

El Peldaño-Cuaderno de Teatología. Publicación semestral julio-diciembre. Vol. N°20- julio 2023.

Doctor Gabrio Zappelli Cerri

UNC - Universidad de Costa Rica

PROLEGÓMENOS A UNA RETÓRICA DE LA PUESTA EN ESCENA

*Gabrio Zappelli Cerri*¹

Resumen

Se propone la definición de una nueva retórica para la puesta en escena, recurriendo a figuras de la retórica clásica aplicadas a un contexto visual, específicamente, escénico. La tesis de este trabajo es que existe una autonomía propia de la retórica del espectáculo en vivo, la cual está fundada en la relación entre cuerpo interpretante y contexto espacial y objetual de la escena. Se genera así una *poiésis* del teatro mediante la utilización de figuras sintácticas y semánticas identificadas y comentadas a la luz de las características de las artes escénicas. En este ensayo, se deja abierto el debate de las posibles figuras retóricas que pueden relacionarse con la puesta en escena del espectáculo en vivo.

Palabras claves

lenguaje escénico, análisis teatral, modalidades del teatro, investigación artística, retórica del espectáculo

Abstract

A new scene rhetoric seeks its definition by resorting to figures classical rhetoric already studied and applied to a visual context, specially, scenic. However, the thesis of this work is that there is an autonomy of the rhetoric of the live performance based on the relationship between the performing body and the spatial and objectual context of the scene. In this context there would be the generation of a *poiesis* of the theater based on the use of syntactic and semantic figures identified and commented according to the characteristics of performing arts. In this short essay, the debate of the possible rhetorical figures related to the staging of the live show is opened.

Keywords

scenic language, theatrical analysis, theater modalities, artistic research, rhetoric of the show

¹ Director Escuela Arte Escénico en Universidad Nacional de Costa Rica

Doctor en Estudios de la Sociedad y la Cultura, Universidad de Costa Rica. Graduación de honor. Magister Artium de la Universidad de Costa Rica. Graduación de honor. Equiparación de los estudios con una licenciatura en Artes Dramáticas, Universidad de Costa Rica. Licenciado en Arte Música y Espectáculo en la Universidad de Bolonia – Italia. Facultad de Letras y Filosofía, Departamento de Arte, Música y Espectáculo (D.A.M.S.). Bachiller en Artes Plásticas del Liceo Artístico de Florencia – Italia.

Generalidades sobre retórica visual

El conjunto de reglas o principios que se refieren al arte de hablar o escribir de forma elegante con el fin de deleitar, conmover o persuadir, corresponde a la tradición de una retórica canónica que ha sido divulgada en un período amplio de nuestra historia. Además, se ha visto determinada por la creencia de que la eficacia retórica de la *palabra* y el *habla* predomina sobre la *imagen*, cuyo significado etimológico, “retrato, copia o imitación”, poco interesaba a un mundo logocéntrico. Así, tanto los retóricos de la Antigüedad como los retóricos medievales de la palabra de Dios, los del Siglo de las Luces hasta Chaim Perelman, sondearon en este “arte” el alcance y el poder de unas “figuras”² que potenciarían la escritura y la oratoria. Con ese fin, apuntaron hacia una construcción verbal más eficaz y cargaron la significación de un giro creativo que aumentaría el impacto interpretativo en el lector. A medida que aumenta la importancia de la imagen para la comprensión práctica, las *figuras literarias*, que comparten la ambigüedad de utilizar un término que implementa una etimología figurativa, entran en la encrucijada de poder extender o no su alcance a otro lenguaje. La metáfora icónica, desde la escritura figurada, pasa a cosechar más interés por un mundo de imágenes como el contemporáneo, cuyo complemento visual domina el discurso de la publicidad y de la historieta. Progresivamente, las artes se adueñan de las potencialidades emocionales de la argumentación retórica en diferentes ámbitos como la fotografía, la pintura, el cine o el teatro. Al mismo tiempo, se aprovechan de las propuestas específicas de una retórica, como la imagen estática, y de un discurso visual dinámico, como el espectáculo. Es característico en la puesta en escena que el discurso retórico se vuelva un texto visual en acción, lo cual es más evidente en artes como el cine o el teatro. En muchos casos, este discurso tiene como finalidad generar una propuesta en forma de alegato persuasivo que apela a cierta clase de consenso que se obtiene a partir del concurso de estímulos emocionales. De esta forma, la definición de la retórica como arte de la persuasión es la más apropiada también para la práctica del espectáculo en vivo.

Hay quienes afirman que en teatro la persuasión está por encima de la retórica por la naturaleza intrínseca de un evento escénico. Sin embargo, hay diferentes discursos persuasivos que las figuras retóricas potencian o diferencian, los cuales corresponden a modelos de emociones asimiladas en el cuerpo social y, por ende, emociones adecuadas para el sistema de expectativas semánticas en un espectáculo. Estos archivos de argumentos que en una retórica literaria podrían considerarse como la base de premisas, un arsenal de rasgos generales para confeccionar razonamientos “emocionantes”, análogamente, en el discurso retórico de la puesta en escena serán el resultado de una producción que estimula la obtención de efectos escénicos con un mayor grado de “persuasión”. Por ello, se busca señalar un posible patrón de rasgos que implantan las figuras retóricas de la puesta en escena, que comprenden artificios y artefactos, pero no estimulan una única reacción en la persona usuaria y espectadora.

Ciertos ejemplos de figuras se obtienen aquí a partir de la experiencia de una retórica literaria, a la cual se le rectifica su logocentrismo convencional, desviándola de lo establecido hacia una posible transposición de lo lingüístico en lo visual. De hecho, hasta la fecha, no hay

² La palabra *figura* viene del latín “figura” (imagen que es producto de un modelado, efigie, forma), sustantivo del verbo *figere* traducido como fingir, ficción, heñir. El verbo se deriva de una raíz indoeuropea que implica conceptos como formar o modelar el barro. En la retórica clásica, las *figuras* son formas no convencionales de emplear las palabras para dotarlas de expresividad, vivacidad o belleza, con el objeto de sorprender, emocionar, sugerir o persuadir.

estudios sistemáticos dirigidos a una retórica del espectáculo centrada en la puesta en escena visual, sino en el análisis de textos dramáticos escritos.

Contraria a esta retórica teatral consolatoria, y a favor de una retórica nutricional, los artificios aptos para suscitar emociones resultan muy eficaces en la puesta en escena desde la imagen en acción. Estos se implementan a partir de su modelización funcional en el cuerpo de la persona intérprete o en el espacio plástico y objetual del escenario, lo que genera una invención retórica que busca provocar en la imaginación de la persona espectadora un derroche de opciones interpretativas. La retórica escénica, por lo tanto, cumple sus primeros pasos hacia la definición de su alcance y su especificidad, a partir de un estudio de su propia naturaleza en la puesta en escena.

En las artes visuales (gráfica, pintura, arquitectura, cine, entre otras), un estudio sobre el uso retórico de las imágenes involucra un acercamiento metalingüístico a la producción de obras artísticas, el cual ha sido alcanzado en recientes exploraciones principalmente por la publicidad. Por lo tanto, se considera necesario extender a las artes escénicas un análisis interno de las condiciones propias del enunciado retórico. Esta profundización sobre las figuras visuales empieza a necesitar, además, una conexión con la praxis dramática.

