TEATRO Y COMUNICACIÓN. UN ENFOQUE TEÓRICO

THEATRE AND COMMUNICATION. A THEORETICAL APPROACH

Manuel F. VIEITES
Escuela Superior de Arte Dramático de Galicia
mvieites@uvigo.es

Resumen: El teatro es un acto complejo de comunicación, y esta influye y determina el proceso de escenificación y representación. En este trabajo se analiza la naturaleza de los procesos comunicativos que todo espectáculo teatral genera, considerando igualmente sus agentes, y destacando que todo acto de puesta en escena acaba por tener una inevitable dimensión pragmática que puede decidir su éxito o su fracaso. Al mismo tiempo, se destaca el campo de la comunicación teatral como un ámbito de investigación especialmente relevante.

Abstract: Theatre is a complex act of communication which influences and determines the processes of staging and enacting. In this paper we analyze the nature and characteristics of the various communication processes that any theatre event always generates, and we also consider the agents involved in them, as any act of staging has eventually a pragmatic dimension, which can decide the success or failure of a play. At the same time we state theatre communication as a relevant field of research.

Palabras clave: Teatro. Comunicación. Pragmática. Escenificación. Encuadramiento.

Key Words: Theatre. Communication. Pragmatics. Staging. Framing.

1.INTRODUCCIÓN

Recientemente, el Real Decreto 630/2010[1], establecía, en su Anexo II, como materia de formación básica del Grado en Arte Dramático, la denominada "Teorías del Espectáculo y la Comunicación", con el correspondiente descriptor, que dice:

> *Estudio de los principios del lenguaje escénico y audiovisual. Principios teóricos de la comunicación. Análisis y comprensión de la creación dramática y audiovisual como fenómenos comunicativos: aspectos estéticos, semióticos, antropológicos y sociológicos*.

Una incorporación curricular necesaria pues el teatro es, ante todo, un acto de comunicación que, como queremos mostrar en este trabajo, opera en diferentes niveles e implica diversos emisores y receptores, en tanto "una representación es un producto final altamente *organizado* de un proceso y de una *organización* complejos" (Sarason, 2002: 35). Por ello el descriptor señala que no sólo se han de estudiar los principios teóricos de la comunicación sino la forma en que se concretan en los procesos que todo espectáculo teatral desarrolla, lo que da una idea de la complejidad de la realidad que enfrentamos.

En su Anexo I también define competencias transversales, generales y específicas, así como el perfil profesional en las diferentes especialidades del grado, y destaca la condición de "artista comunicador" del titulado, pues, en esencia, un profesional de las artes escénicas debiera ser, ante todo, un comunicador, y por tanto, un especialista en comunicación, lo cual debiera tener especial incidencia en el ámbito de la formación y de una investigación específicas.

Pese a que directores de escena como Grotowski o Brook señalaron la naturaleza esencialmente comunicativa del hecho teatral, la comunicación no ha sido un ámbito relevante en el campo de los estudios teatrales, más allá de los desarrollos de la semiótica del teatro y/o del espectáculo. Tampoco lo ha sido en el ámbito de los estudios sobre comunicación, considerando revistas de referencia como *Journal of Communication*, *Human Communication Research*, *Communication Research*, *Communication Theory*, *Discourse & Society*, *Discourse & Communication*, *Comunicar*, *Comunicación y Sociedad*, *Revista Latina de Comunicación Social* o *Zer*, y panorámicas recientes (Martínez Nicolás y Saperas Lapiedra, 2011; Fernández-Quijana y Masip, 2013). En revistas teatrales como *The Drama Review*, *New Theatre Quarterly*, *Theatre Journal* o *Performance Journal*, no abundan los estudios sobre comunicación y teatro, con la excepción de *Theatre Research*

1 Real Decreto 630/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Arte Dramático establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. BOE del 5 de junio de 2010, 48467-48479.

International. En España la situación no es diferente, con aportaciones puntuales pero ajenas a una investigación específica, si bien hemos de destacar trabajos que en el campo de la semiótica realiza el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, de la UNED en Madrid bajo la dirección del profesor Romera Castilla, y trabajos más orientados al estudio del texto dramático como artefacto semiótico.

Con todo, ya en torno a 1913 Meyerhold señalaba que lo que él denominaba "teatro de la convención" presuponía "un cuarto creador, después del autor, el director y el actor: el espectador", en tanto dicho teatro "crea una puesta en escena cuyas alusiones debe completar el espectador creadoramente, con su propia imaginación" (1972: 161). Años después, Barthes (1973: 309) presentaba el teatro como una "máquina cibernética" que se activa con la subida del telón (y la presencia de un público histórico), y la puesta en marcha de procesos de emisión generados por agentes diferentes, que a su vez generan procesos de recepción variados, y nuevos procesos de emisión, como en el caso de la crítica teatral (Villora, 2004).

Como señalaba Fábregas "el espectáculo es solamente parte de un proceso…; para ser más precisos, el espectáculo es la parte central de ese proceso" (1975: 13), y la escenificación no deja de ser un acto de construcción de un complejo macroproceso comunicativo en el que hallaremos las diferentes formas y tipos de comunicar tradicionalmente considerados en los estudios comunicacionales.

Sin embargo, Mounin, en *Introduction à la sémiologie*, trasladaba al campo de la investigación teatral cuestiones substantivas y dos casos para el estudio. En el capítulo titulado "La comunicación teatral", cuestionaba, en primer lugar, la posibilidad de hablar de "lenguajes" de la escena, para luego preguntar "si el espectáculo teatral es comunicación o no" (1972: 100, 101). A pesar de la provocación que suponía afirmar que en teatro no cabe hablar de comunicación, pocos estudios han intentado ir más allá de afirmar la dimensión comunicativa del teatro en la relación actor/espectador (Helbo, 1989).

En el primer caso, Mounin, siguiendo a Buyssens (1967), diferencia entre medios de comunicación asistemáticos, en tanto no muestran "ni unidades ni reglas estables de composición de mensaje a mensaje" (Mounin, 1970: 32), y sistemas de comunicación, en los que "los mensajes están formados por unidades aislables, formalmente siempre idénticas de mensaje a mensaje, y donde estas unidades estables constituyen los mensajes mediante reglas de combinación estables ellas mismas" (Mounin, 1970: 33). En la perspectiva de la expresión y de la creación teatral, no cabe hablar entonces de "lenguajes de la escena", pues el único lenguaje que cuenta con unidades aislables que, gracias a la doble articulación (Martinet, 1972), permiten generar mensajes que son compartidos por todos sus hablantes, es el humano. Recordamos el punto muerto al que llegaron propuestas de Hall o Birdwhistell vista la imposibilidad de encontrar

en el comportamiento corporal o cinético del ser humano unidades mínimas (Winkin et al., 1984), por mucho que hayan proliferado volúmenes con referencias al "lenguaje del cuerpo", lo cual no invalida el hecho de que en el campo escénico la comunicación no verbal tenga especial transcendencia (Sánchez Montes, 2004), o de que existan tradiciones escénicas con una fuerte codificación gestual y corporal (Zarrilli, 2000).

En el segundo caso, hemos de señalar que no cabe analizar la comunicación teatral como un simple juego de estímulo / respuesta entre un actor y un espectador, pues, como veremos, en teatro cabe considerar diferentes tipos y niveles de comunicación. Por otro lado, es importante subrayar el concepto de convención que es la clave fundamental en la expresión teatral; es decir, ese pacto entre actor y espectador para, de común acuerdo, construir y reconstruir mundos dramáticos en un tiempo y en un espacio que ambos también acuerdan pactar, pues "una audiencia totalmente pasiva es una fantasía de la imaginación, imposible en la práctica", dado que "no se trata tan sólo de que la audiencia influya en el tono emocional o en los matices estilísticos: el espectador está plenamente involucrado en la construcción activa del significado a medida que el hecho escénico progresa" (Kershaw, 1992: 16). Ese pacto implícito activa y refuerza la convención, razón por la que ningún espectador se levanta presuroso de su butaca para advertir a Hamlet que Horacio se esconde tras la cortina e impedir su muerte accidental.

El modelo de comunicación que tiene en mente Mounin implica un diálogo directo entre actor y espectador que, de producirse, convertiría al espectador en actor, obviando que el teatro es un medio de expresión artística con un modelo comunicacional propio (Marker, 1983), en el que hay numerosos emisores y receptores, que cumplen funciones adecuadas a la finalidad última del acto artístico: una comunicación polifónica. Por eso proponemos superar el modelo mecanicista, pues una lectura del hecho teatral a partir de la comprensión que de la comunicación ofrecen los paradigmas psicológico, de la interacción simbólica, o sistémico, refuerzan la dimensión comunicativa del hecho teatral (Fisher, 1978).

