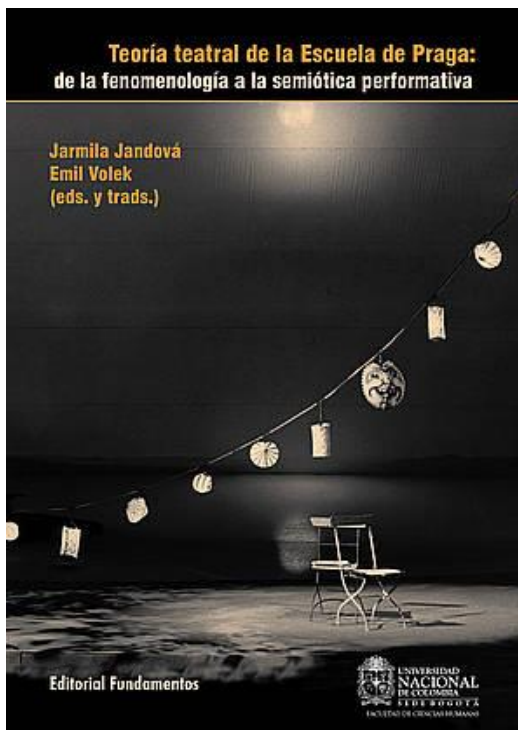


Jandová, Jarmila y Emil Volek, eds. y trads.
Teoría teatral de la Escuela de Praga:
de la fenomenología a la semiótica performativa

Andrés Pérez-Simón
University of Cincinnati
perezsas@uc.edu



JANDOVÁ, Jarmila y Emil VOLEK, eds. y trads. *Teoría teatral de la Escuela de Praga: de la fenomenología a la semiótica performativa*. Madrid-Bogotá: Fundamentos/RESAD-Universidad Nacional de Colombia, 2013, 256 pp.

ISBN: 978-84-245-1276-7

La publicación de esta antología de textos de teoría teatral de la Escuela de Praga, en edición y traducción de Jarmila Jandová y Emil Volek, constituye la mayor contribución al campo de la semiótica teatral en lengua española en las últimas dos décadas. El trabajo interpretativo de Jandová y Volek hace por fin accesible a los investigadores hispánicos unos textos que hasta ahora sólo se han

podido encontrar en desiguales traducciones inglesas preparadas en los años sesenta y setenta,¹ junto a algunos casos muy contados de traducciones al francés aparecidas también a principios de los setenta.

La antología de Jandová y Volek se compone de tres partes. La primera sección contiene dos textos de Otakar Zich, precursor de la Escuela de Praga en los años veinte, que han sido traducidos del checo a una lengua extranjera por primera vez. Se trata de su conferencia «Las características fundamentales de la escena teatral», pronunciada en 1923, y de una selección de fragmentos de su *Estética del arte dramático: Dramaturgia teórica*, volumen publicado en 1931. Las partes segunda y tercera de la antología contienen ensayos nunca antes traducidos directamente al español que pueden producir un gran impacto entre los teóricos del teatro hispánico en los años venideros. La parte segunda, correspondiente al periodo clásico del estructuralismo praguense, contiene tres ensayos de Mukařovský, figura principal de la Escuela de Praga y cuyas contribuciones abren y cierran este periodo: «Un ensayo de análisis estructural del arte actoral (Chaplin en *Las luces de la ciudad*)», de 1931; «El lenguaje