Hacia una retórica de la puesta en escena

En estudios pioneros como: *Rhétorique de l'image* (1964), de Roland Barthes; *La estructura ausente* (1968), de Umberto Eco; o el trabajo de los integrantes del Grupo μ , *Tratado del signo visual: para una retórica de la imagen* (1993), se abordan de forma amplia temas relacionados con la pertinencia del signo visual como objeto de una retórica de la visión prevalentemente estática. No obstante, existe un vacío teórico en el caso de la retórica del espectáculo en vivo, no tanto para el cine y la televisión, sino para las artes escénicas (danza, teatro, ópera, entre otras).

La condición de percepción de las figuras retóricas escénicas dentro de un flujo sintagmático de hechos reales que ocurre en un evento teatral es relativo a un discurso retórico efímero que, como la oratoria, se ofrece a la germinación de figuras en el devenir temporal de la acción performática. Dicho esto, se trata de un flujo que conecta acciones lineales del movimiento del cuerpo a su atuendo, a la imagen de un objeto e, incluso, hasta las variaciones de la luz en un evento complejo, o al espacio que se produce frente a un público en tiempo real.

Los aspectos plásticos de imágenes continuas que se generan en una puesta en escena, las cuales son imágenes estáticas (como un dispositivo escenográfico colocado en el lugar) o móviles (como un cuerpo en movimiento en el escenario), implican que la progresión temporal sume en este proceso numerosos elementos significantes. Es decir, signos producidos en diferentes sistemas de códigos para que aparezca la figura retórica propia de una determinada puesta en escena.

Los colores, las formas y las texturas de los íconos son entidades significantes de un sistema autónomo, así como lo son los gestos y las posturas de los cuerpos de las personas actuantes. La expectación real, en directo, ofrece a la persona espectadora en el devenir del evento una propuesta para su interpretación. En este contexto temporal, la persona espectadora selecciona y aísla las figuras retóricas que se generan en el evento efímero, lo que permite a todas las acciones subyacentes, independientes de la capacidad de percepción de cada persona espectadora, que ciertas "figuras" sean consumidas, aunque inconscientemente en el flujo del evento escénico.

Un proceso retórico no tiene que ser necesariamente consiente por parte de un espectador para que provoque un efecto sobre él, así como en una poesía o en una publicidad cualquier construcción retórica pretende obtener un grado de efectividad persuasiva, a pesar de su falta de comprensión. Estamos habituados al uso de las figuras retóricas en la vida cotidiana sin tener necesariamente que analizar, distinguir o reconocerlas en cada ocasión. A menudo, quien destina como quien es destinado participa del acto poético de forma espontánea sin ser ciceronianamente responsable del manejo de sus herramientas retóricas o consiente de su influencia.

Más aun en un evento dinámico como el de la puesta en escena que no está reglamentado por alguna sistematización como la oratoria. Como la poesía (o como la gráfica publicitaria) que en su escritura (o imagen estática) tiene la ventaja de fijar, en un soporte menos perecedero, unos límites a la interpretación. Además, la naturaleza oximorónica del espectáculo en vivo prospera a pesar de sus autores y su público, suspendiendo la significación gracias a la característica del medio efímero y concurrente, que admite una primera contradicción, propia de los hechos generadores de un evento precario, fugaz, incierto, inestable, frágil, que busca perdurabilidad.

Así como en la dialéctica el orador se apoya en sus mejores habilidades retóricas para construir un discurso convincente frente a su público, en la puesta en escena las figuras retóricas de la performance se disparan con el propósito de seducir en el evento a la persona espectadora. En la percepción, la persona espectadora experimenta de forma reiterada las figuras, las cuales juegan con la oportunidad de construir efectos persuasivos contundentes. En este sentido, la construcción retórica con figuras se encarga de estimular una dramaturgia de la puesta en escena, cuyo texto no tendrá que estar obligatoriamente vinculado a la escritura literaria. La generación de la partitura dramática de esta puesta en escena podrá nacer de una escritura del movimiento corporal, de una imagen o sonido y no necesariamente de una primacía “verbocéntrica”.

Las imágenes son entidades autónomas y únicas de una puesta en escena, pero, a menudo, su legibilidad retoza con la naturaleza efímera y cambiante del evento. La aparente aleatoriedad de la creación escénica “en vivo” imprime, con su complejidad, una visión irrepetible del evento que hospeda en la persona espectadora una sensación de pérdida. A menudo, la aparición de la figura retórica visual es fugaz y su presencia es percibida solo indirectamente por los vestigios que deja en su aparición.

La imagen opera propiamente en la seducción de lo sensible sobre lo lógico, de la persuasión y la conmoción sobre la explicación o la comprensión. Lo que coadyuva esta epifanía repentina es la acción de un cuerpo físico (intérprete u objeto) que caracteriza la singularidad de la retórica escénica. Es la condición directa de un cuerpo físico que une tanto el gesto, la postura, la proxémica de la acción con los objetos, los ambientes, los atuendos y otros, de una puesta en escena en tiempo real.

El propósito de una retórica escénica no es vincularse a la expresión lingüística y su posibilidad de definir en la puesta en escena un abanico de figuras literarias del texto, sino, ser manifestación del uso combinado de diferentes lenguajes; como el visual, corporal o sonoro, como una primacía sobre los más convencionales textos dramáticos que verbalizan su retórica escrita. Dicho de otra manera, la retórica del espectáculo en vivo plantea una *poiésis* de la imagen, del sonido y del movimiento corporal, que activa sus figuras a partir del conjunto dinámico de los elementos escénicos.

Figuras retóricas: más allá de la palabra

Metáfora

La metáfora podría considerarse como la figura retórica por excelencia, la más implementada en el contexto de la representación teatral por su propiedad intrínseca de poder generar un distanciamiento del sentido literal común de un hecho vivido. Por esta naturaleza exclusiva, la puesta en escena traslada los aspectos denotativos de la acción teatral, del uso de objetos, de la percepción del espacio, a una categoría connotativa del sentido metafórico. La *metáfora*, que opera por semejanza, relaciona la creación escénica con la realidad contingente de un evento y sus circunstancias.

La metáfora del ojo-luna del *Perro andaluz* (1929), de Buñuel-Dalí, apoyada en la secuencia de imágenes del montaje, determina el resultado efectivo de la metáfora. En la cinta, durante la noche, un hombre (Buñuel) sale a fumar al balcón de una casa con un cuchillo de afeitar en la mano. Su cara mira hacia arriba y hay un corte de edición, lo que mira el sujeto es la luna y su círculo perfecto. Este encuadre, por efecto del montaje, vuelve al primer plano del rostro de una mujer que mira hacia el frente. La mano izquierda del hombre sujeta el ojo izquierdo de la mujer y con la navaja del cuchillo el hombre se dispone a cortar, ocultando con la mano casi la totalidad del rostro de la mujer.

El encuadre siguiente muestra la luna (desde la mirada del hombre) con su círculo perfecto, mientras que una nube sutil la atraviesa en su longitud de derecha a izquierda. Hay un nuevo corte rápido. En la imagen siguiente, la hoja del cuchillo de afeitar corta longitudinalmente el ojo izquierdo de la mujer como si fuese una nube sutil que atraviesa el círculo perfecto de la luna. La metáfora visual se construye en la acción, pero el sintagma narrativo no es sostenido exclusivamente por el gesto, este depende de las imágenes en yuxtaposición. Por la secuencia de edición, los diferentes encuadres determinan visualmente el éxito de la construcción retórica de la figura.