La investigación en torno al teatro y la comunicación, que vive un impulso notable en tiempos del estructuralismo y se genera desde el ámbito de la semiótica o la semiología, se ha centrado en los procesos de significación presentes en la escena, a partir de los elementos de significación que pueden concurrir en la misma (Bettetini, 1977), y que da lugar a diferentes paradigmas y estilos escénicos. Mientras unos tratados analizan la naturaleza del teatro como sistema de signos (Kowzan, 1968; Ubersfeld, 1977; Aston y Savona, 1991), otros abordan cómo esos signos generan significación (Elam, 1980; De Toro, 1987; Fischer-Lichte, 1983; Kowzan, 1992), sin olvidar los procesos de recepción (De Marinis, 1982; Ubersfeld, 1996; Bennett, 1997), aunque no deje de producirse una confusión permanente entre lo que es texto dramático y lo que es teatro, pese a las palabras de Veltrusky cuando señalaba que "el teatro no constituye otro género literario,

sino otro arte" (1990: 15), y por tanto otro objeto de estudio, y como tal lo consideramos aquí. Igualmente importantes son las aportaciones de Osolsobě ([1967] 2013) en torno al concepto de "ostensión", comentado por Eco (1977), y que tanto interés puede tener no sólo en el ámbito de las practicas escénicas tradicionales sino también en la consideración de nuevas formas, especialmente la acción escénica (*happening*, en inglés) o la presentación escénica (*performance*, en inglés).

En buena medida los estudios sobre la comunicación teatral se han desarrollado desde el campo de los estudios literarios y filológicos, aunque en algún caso escénicos si consideramos propuestas de investigadores de la Escuela de Praga, durante tantos años desconocidas en España (Jandová y Volek, 2013). Así, ya en 1967 Osolsobě señalaba que "la teoría de la comunicación humana podría ser la mejor clave para la problemática de la comunicación artística" (2013: 202). Por eso, más allá de los elementos de significación que habitan la escena (Kowzan, 1997), se hace necesario un análisis global de los procesos de comunicación que genera el espectáculo teatral, desde la perspectiva de la escena, y amparados en las teorías de la comunicación.

En el presente trabajo presentamos una propuesta para un marco teórico desde el que explicar la comunicación teatral en esa complejidad sistémica, a partir de los diferentes niveles y tipos que cabría considerar en la representación, acto teatral por excelencia, siguiendo para ello algunas propuestas teóricas especialmente relevantes en el estudio de la comunicación humana. Una propuesta en la que queremos presentar una panorámica general del problema aún a riesgo de formular un esbozo básico.

2. TIPOS Y NIVELES EN COMUNICACIÓN TEATRAL

En los estudios sobre comunicación en teatro prima la propuesta que hiciera Jakobson (1961); sobre ese modelo se ha construido un discurso ajeno a los generados en el marco de las teorías de la comunicación, si bien Jakobson (1974) señalara su importancia, como lo hiciera Osolsobě (1967). Tampoco en la semiología teatral, como ciencia de los signos del teatro, se ha avanzado en el estudio de los procesos comunicativos que el teatro genera, pues muchos tratadistas se han centrado en el estudio del signo puesto en la escena, obviando procesos de comunicación que sustentan esa puesta en la escena, mundo habitado (Doležel, 1999) que se asienta en la comunicación interpersonal, y que deriva en "universo construido" (Cebeiro y Watzlawick, 2006), trasladado a la esfera pública, con lo que nos situamos en el ámbito de la comunicación social y de masas.

Con todo, Ubersfeld (2004: 11) acierta a subrayar la naturaleza compleja de la comunicación teatral al señalar la existencia de dos niveles básicos de emisión (y recepción), que nosotros propondremos aumentar a cuatro, pues se corresponden con estadios fundamentales que, en nuestra opinión, configuran los procesos de comunicación en

arte dramático, y que, en cada caso, remiten a una praxis comunicativa específica, y se relacionan con las formas o tipos de comunicación considerados en las teorías a que el estudio de ésta ha dado lugar (Lucas Marín y García Galera, 2009: 191). La complejidad del problema, y del objeto que lo genera, exige partir del concepto de articulación pues todo espectáculo genera varias, siendo todas necesarias y estableciéndose entre ellas una notable interacción, que confluye en su puesta en la escena, es decir, en su traslado a aquel espacio que permite su visionado y que se sitúa en la esfera pública, y por tanto está sometido a las leyes de la pragmática.

De la importancia del enfoque alertaba Sanchis Sinisterra (1995) al proponer una dramaturgia de la recepción teatral, siguiendo postulados de la Escuela de Constanza (Warning, 1989). En ocasiones, el fracaso de un espectáculo se debe al hecho de que no se han sabido construir los procesos de comunicación que todo espectáculo debiera generar, replicar y mostrar, ni la necesaria interacción entre los mismos, aunque en otras ocasiones el espectáculo fracase porque no se han sabido leer los conflictos que la obra presenta desde la óptica de la comunicación (Austin, 1962), y de la conducta (Bleger, 1983). Recordemos la lectura que Watzlawick, Bavelas y Jackson (1991) proponían en torno a *Who is afraid of Virginia Woolf?* de Albee, pues toda obra dramática es, en primer lugar, interacción entre personas vivas, que habitan el texto, y en teatro el mundo dramático presentado en la escena. Por ello el estudio empírico de su contexto y circunstancias, de cada situación, del diálogo, de los conflictos y de las pautas de comportamiento de cada sujeto es fundamental, sobre todo cuando se realiza en la perspectiva de las ciencias de la conducta, como hecho de interacción y de comunicación (Piñuel y Lozano, 2006).

La propuesta de Brook en torno a un "espacio vacío" por el que camina un hombre mientras otro le observa, como la esencia del acto teatral, sería matizada por Grotowski al afirmar que el teatro "no puede existir sin la relación actor-espectador" (1970: 13). En efecto, ese acto mínimo en que alguien que se dice actor, y ocupa un espacio que se quiere escena, y es observado por alguien que se dice espectador, base de la convención, que dirá Meyerhold (1972: 157) en 1913, es fundamental para que el teatro sea. ¿Resulta todo lo demás superfluo? En ningún caso, si bien no deja de ser cierto que el eje sobre el que pivota todo el sistema teatral es ese acto mínimo, ese encuentro entre actor y espectador, al que subyace, como hecho fundamental, un encuentro entre personajes en el que siempre cabrá hablar de presencia, incluso en la ausencia. Y al decir "convención" o "actor" ya señalamos que nuestro objeto es el teatro, entendido como oficio de actores y actrices, bien que nuestra propuesta se pueda aplicar a todo un conjunto de formas escénicas que renuncian a la "*re*presentación" en favor de la presentación (*performance*) o de la de acción (*happening*) escénica, lo que implica la desaparición del actor y la emergencia del oficiante, el ejecutante, o la persona escénica (Carlson, 2004).

En el siglo XX se han presentado modelos de comunicación (Mattelart y Mattelart, 1997) que han tenido un considerable impacto en el estudio de la comunicación humana, y de los que Martín Algarra (2003) ofrecía una síntesis que coincide con lo destacado por otros especialistas, antes (Ellis y McClintock, 1993; Muñoz, 2005) y después (Lucas Marín, 2009). Por ello, más que una exploración de esas aportaciones, interesa considerar cómo nos ayudan a explicar la relación teatro y comunicación, sin olvidar aportes de las teorías de la recepción (Mayoral et al., 1987) o de la pragmática (Lázaro Carreter, 1980; Escandell Vidal, 2003). Con ellos, proponemos partir de cuatro niveles o estadios fundamentales con sus propias características:

	EMISOR	PROCESOS PRODUCTOS	RECEPTOR	TIPOS/FORMAS COMUNICACIÓN (dominante)		DIMENSIÓN (dominante)
1	personaje	*Interpretación*	personaje	*intrapersonal* *interpersonal*	*Dramática*	*psicológica* *antropológica*
2	actor	*Actuación*	actor	*intrapersonal* *interpersonal*	*Escénica*	*semiótica*
3	compañía	*representación* *espectáculo*	espectador	*intrapersonal* *interpersonal* *mediada* *corporativa*	*teatral*	*estética*
4	teatro /sala espacio	*exhibición* *oferta cultural*	público	*interpersonal* *mediada* *corporativa* *De masas*		*sociológica*

Cuadro 1. Niveles y tipos de comunicación. Elaboración propia.

