

efectos de la tarea de Claude Calame entre los años 1984-2003, que constituye el mejor homenaje. La exposición de las innumerables tareas realizadas por el homenajeado, tales como la organización de seminarios de posgrado, la dirección de doctorandos, la organización de coloquios y de sendas publicaciones, describe claramente su actuación en la promoción del pensamiento y su injerencia en la concepción enunciativa y pragmática del análisis del discurso que constituye la base de los estudios propuestos. Por otra parte, estas palabras finales contienen definiciones metodológicas e ideológicas fundamentales. Resulta obvio el reconocimiento a las ideas de Todorov que subyacen a la defensa de la interdisciplinariedad de manera de evitar la dilución ecléctica de los conocimientos tanto como la dispersión relativista. El enfoque de los textos incluye en su base una teoría de la traducción, cuya unidad no es la palabra sino el texto, e implica, en consecuencia, una teoría del discurso que define los principales campos de investigación abordados: el análisis de los géneros del discurso y de la textualidad, la aproximación discursiva y comparada de mitos y relatos, el abordaje de los aspectos pragmáticos de la literatura griega largamente subestimados, así como la reconcepción de la retórica clásica, etc.

El *Postface* expone fehacientemente la dimensión intelectual de Claude Calame, inspirador inagotable de las investigaciones propuestas y pretende animar a otros investigadores a proficuas reflexiones acerca de la validez de los fenómenos enunciativos en el campo de las múltiples facetas del análisis del discurso.

Graciela Cristina Zecchin de Fasano

Universidad Nacional de La Plata

* * * * *

David Wiles. *A Short History of Western Performance Space*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, viii +316 pp.

David Wiles se desempeña como Profesor de Teatro en el Royal Holloway de la Universidad de Londres. Sus publicaciones previas conciernen al teatro griego e isabelino, como *Shakespeare's Clown: actor and text in the Elizabethan playhouse* (1987) y *Greek Theatre Performance* (2000). En el presente libro propone un repaso histórico del espacio de las *performances* teatrales, desde Grecia hasta el siglo XX.

Para Wiles, el espacio resulta siempre una producción social, pues las prácticas estéticas están comprometidas con aspectos socio-políticos y filosóficos, propuesta que se apoya en la tesis de Lefebvre (1991) *The Production of Space*, a propósito de la geografía cultural propuesta por éste. La búsqueda de Wiles consiste en interpretar la continuidad en la trayectoria histórica, más que los cambios en sí; el propósito del autor reside en mostrar más lo típico que las prácticas vanguardistas, en exponer una matriz del espacio, del tiempo y del carácter en el espacio y el tiempo de la *performance* y en relación con los *performers*.

El crítico percibe una evidente continuidad relacionada con las prácticas espaciales que atañen a la *performance* teatral. Desarrolla su tesis a través de siete capítulos, los que se centran en la antigüedad clásica, salvo el último, que está abocado a la diversidad de producciones que ha ofrecido el siglo XX.

El primero de sus capítulos se dedica al espacio sagrado. El autor aclara que indudablemente existe un impulso humano irresistible por demarcar y separar esos espacios de los espacios profanos de la vida cotidiana.

El paganismo clásico asumió que ciertas zonas eran sacras porque indicaban las puertas al mundo subterráneo o bien pertenecían, en diversas formas, a los dioses. A pesar de que el universo Cartesiano es estrictamente homogéneo y no admite lazos que separen la esfera divina de la humana, el impulso de sacralizar el espacio permanece como una fuerza latente en el mundo moderno.

La cultura occidental conoce tres formas básicas del espacio divino. El primero consiste en un fragmento de algo en estado salvaje, por ejemplo una piedra o un árbol viejo. La segunda forma de lo sagrado se aprecia en una tumba. Desde los albores de Europa los espíritus de los muertos continúan ejerciendo fuerza donde yacen sus cuerpos. La Acrópolis ateniense fue la tumba de Erecteo, el primer rey ateniense nacido como una serpiente de la tierra. El cristianismo practicó la misma dinámica cuando comenzaron las peregrinaciones al Santo Sepulcro en Jerusalén.

La tercera forma de manifestar el espacio sagrado es definido por un simbolismo interno relativo a la orientación hacia el este, que puede apreciarse en los templos griegos, en los cuales el sacerdote del sacrificio se orientaba hacia la salida del sol. Las iglesias medievales se enfrentan hacia dicho punto, de acuerdo con la tradición clásica, como una insinuación hacia Jerusalén. La orientación que tiene en cuenta el amanecer,

el mediodía y el atardecer enlaza el espacio con el ritual del tiempo, una manera de integrarse ellos mismos en el orden cósmico, cercano a lo divino.

El teatro posterior ha mantenido esos tópicos, aunque con la llegada del humanismo y del individualismo los espacios sagrados dejaron de proveer el mismo núcleo de coherencia. En las religiones politeístas, cada uno de los dioses puede ser asociado con espacios particulares, pero el monoteísmo formula un espacio análogo.