Símil

Por su parte, el *símil*, una metáfora simplificada, también llamado comparación en teatro, consiste en establecer una relación de semejanza entre acciones escénicas cuyos personajes tengan similitudes que puedan ser conceptualmente comparadas. Como *símil* en una puesta en escena, se menciona la versión de *El Enfermo imaginario*, de Molière, presentado por la Compañía Nacional de Teatro en Costa Rica en el año 2017, con la dirección de José Pablo Umaña. En la acción final, el personaje de Argán se entera de la llegada de un sumo doctor a la ciudad y lo invita a la casa por una consulta. Argán es atendido por su criada Toñita quien, consciente del delirio hipocondríaco de su amo, trata de varias maneras, con inventos, de hacerlo entrar en razón. Finalmente, Toñita simula la visita del eminente médico que no es otro que la ingeniosa criada vestida *como* un médico.

En este momento, la representación escénica requiere una comparación intrínseca del espectador. El *símil* está en la sustitución del personaje *como* otro personaje, es decir, un engaño de identidades que en la puesta en escena es reconocible para el público, aunque no para Argán. En la acción, resulta evidente que la intérprete en el papel de la criada (atuendo correspondiente) se ha disfrazado de médico (otro traje puesto encima del anterior), pero su cara de alguna forma autoriza al espectador a realizar una comparación entre los dos personajes presentados, que se transforman mudando el atuendo con un cambio rápido de escena.

Un *símil* se puede considerar bosquejado desde el libreto, en el ballet *Petrushka*, de Igor Stravinski, se plantea que en la Feria de San Petersburgo tres muñecos de un teatrillo ambulante toman vida transformándose en los bailarines. En una versión presentada en 2009 en el Teatro del Centro para las Artes de Heredia, Costa Rica, dirigida por Gabrio Zappelli, fue resaltado el símil entre los personajes. La *Petrushka*, el Moro y la Bailarina, personajes del ballet, fueron interpretados por bailarines que fungían al mismo tiempo de manipuladores de sus propias marionetas.

Otros *símiles* parecidos se podrían hallar en la obra *Yo soy Pinocho*, de José Fernández Álvarez, puesta en escena en el Teatro Nacional de Costa Rica con la dirección de Gladys Alzate en 2017. En la obra, algunos de los personajes: Pinocho, Polilla y Geppetto, son duplicados tanto en el personaje de carne y hueso como en su versión reducida en marioneta. Es obvio que, en estos últimos dos casos, la condición *sine qua non* que determina el símil está en la presencia simultánea de la persona intérprete y el objeto-títere.

Análoga situación, pero más compleja, se propone en *Los gemelos venecianos*, de Carlos Goldoni, puesta en escena en el marco de las Iniciativas Interdisciplinarias de la Universidad Nacional en el año 2002. En esta versión, como lo indica el texto de Carlo Goldoni, un solo actor, en este caso Arnoldo Ramos, interpretaba el papel de dos supuestos gemelos. En el espectáculo, los gemelos eran visiblemente representados por el mismo intérprete, pero se percibía claramente, a través de su capacidad histriónica, la simulación de dos opuestas personalidades. En este caso, el símil resultaba de la comparación que el público hacía sobre el rostro del actor. El símil se encuentra en la duda que el público experimenta al contrastar los comportamientos diferentes de dos supuestos individuos con la realidad de que el cuerpo del intérprete es solo uno.

Alegoría

Son muchas las representaciones visuales de pinturas antiguas que utilizan abiertamente el procedimiento de la *alegoría* visual, como ejemplos se puede mencionar: *El jardín de las delicias* (1490), de Jheronimus Bosch; la *Alegoría de la primavera* (1477-1478), de Sandro Botticelli; *Cronos cortando las alas a cupido* (1694), de Pierre de Mignard. En el tríptico de Bosch, la *alegoría* se construye entre la representación de lo efímero de los placeres pecaminosos figuradamente, presentado en la tabla central, y el pecado evocado en la comparación entre el paraíso y el infierno, visto en el panel izquierdo y derecho respectivamente. Cada elemento en el conjunto cumple su función alegórica por su intrínseca relación con las detalladas metáforas visuales diseminadas. En otras palabras, la alegoría resulta de completar unas metáforas extendidas.

Por su parte, Botticelli en su alegoría materializa visualmente tres metamorfosis: las tres Gracias que bailan las “edades de la vida”; Flora que se muda en primavera y esparce las nuevas flores, Venus que traslada a Cupido el mandato activo del amor, eco y satélite de la composición total del cuadro. La alegoría del renacer del amor aparece como la puesta en escena de un recorrido, una *promenade* que avanza desde la izquierda del cuadro con Mercurio, el Hermes Trismegisto, que encabeza el grupo despejando el cielo de nubes con la ayuda de su Caduceo, y Céfiro, el viento de pasión, que cierra empujando a Flora desde la extrema derecha, para que cumpla el regenerador rito del mito de Proserpina, que vuelve del Hades cada año. En cuanto al cuadro de Mignard, las metáforas alegóricas son evidentes en el anciano desnudo que alude al Tiempo o Cronos (o a su versión medieval, el Padre Tiempo), asociado a la guadaña, al reloj de arena, a la barba blanca y las alas, los cuales son atributos

inequívocos de su personaje. El Tiempo sujeta a un niño y está en el acto de cortarle las alas. El pequeño sujetado es Amor (Cupido), de forma que la alegoría recita por medio de la sola imagen: El Amor vence todo, pero el Tiempo vence al Amor.

A través del razonamiento por analogías, se asocian estos sistemas extensos y subdivididos de imágenes metafóricas que, en las alegorías de los espectáculos en vivo, presentan quizás un planteamiento más abstracto y frecuentemente alusivo a la experiencia humana real. Como acciones escénicas alegóricas por excelencia se podrían indicar los eventos públicos de los carnavales, con su creatividad performática masiva e individual a la vez. Entre muchos carnavales, véase la extraordinaria iconografía alegórica del carnaval *Schembartlauf de Nuremberg* (1450-1550). En relación con esto, el carnaval es una fiesta de origen pagano, pero a menudo celebrada en periodización litúrgica. Su alegoría traspasa cualquier particular pertenencia religiosa, más bien manifiesta una relación directa con la más auténtica cultura popular. Varios y extendidos son los carnavales alegóricos en la actualidad, desde el clásico Carnaval de Venecia al Carnaval de Oruro en Bolivia; los Carnavales de Binche y Aalst en Bélgica; el de Gualeguaychú en Entre Ríos, Argentina; los Carnavales de Negros y Blancos en Pasto, Colombia; los Carnavales de Tlaxcala, de Veracruz y de Huejotzingo en México. Así, en su aspecto escenográfico, los carnavales de los carruajes alegóricos de Río de Janeiro en Brasil; los carnavales de Encarnación en Paraguay; o los de Viareggio en Italia, parecen derivados de los antiguos triunfos medievales y son los que han desarrollado una alta representatividad de alegorías escénicas. Muchos de estos carnavales han sido elegidos en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad y tienen en común un grado de abstracción hacia lo grotesco en la estructuración temática de la que en cada año resulta ser la propuesta plástica.