3. LA COMUNICACIÓN DRAMÁTICA

En numerosos casos, lo teatral se construye a partir de lo dramático, que, normalmente, deriva de lo literario, nivel en el que los personajes interactúan en lo que es su realidad cotidiana. Cobran relevancia las funciones del lenguaje consideradas por Jakobson (1974) y otros códigos, en tanto la comunicación sea, ante todo, interacción entre personas que llamamos personajes, como en *Calígula*, de Camus:

> *CALÍGULA.- Recítame el poema.*
> *EL JOVEN ESCIPIÓN.- No, César, por favor.*
> *CALÍGULA.- ¿Por qué?*
> *EL JOVEN ESCIPIÓN.- No lo tengo aquí.*

CALÍGULA.- ¿No lo recuerdas?

EL JOVEN ESCIPIÓN.- No.

CALÍGULA.- Por lo menos dime de qué habla.

*EL JOVEN ESCIPIÓN.- (*Tenso y como a su pesar.*) Hablaba...*

CALÍGULA.- ¿Y bien?

EL JOVEN ESCIPIÓN.- No, no sé...

CALÍGULA.- Inténtalo...

EL JOVEN ESCIPIÓN.- Hablaba de cierta armonía entre la tierra...

*CALÍGULA.- (*Interrumpiéndolo, con expresión absorta.*) ...entre la tierra y el pie.*

*EL JOVEN ESCIPIÓN.- (*Sorprendido, titubea y prosigue.*) Sí, más o menos eso.*

CALÍGULA.- Continúa.

EL JOVEN ESCIPIÓN.- ...Y también entre la línea de las colinas romanas y ese fugaz y turbador sosiego que les infunde la noche...

CALÍGULA.- ...del grito de los vencejos en el cielo verde.

*EL JOVEN ESCIPIÓN.- (*Abandonándose un poco más.*) Sí, también* (2001: 77-79).

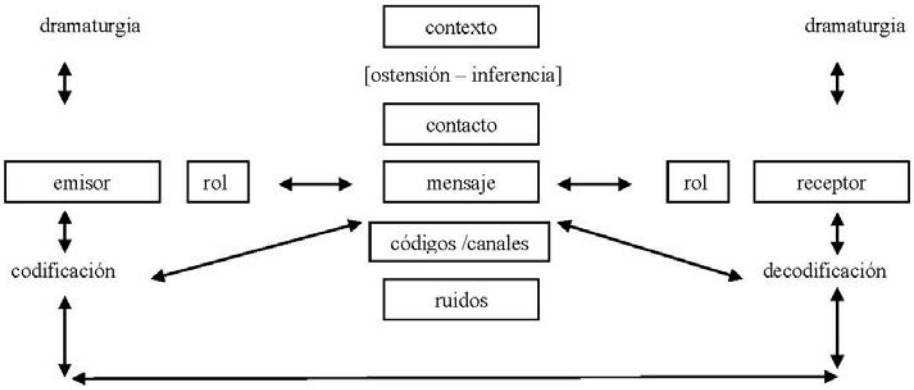
Para saber de la conspiración, Calígula explota la función expresiva y las posibilidades de la fática y la conativa; utiliza adecuadamente contexto y situación, la posición de su interlocutor, explota sus actos de habla (Searle, 1994); gestiona la interacción y los procesos de ostensión[2] e inferencia (Ribeiro, 2013); activa códigos como el gesto, el movimiento, la mirada, el uso del espacio, la interacción corporal, la distancia o la proximidad, sin olvidar elementos posibles como la indumentaria o los objetos (Walker, 2003). Cobran relevancia la posición y el status (Giner, 2004), los motivos de cada emisor, y en todo ello pueden casuísticas diversas, de tal calibre que ya Stanislavski (1980: 47) reclamaba un estudio específico del texto y del rol.

Más que cuestionarlo (Escaldell Vidal, 2005: 11), proponemos ampliar el modelo de Jakobson para incorporar al mismo nuevos elementos, como vemos en el cuadro 1, y considerar los roles desde los que los emisores interaccionan y los tránsitos que se producen entre ellos, como los que vive Ruth en *The Homecoming* (1965), de Pinter. La importancia del rol en los procesos de comunicación ha sido destacada por muy diversos especialistas, desde los inicios del psicodrama (Gendron, 1980), hasta estudios de la acción y la comunicación (Burke, 1969), o en tratados de sociología general que señalan cómo "la multiplicidad de los roles de cada persona refuerza aún más la imagen

2 Osolsobě ([1967] 2013: 212) señalaba que "la *esencia* del teatro es la *mera* ostensión" y decía a continuación que "el teatro es entre todas las artes el más cercano a la ostensión" (2013: 219). Si como señala Escandell Vidal (2005: 38), la ostensión debe entenderse como la "producción intencional de indicios", para lo que "no es necesario conocer ninguna convención previa", en los procesos de comunicación teatral siempre se producen fenómenos de ostensión e inferencia, en todos sus niveles.

del sujeto social como actor que debe asumir sucesivamente diferentes personajes…" (Rocher, 1985: 47). Moreno explicaba el rol como aquella "forma de funcionamiento que asume un individuo en el momento específico en que reacciona ante una situación específica en la que están involucrados otras personas u otros objetos" (1978: v). En todo acto de comunicación la persona asume, de forma implícita o explícita, consciente o inconsciente, un rol, en función de lo que denominamos "dramaturgia" de la situación, proceso que busca adecuar su conducta a la misma, en función de las expectativas propias y de las que se suponen a los demás.

Muchas veces el éxito o el fracaso de un espectáculo radica en saber articular adecuadamente ese proceso de comunicación entre personajes, que siempre existe más allá de la estética en que se instala el espectáculo. Por eso muchas veces el espectador tiene la extraña sensación de que lo que se presenta en escena es un diálogo entre actores que han memorizado un texto, no un proceso de interacción entre sujetos que habitan un mundo que tiene su propia lógica, incluso cuando es el más surrealista que queramos imaginar. Por eso, una de las claves de la escenificación consiste en analizar el modelo comunicativo que el espectáculo ha de poner en marcha.



Cuadro 1. La acción dramática. Elaboración propia

Como paso previo al contacto y al proceso de interacción, y/o durante el mismo, el sujeto elabora un mapa de la situación que le permite asumir un rol, elaborar una dramaturgia, y en función de todo ello generar una conducta, seleccionando códigos, canales y funciones que mejor se adapten a sus objetivos, y considerando las reacciones que provoca su acción. Recordamos el inicio de *La Gaviota* de Chéjov:

> *MEDVEDENKO - ¿Por qué va usted vestida de negro siempre?*
> *MASHA - Es luto que llevo por mi vida. Soy desgraciada* (2005: 93).

Como explicara Goffman (1959) las personas se presentan ante los demás utilizando roles y códigos, creando una imagen, estableciendo objetivos, y definiendo un marco, un "encuadre" para expresar y comunicar, para lograr sus objetivos. Proponen siempre una dramaturgia, y una puesta en situación y en escena. Y no debemos olvidar que en su etimología más estricta dramaturgia es tanto como decir construcción de la acción.

Una de las cuestiones fundamentales a la hora de "armar" mundos escénicos consiste entonces en comprender la lógica interna de los mundos dramáticos, su matriz relacional y comunicativa (West y Turner, 2005), considerar las estrategias de expresión y comunicación, las dramaturgias, que se ponen en marcha, y el contexto y la situación en que se producen, desde los aportes de las ciencias de la conducta y del comportamiento, pues muchas veces un texto dramático puede ser "más real que la realidad" (Watzlawick, Bavelas y Jackson, 1991: 142). Así, en la interacción que tiene lugar en una obra como *La cantante calva*, de Ionesco, más que hablar de "absurdo", habremos de hablar de una comunicación patológica y/o paradójica, según los casos, lo que permite ver el mundo dramático en una perspectiva diferente (Laing, 1969) al imaginar su realización escénica.

En éste primer nivel se genera la expresión dramática, conducta asentada en un rol, y en una acción orientada a un determinado objetivo, lo que provoca situaciones, conflictos e interacciones, a través de la comunicación intrapersonal y la interpersonal, aunque en ocasiones puedan darse ejemplos de comunicación mediada, como el mensajero de las tragedias griegas, y así ocurre en *Los Persas*, de Esquilo. Un ámbito del que se ocupan disciplinas como la Teoría dramática o la Historia de la literatura dramática, si bien no siempre han prestado la atención necesaria a los procesos de interacción y comunicación, que cabe analizar a partir del potencial explicativo de ciencias como la Antropología (Turner, 1982), la Psicología (Paraíso, 1995) o la Sociología (Sánchez Trigueros, 1996), pues la interpretación del actor o la actriz, con independencia de los diferentes paradigmas y escuelas (Zarrilli *et al.*, 2002), no deja de ser un proceso mediante el cual el aquéllos desarrollan una conducta que replica la conducta de otro, su expresión dramática, su acción (Rozik, 2022). Con frecuencia se toma el texto como algo dicho, muy pocas veces como algo que está ocurriendo en realidad como resultado de la interacción y de la comunicación entre personas que habitan ese mundo propio contenido en el texto pues en él existen como tales. La clave de la interpretación consiste en saber "replicar" ese proceso de vida, y hacerlo sin dolor (Richardson, 1999).