¹ El primero de los textos de teoría teatral praguense traducidos al inglés fue «Man and Object in the Theater», de Jiří Veltruský, aparecido en 1964 (*A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*. Ed. Paul L. Garvin. Washington: Georgetown University Press, 1964. 83-92). Distintos ensayos a cargo de Petr Bogatyrev, Jindřich Honzl, Karel Bruřak y el propio Veltruský fueron incluidos en la colección *Semiotics of Art: Prague School Contributions*. Eds. Ladislav Matejka and Irwin R. Titunik. Cambridge and London: M.I.T. Press, 1976. Diversos textos de Jan Mukařovský sobre teatro y cine aparecen recogidos en *Structure, Sign, and Function*. Eds. John Burbank and Peter Steiner New Haven and London: Yale University Press, 1978. En 1971 aparecieron simultáneamente en Francia dos traducciones de textos de Bogatyrev y Honzl: Bogatyrev, Petr. «Les signes du theatre». *Poétique* 8 (1971): 517-530; Honzl, Jindřich. «La mobilite du signe teatral». *Travail Théâtral* 4 (1971): 5-20. Varios textos que representan la vertiente más textualista de Veltruský sí han aparecido en castellano: *El drama como literatura*. Traducción de Milena Grass. Buenos Aires: Galerna/IITCTL, 1990; «El texto dramático como uno de los componentes del teatro». *Teoría del teatro*. Ed. María del Carmen Bobes Naves. Madrid: Arco Libros, 1997. 31-55; «Cualidades sonoras del texto y la actuación del actor». *Gestos* 4.8 (1989): 33-48. Mi traducción de «La teoría teatral de la Escuela de Praga», de Veltruský, apareció en esta revista en 2011, precedido por una breve introducción mía. Referencias completas: Pérez-Simón, Andrés. «Introducción a 'La teoría teatral de la Escuela de Praga' de Jiří Veltruský». *Gestos* 51 (Abril 2011): 15-17; Veltruský, Jiří. «La teoría teatral de la Escuela de Praga». *Gestos* 51 (Abril 2011): 19-35.



escénico en el teatro de vanguardia», de 1937; y «Sobre el estado actual de la teoría del teatro», de 1941²; además, contiene tres textos fundacionales de la semiótica teatral a cargo del etnógrafo ruso Petr Bogatyrev: «El traje típico como signo», de 1936; «Una contribución al estudio de los signos teatrales», de 1938; y «Los signos del teatro», también de 1938; dos ensayos del director de vanguardia Jindřich Honzl: «Personaje escénico», de 1939; y «La movilidad del signo teatral», de 1940; el estudio de Karel Brušak «Los signos en el teatro chino», de 1939; y el primer ensayo publicado por el precoz Jiří Veltruský a los veintiún años de edad, «El hombre y el objeto en el teatro», de 1940.

La tercera y última parte de esta antología contiene seis ensayos posteriores a la liberación de Praga al término de la Segunda Guerra Mundial. Los dos primeros textos, a cargo de Honzl, fueron publicados en el hiato que tuvo lugar entre el final de la ocupación nazi y la caída del telón de acero en 1948: «Definición de la mímica», de 1946; y «La inspiración actoral», de 1947. Se incluye también el ensayo de Veltruský «El drama como obra literaria y como representación teatral», de 1983, escrito en su exilio de París; y completan la sección tres textos correspondientes a tres periodos distintos de la obra de Ivo Osolobě, el más destacado semiótico checo de la segunda mitad de siglo y figura

² El ensayo «Sobre el estado actual de la teoría del teatro» apareció ya en español en 1999 en la colección de ensayos de Jan Mukařovský *Función, signo, valor*. Ed. Emil Volek. Trad. Jarmila Jandová. Bogotá: Plaza y Janés, 1999. 346-363. Por otra parte, en su artículo «Semiología y teatro», publicado en 2004, María del Carmen Bobes Naves afirma: «Las teorías teatrales de Jan Mukarovski, básicas en la semiología del teatro, están recogidas para el lector español en varias obras» (449), y cita a continuación las ediciones de textos de Mukařovský a cargo de Simón Marchan Fiz y Jordi Llovet, publicadas en 1971 y 1977, respectivamente. En primer lugar, hay que notar que estas dos colecciones hacen un flaco favor al teórico praguense al contener traducciones indirectas plagadas de incongruencias léxicas. Resulta llamativo que Bobes Naves no haga mención alguna a la edición de Volek, en traducción directa de Jandová, publicada en 1999. En segundo lugar, sólo uno de los ensayos de Mukařovský («El lenguaje escénico en el teatro de vanguardia») trata de manera específica sobre teoría teatral, por lo que la afirmación de Bobes Naves es inadecuada a este respecto. La referencia bibliográfica completa de los dos volúmenes recomendados por Bobes Naves es la siguiente: *Arte y semiología*. Ed. Simón Marchan Fiz. Madrid: Alberto Corazón, 1971; y *Escritos de estética y semiótica del arte*. Ed. Jordi Llovet. Barcelona: Gustavo Gili, 1977. El ensayo de Bobes Naves está publicado en *Arbor* 177.699-700 (Marzo-Abril 2004): 497-508.