Mas allá de los carnavales, hay alegorías también en fiestas de origen popular o político como, por ejemplo, en la celebración mexicana del Día de Muertos. La figura que destaca en esta fiesta fue originalmente inspirada por el caricaturista José Guadalupe Posada, quien la llamó *La Calavera Garbancera* (1913) y luego el pintor Diego Rivera la rebautizó como La Catrina en su mural *Sueño de una tarde dominical en Alameda Central* (1947). La imagen de La Catrina es parte de la tradición popular mexicana y de la celebración del Día de Muertos, una fiesta alegórica sobre la apología de la muerte. También alegóricos se podrían definir ciertos espectáculos rituales de tradición autóctona como el *Baile del Güegüense* en Nicaragua o *La Danza de los Diablitos*, antigua representación de la etnia Boruca de Costa Rica. Esta última se desarrolla en la acción escénica de una danza-duelo cuya metáfora consiste en el enfrentamiento de un "toro", el opresor blanco, contra los "diablitos", los oprimidos nativos. El Toro, personaje antagónico, representa al invasor (*samáñ*, en boruca) de la tierra indígena y encarna las pretensiones de dominio español sobre los lugareños. Los contrincantes son los Diablitos (*cagbrúv*, en boruca) que corresponden al pueblo Boruca que se revela y se opone a la conquista. El espacio escénico de la representación es el patio de las cabañas de la comunidad, es decir, la tierra en donde posiblemente se consumó un genocidio. El polvo sublevado en la acción se asume como elemento escénico mágico al rodear árboles y viviendas, generando aleatorias apariciones de los participantes en el enfrentamiento. En el duelo, los Diablitos endosan máscaras que resguardan su identidad, como protección del rostro frente al atacante, pero también que les confieren rasgos de furia y un aspecto sobrenatural a quienes interpretan. En la acción, los personajes indígenas son correteados y golpeados por el toro-conquistador, pero finalmente logran su aniquilación, siendo esta una apología del exterminio indígena cuya resistencia eleva la ascendencia Boruca a su dignidad

de etnia libre.

Sinécdoque y metonimia

Por lo que se refiere a la *sinécdoque* y la *metonimia*, en una acción escénica a veces la diferencia no es clara, porque dichas figuras se basan en fundamentos similares. La metonimia consiste en la sustitución de un elemento o de un objeto por otro con el que guarda relación de causa o dependencia. En cambio, la sinécdoque se plantea como un entendimiento simultáneo, consiste en designar una cosa con el nombre de otra con la que existe una relación de inclusión, por lo que puede utilizarse el nombre del todo por la parte o la parte por el todo. Por ejemplo, la materia se sustituye por el objeto, la especie por el género, el singular por el plural, lo abstracto por lo concreto, y viceversa.

En una puesta en escena de *Sueño de una noche de verano*, de William Shakespeare, realizada en Costa Rica en 2017³ bajo la dirección de Luis Carlos Vásquez, se utilizaban como elementos escenográficos sinecdóticos unos cilindros de tela blanca tensada, los cuales representaban, en el acto I y V de la obra, las columnas del palacio en Atenas donde Teseo, duque de Atenas, e Hipólita, su prometida, planeaban con Filóstrato los festejos para su boda. La fila de cilindros bajando de lo alto en perspectiva solo mostraba unas columnas mediante una propiedad: la verticalidad del cilindro.

De la misma forma, las escenas de los actos II, III y IV se desarrollaban en un escenario que aludía a diferentes zonas del bosque que en el texto se entendía como los alrededores de Atenas. Este escenario de bosque se armaba con un movimiento escénico desde la tramoya, al bajar unos cilindros blancos parecidos a las columnas de la escena I y V, que llevaban esta vez en la parte inferior largas raíces blandas en forma de gigantescos gusanos, los cuales conectados, por un lado, a la base del cilindro que fungía de tronco y, por el otro, se adelgazaban terminando en una punta. Al llegar al piso, dichas raíces se distribuían irregularmente y formaban un intrigado laberinto de rizomas parecidos a grandes árboles de sequoia con las raíces expuestas, en las cuales el tronco (los cilindros) era alumbrado por una luz nocturna que hacía entrever las acciones de los personajes.

En ese espacio, la acción añadía verosimilitud a la sinécdoque escénica que sustituía al bosque literal por parte de una “foresta” de cilindros de telas blancas, iluminadas desde lo alto para simular rayos de luces solares que proyectaban siluetas de hojas de diferente tamaño, con el propósito de crear la alusión a una profundidad boscosa.

Antonomasia

Por otro lado, una variante de la sinécdoque directamente relacionada con la persona intérprete y su postura, vestimenta, gestos, comportamientos es la *antonomasia*. Esta figura es también considerada como una sinécdoque porque consiste en la sustitución de una parte por el todo o de un todo por la parte: el personaje de Santa Claus con su traje apunta a la Navidad; la bata blanca, al científico; y el estetoscopio, al médico. Así, el traje de Superman, al superhéroe; aunque, si el sujeto que lo endosa no tiene músculos, la *antonomasia* se convierte en *parodia*. El Papa por la iglesia, la Torre Eiffel por París, Roma por ciudad eterna. De los ejemplos anteriores, puede desprenderse también el parentesco de la *antonomasia* con la metonimia, la alusión y la perífrasis.

³ Teatro Nacional de Costa Rica. (30 de junio de 2017) *Sueño de una Noche de Verano TNCR 2017*. [Archivo de Video]. <https://youtu.be/zTMD39FPpSQ>

En la puesta en escena, un ejemplo donde se puede apreciar la antonomasia es en los personajes de la “Commedia dell’arte”. En su mímica, acción y palabras, Arlequín alude al siervo astuto, pícaro, taimado, travieso; Pantaleón, al viejo tacaño, mezquino, egoísta, codicioso, agarrado; el Doctor, al médico inepto, necio, charlatán, fanfarrón. Cada máscara de la comedia utiliza acciones innecesarias como *perífrasis* o *circunloquios* para aludir a las características comportamentales del “tipo” que representan. Tipologías, peculiaridades que se encuentran bien destacadas en *Los caracteres morales*, de Teofrasto (Duclós, 2019), escrito que influenció a muchos comediógrafos desde Plauto a Molière, de Carlo Goldoni a Bernard Shaw.

En este sentido, la modificación fisiognómica es una característica intrínseca del maquillaje teatral y, en cierto teatro realista tradicional, la distancia del público del escenario justifica el maquillaje extremadamente cargado, hiperbólico, de los actores que buscan exagerar los rasgos de la propia cara para proyectar una mejor expresividad de los ojos o de la boca. Análogamente, pero por razones más rituales, los actores japoneses del teatro Noh o Kabuki (los que no usan máscaras) aparecen con sus caras pintadas de blanco y los rasgos del rostro cargados de coloraciones.

Hipérbole

En relación con lo anterior, otra figura de significado es la *hipérbole*. En tanto exageración, es evidente en obras visuales como las del artista hiperrealista Ron Mueck, quien realiza unas esculturas gigantescas en material plástico simulando la textura de la piel humana. También obras hiperbólicas son las intervenciones conceptuales escénico-ambientales del artista plástico Christo, que empacó kilómetros de costa australiana en Sídney o tensó un telón rojo entre dos montañas de Colorado. Se podría considerar una hipóbole visual la transformación fisiognómica de María José Cristerna, conocida como la “mujer vampiro”, que se exhibe como la mujer más tatuada del mundo.

En el teatro lírico, en muchas ocasiones, el aparato escénico sobresale y excede en tamaño una escenografía convencional con el propósito de fascinar al público con lo majestuoso. Esta hipóbole del espacio escénico es una práctica distintiva, por ejemplo, de las óperas presentadas sobre el lago Constanza, cada julio, en eventos que los organizadores definen como “imposibles de olvidar”. El Festival de Bregenz (Austria) se celebra desde 1946 y hace de la hipóbole su mayor acierto y su atractivo publicitario. Para éste, se crearon docenas de escenarios flotantes sobre la masa acuática, con escenografías que, cada año, han ido creciendo en espectacularidad y tamaño.