Mediante la interpretación el actor "encarna" al personaje, si bien las tendencias que siguen la pauta de la "acción" o la "presentación" escénica (*happening* y *performance* en inglés), renuncian a este primer nivel, como señaló en su día Kirby (1972) explorando una línea de trabajo asentada en la "no-interpretación", en la renuncia a la "encarnación", pues

el personaje es substituido por una "persona escénica", rol (o roles) que el creador asume, como tal creador y nunca como otro, al "presentar" su trabajo[3].

4. LA COMUNICACIÓN ESCÉNICA

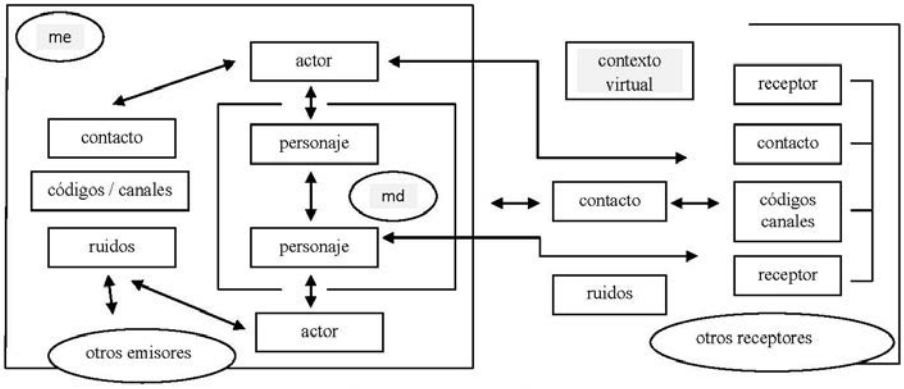
La comunicación escénica, que se da en el mundo de la escena (MD) implica un proceso mediante el cual un grupo de actores recrea la interacción entre personajes, en ocasiones la acción de un personaje en interacción consigo mismo, con otros ausentes[4], o con el público[5], sea un público integrado en la ficción, sea el público histórico. Por eso, una de las cuestiones fundamentales a la hora de establecer la matriz relacional y comunicacional en la escena, consiste en descubrir y establecer la red de interacciones en el ámbito del mundo dramático configurado, identificar ese "yo", ese "tú", o ese "él" (con sus plurales), con el que todo personaje siempre dialoga, la naturaleza de la situación generada por la acción y los conflictos derivados. Construir en suma su mundo dramático (MD), que se presenta en el escénico (ME).

Todo espectáculo teatral presenta pues esa doble emisión por la cuál expresión dramática (que da lugar al mundo dramático, o "MD") y expresión teatral (que da lugar a un mundo escénico o "ME") se superponen. El primero lo recrea el dramaturgo empírico con el texto secundario y los personajes en sus diálogos (Vieites, 2008), y el segundo se configura mediante los procesos de escenificación. El primero es un mundo real, para quienes lo habitan, el segundo es un mundo ficticio, cuya existencia se asienta en la convención. También aquí se dan procesos de ostensión e inferencia.

3 Recordemos la presentación escénica que Yoko Ono titulaba *Cut Piece* (1964) y en la que la artista pedía al público tomar unas tijeras y cortar un pedazo de su ropa hasta quedarse prácticamente desnuda. Otro tanto ocurría en el paseo titulado *Aus der Mappe der Hundigkeit* (1968) en el que Valie Export paseaba a Peter Weibel, quien caminando sobre manos y rodillas era llevado por la primera con una correa de perro. En ninguno de ambos casos estamos ante un proceso de figuración narrativa, sino ante la intervención directa del artista que busca generar una determinada reacción en el público mediante una acción que admite múltiples interpretaciones y narraciones.

4 En los procesos de comunicación que se generan en el "yo", y se dirigen al propio "yo", conocidos como "monólogos", siempre existe un "tú" con el que el "yo" dialoga, en función de los roles del sujeto. Numerosos textos dramáticos nos ofrecen ejemplos, y entre ellos destaca el *Esperpento de los Cuernos de don Friolera* de Ramón María del Valle-Inclán. Con frecuencia los monólogos se entienden como una simple emisión del texto, lo que acaba por generar problemas comunicativos, en tanto no se ha sabido identificar ese "tú" (a veces varios) al que se dirige el "yo". Esa es una de las grandes dificultades de textos como el monólogo de Hamlet que comienza con "To be or not to be", o la larga monodia contenida en *Hamletmaschine* de Heiner Müller.

5 Brecht utilizaba con frecuencia este diálogo, como ocurre en obras como las tituladas *Un hombre es un hombre*, o *La evitable ascensión de Arturo Ui*. Un buen ejemplo de cómo el público histórico puede convertirse en parte de la ficción, lo encontramos *Los persas* de Esquilo.



Cuadro 2. La comunicación escénica. Elaboración propia

Como vemos en el cuadro 2, cobran especial relevancia en el mundo escénico otros emisores, pues hay un conjunto de signos sonoros, lumínicos, visuales, musicales, olfativos a veces, y de otro tipo, generados por un equipo técnico que ejecuta una partitura en sintonía con otros emisores, con lo que el espectáculo teatral genera una emisión múltiple. La iluminación, el sonido, los útiles escénicos, los objetos, el maquillaje, la indumentaria, y otros elementos de significación, tienen una transcendencia indudable en el proceso comunicativo, en la construcción del significado, y en la configuración de la teatralidad, y de las teatralidades (Fortier, 1997), concepto diferente al de dramaticidad (Rush, 2005). Un ámbito de investigación substantivo que en España apenas se ha formulado (Sánchez, 2003; Romera Castillo et al., 2006).

Del mismo modo, aparecen otros receptores, sea en un espacio convencional (el personal técnico), sea en otros espacios, como en el teatro de calle, en donde la función receptora presenta una enorme varianza en sus posibilidades. Una de las claves en la creación de un espectáculo de calle consiste no sólo en diseñar su "puesta en la calle" sino considerar todas las posibilidades de recepción. De ahí la importancia de determinar con precisión ese contexto virtual que genera la comunicación escénica, que implica siempre la mirada de un espectador implícito y de otros receptores, con lo que el espectáculo debe construir de forma consciente esa mirada, la recepción, en la que juegan un papel fundamental los procesos de percepción (Mason, 1992), otro ámbito apenas formulado y mucho menos investigado siquiera en lo que se vienen denominando procesos psicológicos básicos.

Destacamos la relevancia de la dramaturgia de la recepción, pues todo espectáculo construye su espectador ideal, que no siempre coincide con el histórico. Y si bien en ocasiones esa distancia cultural, artística, estética, o social, puede ser positiva, en otras puede suponer el fracaso del espectáculo. Los creadores pueden tomar en consideración,

o no, el horizonte de expectativas (Iglesias Santos, 1994) de los que consideren su público ideal, potencial o real, para potenciarlo o cuestionarlo, pero el horizonte de expectativas siempre está, del mismo modo que está su competencia estética (Bourdieu, 2000) como está su capital teatral, es decir, su capacidad para descodificar la densidad significante que todo espectáculo sitúa en escena, en un contexto social, en una esfera pública (Kennedy, 2005). Y no olvidemos, de igual modo, la comunicación que se da entre los propios receptores, antes, durante y después del acto teatral, tan importante en la mediación, la recepción y la reconstrucción de la experiencia en su conjunto.