relativamente conocida en el exterior debido a las limitaciones de la dictadura comunista: «Ostensión como un caso límite de la comunicación humana y su importancia para el arte», de 1967; «El nombre Eco o Los misterios semióticos del teatro», de 1988; y «Ostensión después de treinta y cinco años», de 2002. Los tres ensayos de Osolsobě, junto con los textos de Honzl «Personaje escénico», «Definición de la mímica» y «La inspiración actoral» han sido traducidos por primera vez del checo a una lengua extranjera.

Un rasgo característico de buena parte de los textos teóricos contenidos en esta antología es el estrecho diálogo que mantienen con la vanguardia checa y europea de la primera mitad de siglo XX (Honzl, director de teatro y cine de vanguardia, recurre al Meyerhold constructivista para discutir la movilidad del signo teatral, por ejemplo). Igualmente, se llega a proponer una semiótica teatral a partir de formas folclóricas (Bogatyrev) e incluso a aplicar las herramientas teóricas de la Escuela de Praga a tradiciones teatrales no occidentales como el teatro clásico chino (Brušak). Ya que la originalidad de las propuestas contenidas en los ensayos de las partes segunda y tercera será evidente a cualquier lector atento, quiero concluir esta reseña con un comentario dedicado exclusivamente a la primera sección de la antología, que contiene textos de Otakar Zich, cuyo trabajo como teórico teatral es todavía desconocido en el mundo hispánico.

Al publicar su *Estética del arte dramático: Dramaturgia teórica* en 1931, Zich no hace sino sentar las bases para lo que después será la fértil investigación teatral por parte de diferentes miembros de la Escuela de Praga en los años treinta y cuarenta. Su influencia sobre la Escuela de Praga, a la que nunca pertenece nominalmente, adquirirá una nueva dimensión tras su fallecimiento en 1934. Por un lado, Mukařovský (quien aplica inmediatamente las teorías de Zich en su ensayo sobre la técnica actoral de Chaplin en *Luces de la ciudad*, incluido en la antología), Honzl, Brušak y finalmente Veltruský adoptan y desarrollan diversas ideas avanzadas en la *Estética* (conceptos como la ductilidad del signo teatral, la diferencia entre espacio físico y espacio imaginario, la empatía entre escena y



espectadores, etc.). Por otro lado, sin embargo, estos investigadores más jóvenes llegan a encubrir su deuda intelectual con Zich al celebrarlo como precursor de la semiótica interartística praguense mientras señalan al mismo tiempo que sus valiosas intuiciones se ven todavía lastradas por una orientación psicologista. Esta imagen estereotipada de Zich como investigador más cercano a la psicología de principios de siglo que de la semiótica praguense ha sido aceptada, sin mayor discusión, hasta nuestros días. La introducción que Volek hace en la primera parte de la antología inaugura un nuevo paradigma interpretativo al demostrar la influencia central que la fenomenología de Edmund Husserl³ llega a ejercer en el pensamiento de Zich. En la introducción explica además Volek que la presencia de términos como «psicología» y «análisis psicológico» en la obra de Zich, algo que contradeciría su supuesta fundación fenomenológica, se debe al hecho de que en la primera edición de las *Investigaciones lógicas* Husserl define la fenomenología como «psicología descriptiva» (cit. en 28), mientras que es en la segunda edición, aparecida en 1913, cuando Husserl cuando suprime sus referencias a la «descripción psicología» para evitar la confusión de unos lectores que obviamente no comprenden qué parte hay de psicología en su filosofía lógica. Aunque Zich usa el adjetivo «psicológico» en su *Estética*, Volek demuestra que la manera en la que Zich habla de «realidad noética» (cit. en 29), así como su aplicación del concepto husserliano de «orientación», confirman el