Otra destreza hiperbólica de la tecnología escénica de una ópera se puede encontrar en el proyecto del director Robert Lepage para la Tetralogía wagneriana del *Anillo de los Nibelungos*, presentada en el Metropolitan Opera de Nueva York en 2012. La máquina escénica propuesta por Lepage es una gigantesca estructura móvil de 24 planchas de aluminio que fueron concebidas como parte de un escenario en movimiento y que pueden asumir posiciones horizontales, verticales u oblicuas, lo que permite a las personas intérpretes desplazarse en ellas. A su vez, las planchas pueden trabajar por separado o juntarse, formando pantallas y superficies donde se proyectan imágenes bidimensionales que aumentan la dinámica visual del espectáculo.

Por su parte, la acción de teatro de calle del grupo francés Royal de Luxe propone la hipóbole con el uso de marionetas gigantes. La puesta en escena de este colectivo consiste en realizar puestas en las que se recorren las calles de ciudades con marionetas de una altura de

aproximadamente cuatros pisos de un edificio. El carácter hiperbólico de las acciones no se caracteriza solo por el tamaño del “pelele” sino por la particular técnica implementada para su manejo. Un gran número de personas asistentes son asignadas al uso independiente de cuerdas conectadas al movimiento del fantoche, así que cada maniobra requiere un específico tramoyista que intervenga, como el antiguo marino de un galeón, en el movimiento de una parte de la máquina.

Estas maniobras coordinadas de quienes manipulan son, en sí, también hiperbólicas para compensar la magnitud del cambio de movimiento de la marioneta. El objeto, por ejemplo, se mueve caminando ágilmente por una calle de la ciudad y, a cada paso, la persona asignada a una de las dos piernas se lanza en intervalos regulares de una plataforma colocada en una grúa que mantiene parada a la muñeca. Así, guindándose con todo el peso del propio cuerpo a la cuerda conectada con la pierna de la marioneta, logra levantarla y realizar el paso del títere. Sucesivamente, el manipulador suelta la cuerda conectada al pie de la marioneta que, sin el peso del operador que la tenía sujeta, regresa a la posición parada mientras que, con la otra pierna, otra persona asignada cumple el mismo movimiento (Bernaerts, 2014, 0m24s). Todos estos movimientos de las personas tramoyistas que manipulan la marioneta (cabeza, brazos, manos, cuerpo, piernas o pies) son auténticos, coordinados, efectivos, aunque necesariamente excesivos.

Con diferentes propósitos, se desarrollan otras figuras de significado en las que se destaca visualmente una cierta clase de oposición, estas son figuras retóricas escénicas como la *antítesis*, el *oxímoron* o la *paradoja*. En la *antítesis*, las acciones escénicas o sintagmas de acciones representan ideas opuestas sin implicar contradicción; en el *oxímoron*, los componentes que sí expresan contradicción se encuentran agrupados en la misma acción escénica o sintagma de acción; por último, en la *paradoja* estas acciones escénicas superan los límites del sintagma determinando el carácter integral de una actuación. Aquí se puede hablar de cierta complementariedad.

Antítesis

Así pues, la *antítesis* pretende expresar la oposición de una idea mediante la mención de su contraste. Por ejemplo, una persona intérprete que entra al escenario con unos zapatos de payaso, un corsé, una enagua con corte del siglo XVII y guardainfante, en una primera acción podría presentar en escena un contraste. El desplazamiento de los zapatos de payaso, calzado que define a un personaje como bufonesco, y el simple tambaleo de la parte superior del cuerpo de la persona intérprete, que alude con su postura a una dama del siglo XVII, sumado al avanzar titubeante, producen una antítesis, más allá del sincretismo, con el traje, como oposición entre dos acciones que acarrear un juicio opuesto.

En el ejemplo se identifica la figura retórica de la *antítesis*, a través de la representación visual de un cuerpo dividido por la acción postural de la parte superior e inferior del cuerpo en movimiento del intérprete, que responde a diferentes iconos sociales: la alusión a una noble dama del siglo XVII o, con cualidades opuestas, a la de un payaso. En muchos casos, estos movimientos contrastantes de varias posturas generan la discordancia absurda de la torpeza de un personaje, cuya acción refinada/tosca intenta un equilibrio ostentoso, opuesto a la naturalidad.

Una conocida antítesis visual es la publicidad para Benetton, de Alighiero Toscani, en la cual se presenta una imagen de una novicia vestida de blanco besando un seminarista vestido de negro. Los religiosos juegan con la contraposición cruzada: hombre/mujer, negro/blanco,

cura/monja. Pero en particular, con la contraposición de significado: amor carnal/amor espiritual. En una puesta en escena, esta acción podría ser igualmente significativa, el uso de los trajes de novicia y de seminarista se contradicen en postura y en comportamiento. También, la acción de las personas intérpretes coadyuva. Así mismo, el uso de trajes que son antitéticos a la situación, como un smoking para hacer deporte o asistir a una ceremonia en ropa íntima. Por ejemplo, la imagen de un mugriento minero que trabaja en una minería vestido con un traje de bailarina, un tutú blanco e inmaculado. Aquí sirve el refrán: *el traje no hace al monje*.

En la antítesis, un análogo procedimiento cruzado de oposición se puede revisar en una reciente puesta en escena de *Turandot*, de Puccini, presentada en el Teatro Regio de Turín, Italia, en 2018, bajo la dirección de Stefano Poda. En la puesta en escena, la característica contraposición que en la obra se presenta entre el personaje de Calaf, el príncipe misterioso, y Turandot, la despiadada princesa china, es creada por el choque de los colores negro/blanco y los conceptos muerte/vida en los que gira el significado de la trama⁴. Con la *antítesis*, se justifica el discurso escénico que se manifiesta en la contradicción de las dos personalidades de estos dos protagonistas que, en la obra y hasta su final, se enfrentan desde una posición dramática contraria.

Oxímoron

Con respecto al *oxímoron*, las acciones escénicas o las imágenes que expresan una contradicción más marcada se encuentran en el mismo sintagma de acción. El oxímoron usa dos conceptos de significado opuesto en una sola expresión para generar un tercer concepto. Dado que el sentido literal de oxímoron es opuesto, “absurdo” (por ejemplo: un instante eterno), se fuerza a la persona espectadora a comprender el sentido metafórico; en este caso, un instante que, por la intensidad de lo vivido durante su transcurso, hace perder la noción del tiempo.

El oxímoron se puede hallar en la puesta en escena de *Casa de muñecas*, de Henrik Ibsen, presentada en el Teatro de la Corte de Génova en 2011, dirigida por Luca Ronconi. En esta puesta, la actriz Mariangela Melato representaba al personaje de Nora como a una joven vital que se desplazaba en escena entre casas de muñecas reales y también entre muñecas que, como juguetes de su propiedad, contrastaban con la personalidad y el aspecto maduro que la mujer aparentaba en la pieza. La niña/adulta generaba el concepto central de la obra: la mujer (Nora) encerrada en la jaula dorada de su casa, ¿casa de muñeca o casa de adulta? En ese marco, el oxímoron se manifestaba en el uso conceptual de los objetos, que son juguetes, en contradicción con el texto verbalizado de la mujer y las acciones, que mostraban su toma de conciencia progresiva frente a su estado impuesto por las circunstancias.