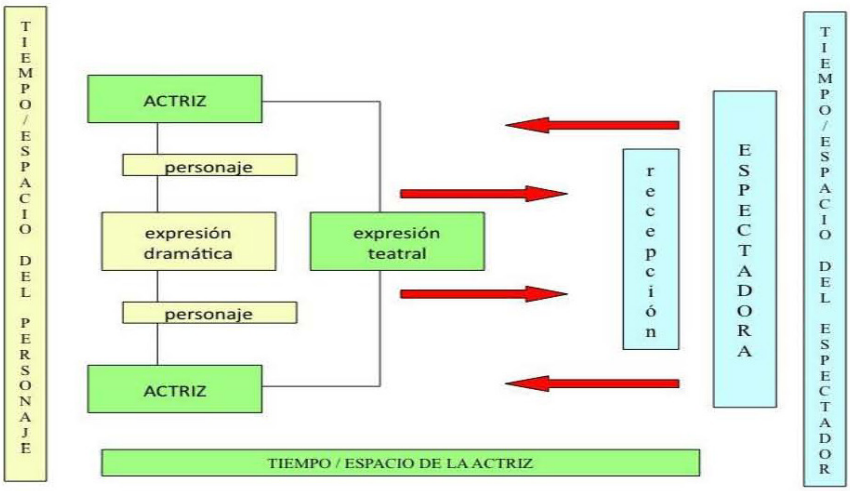
Llegamos al ámbito de la actuación, pues el actor replica, mediante una conducta extra cotidiana (Schechner, 2002), la conducta de un personaje que es persona en su mundo dramático (MD), aunque en la presentación o en la acción escénica estaríamos ante la realización de una determinada pauta de acciones, ajenas al concepto de encarnación, de personaje. Los tipos fundamentales de comunicación son la intrapersonal y la interpersonal, en tanto los actores mantengan un diálogo interior que les permite realizar su trabajo, y un otro diálogo, construido con miradas, gestos y movimientos (incluso palabras), que les permite calibrar y coordinar la ejecución de su partitura interpretativa. Así, el proceso de actuación (la acción del actor) se superpone al de interpretación (la acción del personaje), compleja simbiosis (Tavira, 1999) sobre la que Diderot (1998) formuló su célebre paradoja.

La base del teatro está en esa expresión teatral que implica la convención de un reparto de roles (actor/espectador), y que se asienta en la expresión dramática, o conducta desde el rol. A diferencia de la comunicación cotidiana en la que se produce un proceso permanente de intercambio de mensajes (el que se da entre personajes), en el teatro el espectáculo es el mensaje, o, al menos, el mensaje principal (White, 2012). Ambos participantes en el proceso de comunicación, actor y espectador, manifiestan su deseo, su intención explícita, de comunicarse por el hecho de estar presentes en un espacio específico y aceptar las bases de la convención y los diversos ritos que la convención implica, y sus desviaciones, como ocurre en algunos espectáculos (Howard, 2002); ambos mantienen en todo momento un proceso de interacción que se manifiesta en el ritual de la presencia, durante el cual por parte del espectador no dejan de emitirse signos o de generar indicios de muy diverso tipo, aunque lo esencial sea esa decisión de participar, cuestión que suscita interesantes líneas de análisis (Bala, 2012), siendo una de las más importantes los procesos de recepción (Martín Serrano, 2007) y de atribución o construcción de significado (Picardi, 2001).

En este nivel tiene especial relevancia la cuestión de los códigos, los canales, y los lenguajes supuestos, de los que derivan signos con los que se configura el mundo dramático, si bien no podemos olvidar que ese mundo dramático se configura a veces con la sola palabra de un personaje que señala un árbol en un espacio vacío, o una noche tenebrosa en un día de

sol radiante, y todo ello en función del hecho de que, como señalara Meyerhold, el teatro se asienta sobre una convención, siendo el mundo presentado un universo de ficción, un mundo "no-verdadero" a los ojos del espectador o del actor, y verdadero para el personaje, aunque no debamos olvidar tendencias más contemporáneas que cuestionan el concepto mismo de representación para recuperar el pulso vital de la acción escénica (Kaye, 1994), en tantas ocasiones multidisciplinar (Rush, 2002).

Así pues, en todo acto teatral hay dos ejes fundamentales. De un lado, la expresión dramática, propia del personaje que habita el mundo dramático que se construye en la escena, independientemente de la estética elegida; del otro, la expresión teatral, que implica la convención señalada, con la presencia del actor y la de un espectador que observa esos procesos superpuestos, en ocasiones revelados como propone Brecht (Hormigón, 2012). Llegamos entonces a tres planos básicos de comunicación, que muestra el cuadro 3: personaje, actor, espectador.



Cuadro 3. Niveles de expresión y comunicación. Elaboración propia

5. LA COMUNICACIÓN TEATRAL

Utilizamos el sintagma "comunicación teatral" para agrupar todos los tipos y niveles en que comunicación y teatro se vinculan, pero también para definir un tercer estadio en el que se integran la comunicación dramática y la escénica y que a su vez presenta dos momentos diferenciados. En primer lugar aquel proceso que lleva a la construcción de un artefacto cultural que definimos como espectáculo y que en su concreción ya implica la noción de tiempo y espacio de la representación así como a su receptor implícito, y en

segundo lugar aquel proceso por medio del cual ese artefacto se sitúa en la esfera pública y pasa a tener dimensión histórica. A continuación analizamos estos dos últimos niveles.

5. 1. LA CONCRECIÓN DEL ARTEFACTO TEATRAL

Decía Fábregas que "la intención previa es el embrión que ya contiene la experiencia humana a desarrollar de forma completa en el espectáculo" (1975: 13), en tanto Hormigón (1991: 64) se demoraba en las fases y procesos que llevan del texto al espectáculo, y Féral (2008) proponía una genética del espectáculo, en una dirección similar. En esa "puesta en escena" del mundo dramático, el director y el equipo de creación habrán de tomar decisiones en la construcción de un proceso complejo de comunicación, que tiene su raíz esencial en ese momento en que un personaje inicia la acción dramática, e incluso el modo en que se suceden los niveles propuestos (Schneider y Cody, 2002). Para mejor explicar nuestra propuesta tomemos un fragmento de la primera escena de *Hamlet*:

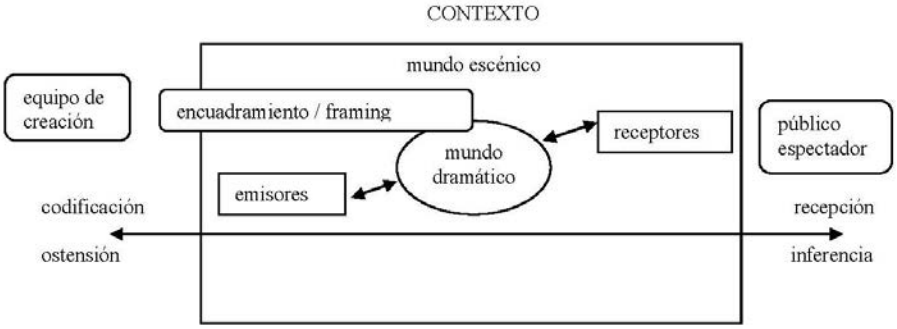
> ACT I
>
> SCENE I.- Elsinore. A platform before the castle. FRANCISCO at his post. Enter to him BERNARDO
>
> Ber. *Who's there?*
>
> Fran. *Nay, answer me: stand, and unfold yourself.*
>
> Ber. *Long live the king!*
>
> Fran. *Bernardo?*
>
> Ber. *H6*

La escena presenta un soldado que hace guardia en su puesto, en el momento en que llega su relevo. Son dos soldados, de los que poco o nada sabemos, porque ellos habitan un mundo al que no tenemos acceso más que a través de la mirada del dramaturgo implícito. La tarea del director de escena, y de todo su equipo, consiste en recrear ese mundo en un espacio que es a un tiempo dramático y escénico. Aparecen entonces dos operaciones fundamentales vinculadas: el encuadramiento, y la relación que se establezca entre actor y personaje, vinculadas con la estética teatral (Naugrette, 2000).

Tomamos el término "encuadramiento", o "framing", de Goffman para referir el proceso de creación del marco en el que se configura el mundo dramático, y el propio marco resultante; diremos, con él, que se trata de crear un marco de referencia que permita "conjeturas sobre lo ocurrido previamente y anticipando expectativas sobre lo que probablemente vaya a ocurrir después" (2006: 41). ¿Dónde está ese castillo? ¿Cómo es? ¿Y los soldados? Ese marco de referencia es fundamental para establecer la pauta

6 *The Oxford Shakespeare. Complete Works* (Oxford: Oxford University Press, 1974: 870).

de conducta de los personajes, en este caso soldados, pero también el modo en que los actores establecen su relación con sus personajes, y el paradigma de interpretación en que se van a instalar, incluso optando por una no-interpretación (Ruiz, 2008). Lo que el director crea, junto a su equipo, es un artefacto cultural, en el que se van a dar diferentes niveles de encuadramiento, siendo el primero, el más importante, esa concreción de un cronotopo referencial (Bajtín, 1989), que configura un mundo que es real y ficticio al mismo tiempo, con lo que el espectador, como señalaba Bergman, "siempre está dentro y siempre está fuera, y siempre al mismo tiempo" (Marker, 1983: 251).