³ Un concepto clave para comprender la base fenomenológica de la *Estética* de Zich es el de *významová představa*, que Zich propone como traducción de *Bedeutungsvorstellung* al checo. Afirma Volek a este respecto que el término *významová představa* «poco tiene que ver con la psicología» ya que Zich no se ocupa de «de los accidentes psíquicos de una percepción subjetiva real, sino de buscar establecer *significados reproducibles, repetibles y discernibles* en la conciencia del receptor» (28, sus cursivas). Volek sitúa el origen del término en la quinta de las *Investigaciones lógicas* (1900-1901) de Husserl, en la que el filósofo alemán distingue entre el contenido representativo o significación ideal, entendido en su estricto sentido lógico, y la materia de la realidad intencional y de las sensaciones que pueden condicionar o deformar el acto de la percepción. Jandová y Volek traducen *významová představa* como «representación semántica».



carácter fenomenológico, y por ello radicalmente novedoso en su contexto, de su trabajo teórico.

En su *Estética* Zich aboga a favor de unos estudios teatrales que estudien la puesta en escena en lugar de la literatura como drama, hasta el punto de que llega a afirmar que el investigador sólo puede estudiar el teatro contemporáneo porque es el único que puede llegar a presenciar como fenómeno performativo. En este contexto de defensa de la puesta en escena, Zich desarrolla el concepto de representación semántica icónica, mediante el cual se refiere a la operación mental que los espectadores llevan a cabo para recrear la existencia de «otra persona, digamos, al príncipe Hamlet» en lugar del «actor XY [...] aun cuando ciertos detalles (rasgos faciales, timbre de la voz) me revelen y confirmen que sí es el actor XY» (52). Zich señala que es específica de la representación teatral la existencia de dos representaciones semánticas al mismo tiempo. A la ya mencionada representación semántica icónica opone Zich la representación semántica técnica, resultado de los conocimientos de técnica actoral que los espectadores activan mientras el evento teatral.

Mientras que la literatura trabaja con la palabra y, la música, con el tono, afirma Zich, «en la actuación *el artista creador es idéntico a su instrumento* (su cuerpo)» (54) con la posibilidad de añadidos parciales como las máscaras y el vestuario. Para explicar esta situación única del arte teatral, Zich desarrolla el concepto de «figura actoral», término que define el trabajo del actor que crea unos estímulos visuales y acústicos ante el público, es decir, en el marco de la representación semántica técnica. Corresponde después a los espectadores interpretar este trabajo técnico para concretizarlo en un personaje (la representación semántica icónica, operación de clara raigambre fenomenológica) si bien, afirma Zich, «la extraordinaria semejanza entre la representación *técnica* y la *icónica*» (54) dificulta la tarea del crítico que ha de distinguir entre «lo que hace el actor [y] lo que ve y oye el público. Es realmente el mismo hecho, visto una vez desde detrás de los bastidores, otra vez desde el auditorio» (55). De entre



los miembros de la Escuela de Praga sólo Honzl y sobre todo Veltruský llegan a mostrar interés en la triada actor/figura actoral/personaje, tripartición teórica que permite muchos más matices al analizar una representación teatral que la rígida dualidad significante/significado importada de la lingüística de Ferdinand de Saussure.⁴

⁴ A principios de los noventa Michael Quinn revisita la historia del concepto y lo aplica en dos excelentes ensayos y, más recientemente, yo mismo lo he aplicado recientemente a la aclamada producción de *La casa de Bernarda Alba* a cargo de la compañía sevillana Atalaya (2009), en la cual unas gitanas analfabetas construyen una figura actoral muy débil en virtud de su muy escasa formación actoral – una situación que hace que se complique enormemente la distinción entre lo que *son* y lo que *representan* en el escenario. Las referencias de los ensayos de Quinn son las siguientes: Quinn, Michael. «The Prague School Concept of the Stage Figure» *The Semiotic Bridge*. Eds. Irmengard Ranch and Gerald F. Carr. Berlin and New York: Mouton de Gruyter, 1989: 75-85; y «Celebrity and the Semiotics of Acting» *New Theatre Quarterly* 6.22 (1990): 154-161. Mi ensayo sobre la producción de Atalaya es: «Manufacturing Authenticity: Anonymous Acting Celebrities in Atalaya's Production of Lorca's *The House of Bernarda Alba* (2009)», *Theatralia-Yorick* 2 (2012): 100-11.