Con respecto a la figura del oxímoron, se puede indicar también la puesta en escena de *Calígula*, de Albert Camus, presentada por la Compañía Nacional de Teatro en Costa Rica en el año 2017 con la dirección de Gabrio Zappelli. En la puesta en escena, las personas intérpretes, dos hombres y dos mujeres, con el cuerpo enteramente pintado de blanco, simulaban ser estatuas de mármol. Con estas características y atributos, representaban las esculturas de las divinidades: Baco, Marte, Venus y Juno. Las cuatro estatuas estaban erguidas e inmóviles en el escenario. En el devenir de la puesta en escena, las estatuas tomaban vida en acciones independientes de la trama del texto de Camus.

⁴ Véase en Stefano Poda. (14 de agosto de 2018). *In questa reggia EXTRACT TURANDOT STEFANO PODA*. [Archivo de Video]. <https://youtu.be/bliGQpdjJLc>

Estas estatuas/vivientes, siguiendo un programa autónomo y contradiciendo su estado anterior de inmovilidad, se bajaban de los pedestales y se trasladaban a otra zona del escenario con todo el basamento. Al llegar a una nueva área, subían repentinamente en los podios y se petrificaban nuevamente en una posición estática determinada, quedando inmóviles por un tiempo. En el periodo de “vida”, las estatuas podían ocasionalmente intervenir en el papel de esclavos y esclavas del emperador, atendiendo sus necesidades. Los cuerpos oximorónicos estáticos/móviles, de estatuas/vivientes o de esclavos/dioses, apuntaban hacia la oposición aparente y generaban un tercer concepto “surrealista”, se proponía un mundo posible donde los seres tomaban vida mezclándose con el pensamiento delirante de Calígula.

Paradoja

Por su parte, en la *paradoja* se encuentra una potencial concordancia, una idea visual imposible, pero coherente. Una paradoja para el cuerpo fue la invención del corsé de hierro que en 1550 la Reina Catalina Medici ideó como ropa interior para la nobleza de Francia. Una ley prohibía a las mujeres mostrar cinturas anchas en la Corte Real. De esta manera, se impuso un corsé de hierro para las mujeres más pudientes y uno de madera para aquellas de clase más baja. Con los años, el invento fue imitado en Inglaterra por la reina Elizabeth I. El corsé, de origen muy antiguo, será desde luego una paradoja para el cuerpo femenino incluso en su desarrollo futuro en los siglos XVII, XVIII y XIX.

Cada intento de contener el desarrollo del cuerpo humano con una armadura es, de por sí, paradójico. Sin embargo, en la versión masculina, un ejemplo son las corazas de hierro, la prótesis medieval que cubría la totalidad del cuerpo de los caballeros. Esta prótesis buscaba ser una extensión del cuerpo para permitir la articulación con un máximo de protección de la piel. La armadura es una indumentaria dedicada a proteger el cuerpo de los ataques de un oponente, es parte de las denominadas “armas defensivas” y, aunque puede estar fabricada de muchos materiales, entre ellos: cuero, madera, cuentas de concha, hueso e incluso algodón y fibras naturales, la coraza es comúnmente relacionada con la armadura metálica asiático-europea.

La cota persigue una semejanza anatómica con el cuerpo para favorecer un libre movimiento, pero limitando este movimiento mismo con motivo de preservar una exposición peligrosa. La paradoja de sustituir el cuerpo con una “piel” resistente a los golpes roza en muchos casos la metáfora si se presenta como una prótesis del cuerpo en el binomio defensa/ataque. Por ejemplo, en el teatro, la coraza proyecta el cuerpo condicionando la forma. En la obra *Macbeth horror suite* (primera versión de 1983 y reeditada en 1996), de Carmelo Bene⁵, el actor en escena usa una coraza con picos que parecen púas de un puercoespín. La imagen del traje es de defensa y ataque a la vez, y el texto verbal es una prótesis fónica que se difunde amplificado en clara, pero coherente contradicción con la casi inmovilidad del cuerpo del intérprete en escena. Otro caso se da en la puesta en escena para la película *Pina* (2011), de Wim Wenders, resulta paradójico el espectáculo de Pina Bausch cuando los bailarines se lanzan baldes de agua como parte de una acción coreográfica en el interior de un teatro. Asimismo, una figura retórica escénica como la paradoja se podría reconocer en la repetitiva acción generada en la performance de Marina Abramović y Ulay: *Imponderabilia* (1977). En ésta, los dos artistas se pararon desnudos frente a frente en la entrada-salida de una exhibición de arte. Los asistentes tenían que, obligatoriamente, rozarles el cuerpo para poder entrar a la

⁵ Véase en Carmelo Bene. Tracce. 1 canale di Domenico Rinaldi. (28 de diciembre de 2016). *Carmelo Bene- Macbeth Horror Suite*. [Archivo de Video]. <https://youtu.be/cgkNUdKkfsg>

exposición. La paradoja consistió en asumir esta postura que quebrantaba el sentido común, es decir, era un acto que conducía a una situación contraria a las normas del público y que lo involucraba al tocar a ambas personas intérpretes, como un comportamiento íntimo, inesperado para la persona espectadora, y que producía un contraste entre pudor y ostentación. La paradoja se concretaba narrativamente así: yo, espectador vestido para atravesar la puerta de la galería, tengo que pasar entre un hombre y una mujer desnudos, quienes parados en la entrada y colocados cara a cara en el umbral, me obligan a escoger un frente al pasar. La opción que les queda es restregarse con los dos cuerpos sin reaccionar frente a la situación (La lulla, 2010, 0m25s).

Anáfora

Entre las figuras retóricas literarias, las sintácticas son aquellas que tienen que ver con la organización de las palabras dentro de las oraciones. Entre ellas, algunas repiten términos, otras los suprimen o cambian el orden lógico de la oración. En términos de retórica visual, podemos definir estos grupos de figuras como las que tienen que ver con la organización de elementos visuales internos a una imagen y, en una retórica de la escena, serían las acciones o componentes visuales que se articulan al realizarse la combinación entre elementos. Una figura sintáctica como la *anáfora* produce imágenes evidentes por el dispositivo de repetición icónica que conlleva, un ejemplo se da en la ya mencionada puesta en escena de Stefano Poda de la ópera *Turandot*, de Giacomo Puccini, en el Teatro Regio di Torino en 2018.

Durante la acción escénica del tercer acto, hay una repetición del traje de las intérpretes del coro que se desplazan lentamente en el ambiente con un abrigo negro que llega hasta el piso y una peluca rubio platino, mientras buscan moverse de forma idéntica. Esta anáfora visual de repetición de los trajes, el peinado y el movimiento integra visualmente el aria de Calaf: *Nessun dorma*. Calaf viste de negro, del mismo color que las mujeres, pero emerge al diferenciar su acción con la voz.

Análogamente, en otro momento de la obra, con el aria de Turandot: *In questa reggia*, las mismas intérpretes del coro femenino se presentan vestidas con trajes de corte similar a los negros, pero de colores blancos, llevando las mismas pelucas rubio platino. Turandot (la soprano protagónica) se confunde con las demás por el uso del mismo traje blanco, peluquería y maquillaje, es decir, está equipada como las otras mujeres en escena y se destaca solamente con su canto⁶. Anáforas similares se presentan en muchas otras secuencias de la obra en donde las personas intérpretes se duplican con la clara intención de aparecer en escena como sujetos idénticos repetidos de un conjunto más grande.

Polipote

Otra figura cercana a la anáfora, pero con características sintácticas diferentes es el *polipote*, una figura que se caracteriza en la retórica literaria por la repetición de una misma palabra con cierta alteración de los morfemas flexivos (singular, plural, masculino, femenino) de una frase. En una retórica escénica, el uso del polipote se podría localizar en la repetición de un elemento con ciertas variantes como, por ejemplo, las diferentes conformaciones fisiognómicas de las máscaras de la Commedia dell'Arte o del teatro Noh en una presencia simultánea de los personajes en escena.