Cuadro 4. La configuración del proceso de comunicación. Elaboración propia

Nace así un tercer nivel, desde el que se construyen los dos anteriores, y es en este nivel en el que el concepto de encuadramiento toma especial relevancia. En teatro cabe considerar, como mínimo, un espacio dramático, un espacio escénico y un espacio teatral, y en los tres se producen fenómenos de encuadramiento. Éste también sirve para establecer la convención sobre la que se construye el espectáculo, estableciendo las reglas del "como si" del que habla Brook (1993), y que determinan convención, emisión, percepción y recepción. En la ideación general del espectáculo los creadores deben prestar mucha atención a los procesos de percepción y recepción, porque el significado final es algo que se reconstruye en un proceso de atribución de significado del que se ocupa el espectador, a través de su "lectura", que se genera en la percepción, y en procesos como atención, memoria, cognición, motivación o emoción (Mestre Navas y Palmero Cantero, 2004).

Este tercer nivel se podría explicar a partir del cuadro número 4. Por un lado estamos en el ámbito de la representación, un proceso mediante el cual una compañía de teatro ofrece su propuesta escénica a unos espectadores. Y en este nivel aparece un tipo de comunicación especialmente relevante cual es la comunicación en la organización o corporativa. En casos se vincula con el trabajo en grupo, tan importante en la generación de dinámicas fluidas para el desarrollo de proyectos, y en otros con la proyección al exterior

de esos proyectos y de los productos que generan, y es fundamental pues analizar y/o determinar la forma en que una determinada compañía se presenta en la esfera pública, sea con el cartel de un espectáculo, o mediante el uso de las TIC (Tordera, 2002).

En este nivel se trabaja con hipótesis, con supuestos, todavía en modo virtual, pues el espectador todavía no se ha concretado; es el espectáculo el que ha definido un espectador implícito e ideal, del mismo modo que una cuña publicitaria, en su misma configuración, explicita el público al que se dirige, el que realmente le importa.

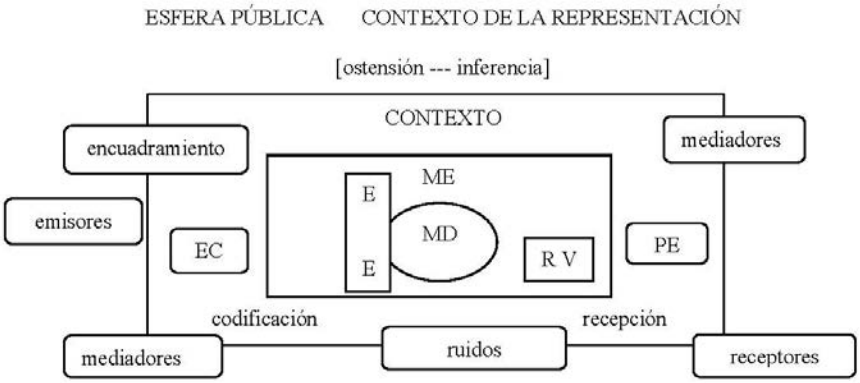
Cuando en 2001 La Fura dels Baus realiza el espectáculo *XXX*, sabe la compañía que se trata de una obra capaz de generar polémica y desencuentros, incluso prohibiciones y censuras. El encuadre del espectáculo perseguía justamente eso, provocar de forma inmisericorde y cuestionar la naturaleza de las "buenas costumbres", convirtiendo el patio de butacas en cabina colectiva propia de un "peep show". La presencia del espectáculo en Londres generó la polémica que la compañía buscaba: "*XXX* […] is unrelenting, in-your-face, graphic, hardcore, banned for the under-18s and, one suspects, would have serious problems making it into a British theatre" (Tremlett, 2002). Del mismo modo, en sus primeras fotografías utilizaban una indumentaria y una estética en la que se mezclaban elementos propios de algunas tribus urbanas y que suponían una forma de encuadramiento, como los espacios en los que mostraban sus primeras obras.

La Fura dels Baus, 1988, foto promocional de Tier Mon, de Darius Koheli.

5. 2. LA PRESENTACIÓN DEL ARTEFACTO CULTURAL

Definido el espectáculo histórico y decidido su estreno, nos situamos en el último nivel, aquel en el que el espectáculo llega a la esfera pública, y en el que se actualiza en un lugar determinado, a una hora determinada y ante un público que es determinado en el momento en que ocupa la platea, la grada, o la plaza. Y de nuevo se generan nuevos procesos de comunicación, algunos de ellos situados ya en el ámbito de la comunicación de masas (Roiz, 2005) y de la gestión cultural (Aguilar y Fernández Torres, 2006).

Aparecen nuevos emisores, y nuevos receptores. Entre los primeros debemos considerar los teatros en los que se presenta el espectáculo y que con frecuencia tienen una determinada política de comunicación, que se deja translucir en comunicados, notas de prensa, propaganda, carteles, programas de mano, iconografía o campañas. Un ámbito primordial, pues la comunicación corporativa afecta a las compañías de teatro y a las formas de proceder en los procesos de difusión de lo creado (cartel, programa, notas de prensa, videos, estrategias en la red...), pero también a los teatros y a sus procedimientos para configurar repertorios y procesos de exhibición, darlos a conocer y provocar un efecto llamada[7]. En los últimos años, y gracias a las nuevas tecnologías se han desarrollado herramientas, estrategias y actividades orientadas a informar, captar, orientar o formar públicos, especialmente útiles en determinados entornos urbanos y con sectores sociales concretos, pues los públicos son uno de los ámbitos de investigación más relevantes, especialmente en una dimensión cualitativa, y en los que trabajos de otros campos pueden ser tan estimulantes (Míguez González, 2006).



Cuadro 5. La presentación del proceso de comunicación. Elaboración propia

7 De nuevo hemos de destacar todo el trabajo realizado desde Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED en Madrid, en donde tiene especial relevancia la línea de investigación promovida por el profesor Romera Castillo y que ha permitido realizar un importante número de estudios sobre la vida de muchos teatros españoles.

Como podemos ver en el cuadro 5, en el centro del proceso se sitúa ese mundo dramático (MD) articulado en un mundo escénico (ME) por unos emisores (E-E) que consideran un contexto virtual de recepción (RV), en tanto el espectáculo genera un espectador implícito, que se torna explícito en el contexto de la representación, cuando todo el proceso anterior se ubica en la esfera pública, en el teatro, o en el espacio que se represente. Entonces todo el equipo de creación (EC) se encuentra finalmente con el público espectador (PE). Y muchas veces el equipo de creación realiza un determinado encuadramiento del espectáculo como estrategia de comunicación corporativa, para mejor identificar y concretar su producto, para ofrecer una imagen precisa de todo aquello que el espectador se habrá de encontrar. Así, el grupo gallego Chévere en su último espectáculo *Eurozone*, utiliza por extenso la imaginería de la película *Resevoir Dogs* de Quentin Tarantino, en su visión crítica de la Europa del Euro.

Chévere, Eurozone (2012)

Entre los nuevos receptores, también emisores, y ya en el campo de la comunicación de masas, cabe destacar a los mediadores, y entre ellos a los medios de comunicación que informan de un determinado estreno, presentación o evento, y a la crítica teatral, que en buena medida puede orientar y condicionar la recepción, en función del rol que desempeñe en una determinada comunidad (Pavis, 2000; Sauter, 2000). Y todo ello en un determinado contexto sociopolítico, económico y cultural, en el que habrá que las dinámicas de las políticas culturales y teatrales que operan en un determinado territorio. De nuevo son importantes los fenómenos de encuadramiento, en tanto faciliten o perjudiquen la recepción, y del mismo modo los fenómenos de mediación, sin olvidar

en ningún momento las múltiples interferencias y ruidos que pueden producir efectos colaterales, secundarios o no buscados, pues en ocasiones la oposición de un sector de la sociedad a un espectáculo teatral genera una afluencia de público no esperada. Nos adentramos en el territorio de la sociología de la comunicación, transcendental para explicar el campo y sus dinámicas.

7. CONCLUSIONES

El profesor Martín Serrano (2006) señalaba la utilidad del estudio de la teoría de la comunicación pues determina el para qué del *saber* y del *hacer* en muchos ámbitos de la existencia, y favorece que aquélla cumpla su cometido con una dimensión ética. Siguiendo su propuesta cabría preguntarse el por qué y el para qué de los estudios sobre comunicación en arte dramático, además de qué y del cómo. Como hemos visto a lo largo de nuestra propuesta de análisis, decir teatro es decir comunicación, pues ya la etimología de la palabra, informa de un lugar para contemplar aquello que se ofrece a la vista: el espectáculo. Y por ello el estudio de la comunicación no sólo es necesario, sino que todo el proceso de formación de los profesionales de las artes escénicas se debieran pensar en clave de comunicación e interacción, pues en eso consiste el ejercicio profesional en las artes escénicas: aprender a ver (De Miguel, 2003), para aprender a mostrar y a crear, y aprender a comunicar (Pagin, 2008). Todo ello debe trasladarse a las aulas para que los egresados de las escuelas de teatro sean, ante todo, especialistas en comunicación, para lo cual este trabajo pretende señalar algunas cuestiones fundamentales y una bibliografía pertinente.