También, en el caso de un gesto repetitivo en tanto “morfema” de la acción, se puede

⁶ Véase en Stefano Poda. (14 de agosto de 2018). *Nessun Dorma EXTRACT TURANDOT STEFANO PODA*. [Archivo de Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=pusduufMgsA>

proponer como ejemplo *Einstein en la playa (Einstein on the Beach)*, una ópera estrenada en 1976 en el Festival de Aviñón en Francia, con música y texto de Philip Glass, diseñada y dirigida por Robert Wilson. En la ópera, las secuencias gestuales de las personas intérpretes se pueden repetir o pueden ser dobladas por el gesto de una o varias personas intérpretes⁷. También, el movimiento se completa con la reiteración sonora de la música minimalista de Philip Glass, que contribuye con un polipote acústico constante paralelo a las acciones repetitivas de las personas intérpretes de la puesta en escena.

Una obra teatral de la vanguardia europea de los años ochenta del siglo pasado también recuerda a un polipote gestual. En las secuencias de gestos repetitivos del espectáculo *Crollo Nervoso*, obra creada por la compañía italiana Magazzini Criminali y presentada en 1985 en Italia, hay cuatro actores posicionados en escena en diferentes lugares, dos sentados en unas sillas reclinables y dos de pie. Estos repiten una secuencia de movimientos mediante la reiteración del gesto sin variaciones o interponiendo una secuencia diferente cada cierto tiempo. La repetición podría ser, por ejemplo: la persona intérprete 1: aaaaabaaaaab; la persona intérprete 2: cdcdcdcdcd; la persona intérprete 3: eeffeeffeff; por último, la persona intérprete 4: gggggggggggg. El polipote está aquí ubicado exclusivamente en la mímica y el movimiento corporal con variaciones de velocidad, intensidad, ritmo, escansión, tamaño u otros⁸.

Asimismo, en *Pato salvaje*, del director italiano Luca Ronconi, interpretada en el año 1977, para hacer alusión al protagonista, que era un fotógrafo en el texto original de Henrik Ibsen, la escenógrafa, Gae Aulenti, realizó un escenario reducido a tres partes idénticas de un interior tridimensional en blanco y negro, donde se desarrollaba la acción del intérprete triplicada y desfasada en los tiempos. Todo se reproducía igual y en un espacio equivalente, homónimo, hermanado y tres veces parejo, con el propósito de presentar una imagen fotográfica de la realidad.

Quiasmo

Las imágenes teatrales más recurrentes de la figura del *quiasmo* se pueden hallar en las acciones de parejas de gemelos de las que la historia del teatro está plagada. El quiasmo es una figura sintáctica que opera con la dislocación de los significantes, es decir, procede con una disposición cruzada de los elementos. El término se emplea para nombrar a un intercambio de ciertos componentes que en teatro puede desarrollarse contemporáneamente entre intérpretes u objetos de una secuencia. Uno de los ejemplos en donde el quiasmo se utilizó volviéndose una marca casi estilística fue en los espectáculos del director Tomaz Pandur, en los cuales recurre al constante uso del elemento agua.

En *Calígula* (2008), Tomaz Pandur utiliza el agua en escena como figura para reflejar sujetos y objetos de la acción⁹. Con el agua, representa en casi todos sus montajes paisajes que denotan melancolía, pero también usa este elemento como espejo para generar una duplicación de la imagen. El reflejo, la repetición sintáctica, construye propiamente el

⁷ Véase en en 김지훈. (12 de septiembre de 2019). *Philip Glass – Einstein on the Beach: Knee play 1, Train*. [Archivo de Video]. <https://youtu.be/a8kgAkTS7oM>

⁸ Véase en Vitruvio Bologna. (19 de abril del 2020). *CROLLO NERVOSO*. [Archivo de Video]. <https://youtu.be/pi4QbWcRSGU>

⁹ Véase en FITBogotá. (16 de marzo de 2010). *Obra: “Kalígula”- País: Crocia/Eslovenia*. [Archivo de Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=lljLYfDc6fM>

quiasmo en escena. Pandur también utilizó el agua en la obra *Fausto* (1990), basada en la obra homónima de Goethe, en la cual el agua se volvió un recurso que lo ayudó a potenciar un paisaje visual de reflejos líquidos¹⁰. En *Hamlet* (1990), texto original de Shakespeare, un personaje lleva un espejo para que el resto del ambiente se vea reflejado¹¹. De la misma manera, en la adaptación de la obra cinematográfica de Luchino Visconti, *La caída de los dioses* (1969), un gran espejo en el techo del escenario muestra la imagen invertida de la mesa. En *Infierno* (2001), obra basada en *La divina comedia* de Dante, los espejos conformaron prácticamente todo el espacio.

Por otro lado, el quiasmo se diferencia del *palíndromo* en cuanto, en este primero, la repetición resulta entrecruzada en algunos de sus componentes; por ejemplo, la persona intérprete y el ambiente tridimensional frente a su reflejo bidimensional en el agua o en un espejo. Pero no es solamente en el espejo que se establece el quiasmo, sino en el contexto en el que se usa el dispositivo en relación con la realidad y lo que es simple reflejo.

Según Eco (1988), “es necesario tener en cuenta que la imagen especular no es un doble del objeto, es un doble del campo de estímulo al que se podría acceder si se mirase al objeto en lugar de su imagen refleja” (p. 21). Las imágenes reflejadas por los espejos no son signos en sí y, por lo tanto, no pertenecen a una retórica. El espejo es un fenómeno-umbral que marca los límites entre imaginario y simbólico. Es una “prótesis” y en ningún caso un signo. El hecho de que el espejo sea una prótesis revela su procedimiento sintáctico de una posibilidad de reflexión lejos de su aspecto semántico, es decir, del contenido de una imagen especular. Dicho esto, la razón del uso teatral del espejo está en el conjunto sintáctico que provoca el quiasmo en tanto repetición alterada de elementos sin pretensiones sígnicas, pero sí estilísticas. No hay semiosis en esto, solo coincidencia.

Palíndromo

Análogamente a Pandur, en 1993, Josef Svoboda diseñó para la ópera al aire libre de Macerata la escenografía para *La Traviata*, de Giuseppe Verdi. Svoboda, en este invento, consiguió que un único elemento, un enorme espejo de límite irregular, reflejase unos telones extendidos en el suelo del escenario a modo de alfombra. El espejo, al comenzar la representación, está pegado al suelo y se empieza a levantar hacia la mitad del preludio, hasta quedar a cuarenta y cinco grados de inclinación. En el suelo, bajo un alfombra-telón hay otro y así, sucesivamente, con cada cambio de escena, hasta diez alfombras-telones se van despojando. Las alfombras-telones extendidas, una sobre otra, sobre el suelo, vienen retirados progresivamente a medida que avanzaba la escena, es decir, los telones están en el suelo y son visibles a través de su reflejo en el espejo (dispositivo del quiasmo). Al término de la representación, el espejo se levanta hasta noventa grados, devolviéndole al público su propio reflejo.