Destacamos igualmente que al decir comunicación en teatro, se supera el conocido binomio emisor (actor) / receptor (espectador), para mejor referir tanto los procesos de interacción que viven las personas que habitan el mundo dramático que un determinado texto propone, como las estrategias de comunicación corporativa que una compañía de teatro debiera desarrollar para dar a conocer, visibilizar y difundir sus trabajos artísticos, pero también su imagen, su proyecto artístico, pues así se favorecerá que sea posible el encuentro con el público, razón última del arte teatral. Del mismo modo, teatros, salas y auditorios que se ocupan de la exhibición y la distribución teatral debieran potenciar sus equipos de comunicación para promover una relación permanente y fluida con sus públicos, los reales y los potenciales. Es así que podemos llegar a un axioma esencial en nuestro campo: "en teatro todo es comunicación".

En consecuencia, las escuelas superiores de arte dramático, junto a otras instituciones educativas o de investigación, tienen ante sí retos numerosos y substantivos, entre los que destacamos:

§ La construcción de una teoría de la comunicación teatral a partir de los aportes de la Teoría de la Comunicación, que permita desarrollos teóricos, metodológicos y prácticos propios, y una mejora de la praxis escénica en todos sus niveles y ámbitos. Un buen ámbito para la investigación aplicada.
§ El desarrollo de estudios en torno a los grandes paradigmas de la creación escénica y sus estilos escénicos a través de la sistematización de procesos de comunicación y elementos de significación, y la configuración histórica de las diferentes formas de teatralidad.
§ El desarrollo de estudios vinculados con la percepción en teatro, con sus procesos, y su incidencia en la recepción.
§ La construcción de una pedagogía de la comunicación teatral (Sanvisens, 1988) que con carácter transversal contribuya en la formación de comunicadores expertos y especializados.
§ La puesta en marcha de proyectos de trabajo con carácter indisciplinarlo que permita generar líneas de investigación relevantes en el ámbito de la formación, la innovación y la creación.
§ La creación de equipos de trabajo que con la misma base interdisciplinaria promuevan estudios en ámbitos deficitarios como la crítica teatral, el análisis de los públicos o la comunicación corporativa en teatro.
§ La elaboración y edición de todo tipo de materiales que permitan poner en valor la dimensión comunicacional del hecho escénico.

Finalmente, habremos de señalar que la incorporación del estudio de la comunicación al currículo de los estudios superiores de arte dramático debiera ir más allá de la simple presencia de una materia. Su incorporación tal vez sea un síntoma de una necesidad, cual es la de dar a la formación teatral en España un necesario y urgente "giro comunicacional" en tanto el teatro sea un arte que existe en aquel lugar en que creadores y públicos se encuentran, el viejo θέατρον.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILAR, M. y FERNÁNDEZ TORRES, A. (2006). *Tras la escena*. Ñaque: Ciudad Real.

ASTON, E. y SAVONA, G. (1991). *Theatre as sign-system. A Semiotics of Text and Performance*. Routledge: London.

AUSTIN, J. L. (1962). *How to Do Things with Words*. Oxford: Oxford University Press.

BAJTÍN, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.

BALA, S. (2012). "Vectors of Participation in Contemporary Theatre and Performance". *Theatre Research International* 37 (03), 236-248.

BARTHES, R. (1973). "Literatura y Significación". En *Ensayos críticos*, 309-330. Barcelona: Seix Barral.

BENNETT, S. (1997). *Theatre Audiences. A theory of production and reception*. London: Routledge.

BETTETINI, G. (1977). *Producción significante y puesta en escena*. Barcelona: Gustavo Gili.

BLEGER, J. (1983). *Psicología de la conducta*. Buenos Aires: Paidós.

BOURDIEU, P. (2000). "Sobre la interpretación del arte". *Lápiz* 166, 35-44.

BROOK, P. (1973). *El espacio vacío*. Barcelona: Península.

_____ (1993). *There are no secrets*. London: Methuen Drama.

BURKE, K. (1969). *A Grammar of Motives*. Berkeley: University of California Press.

BUYSSENS, E. (1967). *La Communication et l'articulation linguistique* Paris: PUF.

CAMUS, A. (2001). *Calígula*. Madrid: Alianza.

CARLSON, M. (2004). *Performance. A Critical Introduction*. New York: Routledge.

CEBEIRO, M. R. y WATZLAWICK, P. (2006). *La construcción del universo*. Barcelona: Herder.

CHÉJOV, A. (2005). *La gaviota*. Madrid: Cátedra.

DE MARINIS, M. (1982). *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*. Milano: Bompiani.

DE MIGUEL, J. M. (2003). "El ojo sociológico". *Revista Española de Investigaciones Sociológicas* 101, 49-88.

DE TORO, F. (1987). *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna.

DIDEROT, D. (1998). *Paradoxe sur le Comédien / O Paradoxo sobre o Actor*. A Coruña: Universidade de A Coruña.

DOLEŽEL, L. (1999). *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Madrid: Arco / Libros.

ECO, U. (1977). "Semiotics of Theatrical Performance". *The Drama Review (TDR)* 21 (1), 107-11.

ELAM, K. (1980). *The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Methuen.

ELLIS, R. y McCLINTOCK, A. (1993). *Teoría y práctica de la comunicación humana*. Barcelona: Paidós.

ESCANDELL VIDAL, M.ª V. (2003). *Introducción a la pragmática*. Barcelona: Ariel.

____ (2005). *La comunicación*. Madrid: Gredos.

FÁBREGAS, X. (1975). *Introducción al lenguaje teatral*. Barcelona: Los Libros de la Frontera.

FÉRAL, J. (2008). "Introduction: Towards a Genetic Study of Performance – Take two". *Theatre Research International* 33 (3), 223-233.

FERNÁNDEZ-QUIJANA, D. y MASIP, P. (2013). "Tres décadas de investigación española en comunicación: Hacia la mayoría de edad". *Comunicar* 41, 15-24.

FISCHER-LICHTE, E. (1983). *Semiotik des Theaters*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.

FISHER, B. A. (1978). *Perspectives on human communication*. New York: MacMillan.

FORTIER, M. (1997). *Theory/Theatre*. New York: Routledge.

GENDRON, J. M. (1980). *Moreno: the roots and the branches and bibliography of psychodrama, 1972-1980*. Beacon, NY: Beacon House.

GINER, S. (2004). *Sociología*. Barcelona: Península.

GOFFMAN, E. (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Anchor Books.

_____ (2006). *Frame Analysis*. Madrid: Siglo XXI y CIS.

GROTOWSKI, J. (1970). *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI.

HELBO, A. (1989). *Teoría del espectáculo. El paradigma espectacular*. Buenos Aires: Galerna.

HORMIGÓN, J. A. (1991). *Trabajo dramatúrgico y puesta en escena*. Madrid: Publicaciones de la ADE.

____ (2012). *El legado de Brecht*. Madrid: Publicaciones de la ADE.

HOWARD, P. (2002). *What is scenography?* London: Routledge.

IGLESIAS SANTOS, M. (1994). "La estética de la recepción y el horizonte de expectativas". En *Avances en teoría de la literatura*, D. Villanueva (comp.), 35-115. Santiago: Publicaciones de la Universidad de Santiago.

JAKOBSON, R. (1961). "Linguistics and poetics". En *Style in Language*, Th. A. Sebeok (ed.), 350-377. Cambridge, MA: MIT Press.

____ (1974). "La lingüística y la teoría de la comunicación". En *Ensayos de lingüística general*, 79-94. Barcelona: Seix Barral.

JANDOVÁ, J. y VOLEK, E. (eds.) (2013). *Teoría teatral de la Escuela de Praga: de la fenomenología a la semiótica preformativa*. Madrid: Fundamentos.

KAYE, N. (1994). *Postmodernism and Performance*. London: Macmillan.

KENNEDY, D. (2005). "The Director, the Spectator and the Eiffel Tower". *Theatre Research International* 30 (1), 36-48.

KERSHAW, B. (1992). *The Politics of Performance. Radical Theatre as Cultural Intervention*. London: Routledge.

KIRBY, M. (1972). "On Acting and Not-Acting". *The Drama Review* 16 (1), 3-15.