De manera diferente, el palíndromo requiere de una interpretación espacial por ser una figura que, como muchas otras, es difícil trasladar del lenguaje literario al lenguaje visual. Con esta figura se genera la posibilidad de que una imagen, o una secuencia de imágenes, sea percibida en su sentido y a través de una concordancia contrapuesta: un igual simétrico e idéntico. En

¹⁰ Véase en Tomaz Pandur. (23 de enero de 2016). *FAUST/ Directed by Tomaz Pandur*. [Archivo de Video]. <https://youtu.be/00tvFiq288A>

¹¹ Tomaz Pandur. (2 de diciembre de 2009). *Hamlet by Tomaz Pandur*. [Archivo de Video]. <https://youtu.be/aKQIMnB7X-4>,

lingüística, el palíndromo se lee igual en un sentido y el otro, y es evidentemente una combinación en que una imagen se presenta como exactamente especular (otto). En teatro, esta figura retórica se muestra cada vez que se maneja una simetría evidente, como es el caso de la escenografía Barroca.

Si se observan los escenarios de Jacopo Torelli o de arquitectos teatrales del siglo XVII como Galli-Bibbiena, es posible hallar este típico juego de simetría arquitectónica. En general, el teatro a la “italiana” desarrollado entre 1600 y 1700 en Europa, acorde con las propuestas de la arquitectura barroca, busca producir este efecto especular en la escenografía y en los mismos edificios escénicos. Generalmente, las escenas de telones pintados guindaban de la torre de tramoya del escenario y bajaban simétricamente reduciendo la imagen en perspectiva hacia el fondo. Análogamente, la construcción arquitectónica del edificio teatral se extendía de forma simétrica del escenario a la sala. De esta manera, la acción tipo palíndromo se podría identificar cuando, por ejemplo, en una coreografía el movimiento del bailarín se reproduce al revés, como en el caso de la imagen de una película cinematográfica rebobinada de atrás hacia adelante.

Personificación y animalización

En el caso de la *personificación* o *prosopopeya*, esta es un recurso común en las artes escénicas, ya que a veces, en la acción, las personas intérpretes son representados por objetos que adoptan características y cualidades humanas. En la prosopopeya o personificación se atribuyen propiedades de personaje a un objeto, como en el caso del muñeco del ventrílocuo o, por extensión, a cualquier marioneta, ya sea de títere antropomórfico o que presentan animales humanizados.

Al revés, un intérprete humano asume características animales (normalmente con una postura corporal o un disfraz), rozando a la figura opuesta a la prosopopeya, o sea la *animalización*. Esta última figura consiste en la atribución de características animales a un ser humano y está presente en conocidos textos dramáticos, como es el caso de la obra shakesperiana *Sueño de una noche de verano* (1595) con Titania y el burro. Asimismo, en muchas versiones y puestas en escena de *Equus*, de Peter Shaffer (1983), se encuentran acciones de intérpretes con cabezas de caballo (Teatro Auditorium, 2016, 0m18s).

Un ejemplo reciente de puesta en escena con *animalización* es el caso de la obra de Robert Wilson, *Fables de la Fontaine* (2018), en donde las personas intérpretes simulan diferentes animales inspirados en *Fábulas* (1668) del escritor y poeta francés Jean de La Fontaine. De esta manera, actúan con máscaras y accesorios cuya referencia es sinecdótica a animales, roza la abstracción en los gestos¹².

La *animalización* se encuentra también en *Las aves* de Aristófanes, en la versión escénica *Aves* presentada por la Compañía Nacional de Teatro en Costa Rica en el año 2019. En esta adaptación, acciones y disfraces buscaban reconstruir el movimiento y la postura de los pájaros, aunque revelaban claramente que, bajo el disfraz, se ubicaba el cuerpo visible de la persona intérprete¹³.

¹² Véase PrizrakT (19 de junio de 2018). *Robert Wilson – «Les Fables de La Fontaine» Роберт Уилсон – «Басни Лафонтена»*. [Archivo de Video]. <https://youtu.be/yVxDBojxnKA>

¹³ Véase Arturo Campos. (28 noviembre de 2019). *AVES de Aristófanes- 2019*. [Archivo de Video]. https://youtu.be/0C3-_Vy5bdw

Ironía y sarcasmo

Otra figura retórica que, quizás, ha sido predominante en la ficción en el teatro cómico es la *ironía*. Esta se considera como un recurso para decir algo y dar a entender lo contrario, de modo que solo es válida en situaciones comunicativas bastante específicas y, pues, entraña el riesgo de no ser decodificada como tal. Además, está emparentada con la ironía otra figura del lenguaje: el *sarcasmo*. Este último es la manifestación de una burla por medio de la ironía. En el sarcasmo se manifiesta una crítica encubierta. Mas allá de una ironía verbal del texto o un sarcasmo del discurso dicho, señalamos unas ironías visuales en un espectáculo citado en el párrafo anterior. Se trata de *Aves* de Aristófanes en la versión presentada por la Compañía Nacional de Teatro en Costa Rica.

En la obra de Aristófanes, hay tres diferentes categorías de personajes: los humanos, los pájaros y los dioses, los cuales en esta puesta en escena se diferenciaron irónicamente con el vestuario. Los humanos se caracterizaron con unos largos mamelucos y zapatos de payasos; las aves con trajes de pájaros (véase arriba prosopopeya); los dioses, en cambio, llevaban ajustados leotardos de lana gruesa color carne que parecía un desnudo muy tosco.

Adicionalmente, de los atributos específicos (el tridente de Poseidón o el bastón y la piel de león de Heracles), cada dios llevaba en su espeso tejido una cremallera enorme que revelaba la factura burda de la malla y, del mismo tejido, la forma de un pene que sugería con ambigüedad la desnudez del dios. El traje resultaba así confuso, ya que sugería la visión del cuerpo real de la persona intérprete y su sarcástica representación denigrada.

Conclusiones

Con todo, no hay conclusiones definitivas, pues el presente estudio sigue en desarrollo y abierto a muchas experimentaciones, revisiones, retractaciones, para determinar la pertinencia de una *poiésis* retórica de la puesta en escena. Las figuras en el espectáculo en vivo se construyen inalcanzablemente en el devenir del discurso escénico, generándose y disolviéndose en el propio ritmo de la acción. El carácter efímero del evento, sin embargo, aguarda esta escritura escénica, no literaria, que puede otorgar a las figuras retóricas un papel dentro de la construcción dramática, un abanico de posibilidades de la acción escénica que potencian la naturaleza persuasiva del espectáculo.

Referencias

- Barthes, R. (1964). La retórica de la imagen. *Communications*, (4), 40-51. Recuperado de https://monoskop.org/images/9/9a/Barthes_Roland_rhetorique_de_l_image_1964.pdf
- Bernaerts, N. (12 de junio de 2014). *Juin 2014- Royal de Luxe de retour á Nantes*. [Archivo de Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=Hs-Hyne1111>
- Duclós, (2019). *Caracteres morales de Teofrasto. Reflexiones filosóficas sobre las costumbres de nuestro siglo* (I. López de Ayala, Trad.). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. (Obra original publicada en 1787). Recuperado de <https://www.cervantesvirtual.com/obra/caracteres-morales-de-teofrasto-reflexiones-filosoficas-de-nuestro-siglo/>
- Eco U. (1988). *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Lumen.

Eco, U. (1986). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica* (3.^a ed.). Barcelona: Lumen.

Grupo μ . (1993). *Tratado del signo visual: para una retórica de la imagen*. Madrid: Ediciones Cátedra.

La lulla. (19 de febrero de 2010). *Abramovic & Ulay- Imponderabilia(1977)*. [Archivo de Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=UDM7WJxbXNY>

Teatro Auditorium. (3 de febrero de 2016). *"EQUUS" EN EL TEATRO AUDITORIUM DE MAR DEL PLATA*. [Archivo de Video]. <https://youtu.be/34j9xVZ3e8g>