KOWZAN, T. (1968). "Le signe au théâtre. Introduction à la sémiologie de l'art du spectacle". *Diogène* 61, 59-90.

____ (1992). *Spectacle et signification*. Québec: Les Éditions Balzac.

____ (1997). *El signo y el teatro*. Madrid: Arco Libros.

LAING, R. D. (1969). *Self and Others*. London: Tavistock Publications.

LÁZARO CARRETER, F. (1980). *Estudios de Lingüística*. Barcelona: Crítica.

LUCAS MARÍN, A. (2009). "La comunicación en las ciencias sociales". En *La nueva comunicación*, A. Lucas Marín (ed.), 159-190. Madrid: Trotta.

LUCAS MARÍN, A. y GARCÍA GALERA Mª. C. (2009). "La comunicación personal". En *La nueva comunicación*, A. Lucas Marín (ed.), 191-214. Madrid: Trotta.

MARKER, L.-L. (1983). "The Magic Triangle: Ingmar Bergman's Implied Philosophy of Theatrical Communication". *Modern Drama* 26 (3), 251-261.

MARTÍN ALGARRA, M. (2003). *Teoría de la comunicación: una propuesta*. Madrid: Tecnos, Madrid.

MARTIN SERRANO, M. (2006). "¿Para qué sirve estudiar Teoría de la Comunicación?" Disponible en: *http://eprints.ucm.es/13145/*.

____ (2007). *Teoría de la comunicación. La comunicación, la vida y la sociedad*. Madrid: McGraw Hill.

MARTINET, A. (1972). *Elementos de lingüística general*. Madrid: Gredos.

MARTÍNEZ NICOLÁS, M. y SAPERAS LAPIEDRA, E. (2011). "La investigación sobre Comunicación en España (1998-2007). Análisis de los artículos publicados en revistas científicas". *Revista Latina de Comunicación Social* 66, 101-129.

MASON, B. (1992). *Street Theatre and Other Outdoor Performance*. London: Routledge.

MATTELART, A. y MATTELART, M. (1997). *Historia de las teorías de la comunicación*. Barcelona: Paidós.

MAYORAL, J. A., (ed.) (1987). *Estética de la recepción*. Madrid: Arco / Libros.

MESTRE NAVAS, J. M. y PALMERO CANTERO, F. (2004): *Procesos psicológicos básicos*. Madrid: McGraw Hill.

MEYERHOLD, V. (1972). "El teatro de la convención". En *Textos Teóricos 1*, V, 157-162. Madrid: Alberto Corazón.

MÍGUEZ GONZÁLEZ, M. I. (2006). "Teoría situacional de los públicos: las nuevas aportaciones desde la década de los noventa". *Comunicación y Sociedad* XIX (2), 133-162.

MORENO, J. L. (1978). *Psicodrama*. Buenos Aires: Paidós.

MOUNIN, G. (1970). *Claves para la lingüística*. Barcelona: Anagrama.

____ (1972). *Introducción a la semiología*. Barcelona: Anagrama.

MUÑOZ, B. (2005). *Cultura y comunicación. Introducción a las teorías contemporáneas*. Madrid: Fundamentos.

NAUGRETTE, C. (2000). *L'esthetique théâtrale*. Paris: Armand Colin.

OSOLSOBĚ, I. (2013). "Ostensión como un caso límite de la comunicación humana y su importancia para el arte". En *Teoría teatral de la Escuela de Praga: de la fenomenología a la semiótica preformativa*, J. Jandová y E. Volek (eds.), 201-225. Madrid: Fundamentos.

PAGIN, P. (2008). "What is Communicative Success?" *Canadian Journal of Philosophy* 38 (1), 85-115.

PARAÍSO, I. (1995). *Literatura y Psicología*. Madrid: Síntesis.

PAVIS, P. (2000). *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós.

PICARDI, E. (2001). *Teorías del significado*. Madrid: Alianza.

PIÑUEL, J. L. y LOZANO, C. (2006). *Ensayo general sobre la comunicación*. Barcelona: Paidós.

RIBEIRO, A. C. (2013). "Relevance Theory and Poetic Effects". *Philosophy and Literature* 37 (1), 102-117.

RICHARDSON, D. (1999). *Interpretar sin dolor. Una alternativa al Método*. Madrid: Publicaciones de la ADE.

ROCHER, G. (1985). *Introducción a la sociología general*. Barcelona: Herder.

ROIZ, M. (2005). *Sociología de la comunicación y cultura de masas*. Madrid: Laberinto.

ROMERA CASTILLO, J. (ed.) (2006). *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.

ROIZ, M. (2005). *Sociología de la comunicación y cultura de masas*. Madrid: Laberinto.

ROZIK, E. (2002). "Acting: The Quintessence of Theatricality". *SubStance* 31 (2&3), 110-124.

RUÍZ, B. (2008). *El arte del actor en el siglo XX*. Bilbao: Artezblai.

RUSH, D. (2005). *A Student Guide to Play Analysis*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press.

RUSH, M. (2002). *Nuevas expresiones artísticas a finales del siglo XX*. Barcelona: Destino.

SÁNCHEZ, J. M. (2003). *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha.

SÁNCHEZ MONTES, M. J. (2004). *El cuerpo como signo*. Madrid: Biblioteca Nueva.

SANCHIS SINISTERRA, J. (1995). "Por una dramaturgia de la recepción". *ADE/Teatro* 41-42, 64-70.

SÁNCHEZ TRIGUEROS, A. (ed.) (1996). *Sociología de la literatura*. Madrid: Síntesis.

SANVISENS MARFULL, A. (1988). "Hacia una pedagogía de la comunicación". En *Educación y Comunicación*, J. L. Rodríguez Illera, 29-40. Buenos Aires: Paidós.

SARASON, S. B. (2002). *La enseñanza como arte de representación*. Buenos Aires: Amorrortu.

SAUTER, W. (2000). *The Theatrical Event*. Iowa City, IA: University of Iowa Press.

SCHECHNER, R. (2002). *Performance studies. An introduction*. New York: Routledge.

SCHNEINER, R. y CODY, G. (2002): *Re:direction. A theoretical and practical guide*. New York: Routledge.

SEARLE, J. (1994). *Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje*. Madrid: Cátedra.

STANISLAVSKI, K. (1980). *El trabajo del actor sobre su papel*. Buenos Aires: Quetzal.

TAVIRA, L. (1999). *El espectáculo invisible. Paradojas sobre el arte de la actuación*. Madrid: Publicaciones de la ADE.

TORDERA, A. (2002). "A comunicación teatral na idade da información". *Revista Galega do Ensino* 36, 159-177.

TREMLETT, G. (2002). "More sex please. We're spanish". *The Guardian*, 5 de junio.

TURNER, V. (1982). *From Ritual to Theatre*. New York: PAJ Publications.

UBERSFELD, A. (1977). *Lire le Théâtre I*. Paris: Éditions Sociales / Messidor.

____ (1996). *Lire le Théâtre 2*. Paris: Éditions Belin.

____ (2004). *El diálogo teatral*. Buenos Aires: Galerna.

VELTRUSKY, J. (1990). *El drama como literatura*. Buenos Aires: Galerna.

VIEITES, M. F. (2008). "El personaje dramático: aspectos generales". En *Del personaje literario-dramático al personaje escénico,* J. A. Hormigón (ed.), 41-200. Madrid: Publicaciones de la ADE.

VILLORA, P. M. (2004). "Apuntes para un modelo de crítica teatral en prensa". *Anales de la literatura española contemporánea* 29 (2), 135-144.

WALKER, J. A. (2003). "Why Performance? Why Now? Textuality and the Rearticulation of Human Presence". *The Yale Journal of Criticism* 16 (1), 149-175.

WARNING, R. (ed.) (1989). *Estética de la recepción*. Madrid: Visor Dis.

WATZLAWICK, P.; BAVELAS, J. B. y JACKSON, D. (1991). *Teoría de la Comunicación Humana*. Barcelona: Herder.

WEST, R. y TURNER, L. H. (2005). *Teoría de la comunicación. Análisis y aplicación*. Madrid: McGraw Hill.

WHITE, G. (2012). "On Inmersive Theatre". *Theatre Research International* 37 (3), 221-235.

WINKIN, Y. (ed.) (1984). *La nueva comunicación*. Barcelona: Kairós.

ZARRILLI, P. (2000). *Kathakali dance-drama. Where gods and demons come to play*. London: Routledge.

____ (ed.) (2002). *Acting (Re)considered*. London: Routledge.

Recibido el 24 de febrero de 2015.
Aceptado el 30 de septiembre de 2015.