En una época en la que el teatro parece haber perdido su fuerza de gravedad como institución social, el problema de lo sagrado alcanza interrogantes acerca de por qué la gente persigue el arte en general y el teatro en particular. Comúnmente, las compañías teatrales asumen que el teatro presenta un espacio ceremonial al que es posible instaurarlo en cualquier parte, donde sea posible alcanzar el correcto grado de foco y esto justifica su presencia como forma de neutralizar “el espacio abstracto” en el que hoy se vive.

El capítulo tres está dedicado al espacio procesional, del que se describen cuatro aspectos o funciones diferentes: la procesión, la parada, el mapa y la narrativa. Las secuencias de los lugares que se exponen forman el hilo unitivo de la historia.

El autor ilustra lo dicho con dos procesiones del mundo griego: el visitante moderno en Delfos puede aún experimentar el *climax* del camino sagrado mientras asciende por la ladera de la colina hacia el altar de Apolo. La ruta está marcada por medio de un conjunto irregular de estatuas, inscripciones, monumentos y otras características asociadas con la primaveral Sibila o con Pitón. La historia de Grecia permanece aquí para quienes sigan esa procesión.

El autor, además, menciona las peregrinaciones cristianas que crearon espacios simbólicos y que en términos de Bachtin ejemplifican los “cronotopos” medievales de una jornada.

De la *performance* en espacios públicos, comenzando con el teatro procesional, el crítico prosigue con las *performances* en plazas o mercados. El ágora arcaica representa la primera manifestación de espacio público en tanto espacio cívico y del cual se desprendieron, a su vez, tres áreas: el ágora clásica donde se desarrollaba el comercio y la administración, el Pnyx o asamblea y el santuario de Dioniso donde surgieron la tragedia y la comedia.

El comercio y el movimiento político se desplazaron hacia la nueva Ágora, la asamblea se desplazó hacia el Pnyx, y el drama se movió al teatro. En las ciudades

sofisticadas y planeadas del mundo helenístico, la separación ateniense del teatro y del ágora devino una práctica tipo, pero no parece muy lógica la separación de las funciones del teatro y de la arena política. Los avances en el diseño acústico indican que un lugar que resulta apropiado para la danza, también forzosamente, lo será para el habla, de modo que los teatros serían los lugares apropiados para las asambleas. El drama fue concebido por los griegos como una actividad ético-política, localizado fuera del espacio de las compras, del consumo y del intercambio social cotidiano.

Con el advenimiento del cristianismo, las aldeas y ciudades que crecían alrededor de la iglesia o catedral fueron el producto de decisiones individuales. No hubo ningún intento de proveer espacios públicos abiertos porque el sentido de individualidad no dependía de la mirada pública.

En Londres, se halla la *High Street* como lugar público de procesiones; también el *Covent Garden* constituye un único equivalente de la plaza renacentista, pero la expresión que se traduce de Bachtin como *carnival square* es desacertada, pues en Inglaterra no hay plazas tal como hoy las concebimos, y el término *square* implica una planificación geométrica neo-clásica. La *piazza*, plaza o *place*, italiano, español o francés, representa un concepto latino que no tiene equivalente en alemán o en inglés y que significa “el lugar donde suceden hechos”, constituye el centro de la comunidad que ofrece el espacio necesario para las actuaciones colectivas. El movimiento hacia las calles define el perfil y el orden de las aldeas y de sus habitantes en procesión.

La metáfora de consumo conduce al espacio del simposio, el banquete, tema que ocupa el capítulo quinto. El problema de trazar una historia de la Variedad consiste en que hay menos documentos escritos, dado el grado de improvisación y escasos textos. No obstante, Jenofonte, alrededor del año 422 AC, ha dejado un documento significativo, donde describe, en un estilo más o menos ficticio, un simposio que ofreció un rico ateniense llamado Callias para celebrar la victoria pugilística de su joven amigo.

El espacio de la actuación se desarrolla en el *andron*, un centro ceremonial donde se mezcla el vino con agua en proporción. Los tres *performers* son jóvenes y hermosos: uno de ellos toca la cítara (un tipo de lira), una joven toca el *aulos* (doble flauta) y otra joven es experta en acrobacia. El programa presenta música instrumental, malabarismos, acrobacia, danza atlética masculina, canto masculino, nuevamente acrobacia y actuación de mimos. Cada uno de estos actos estimula la conversación, y el

empresario se frustra cuando la discusión intelectual crece tan animadamente de modo que el entretenimiento es dejado de lado.

Además del registro de Jenofonte, hay dos ejemplos que representan la actividad del simposio en la antigüedad clásica. La presencia de Demódoco en el *megaron*, en el canto VIII de la *Odisea*, una sala rectangular cuyas columnas soportan el techo. Su primera narración, la batalla violenta en el festín, instaura un ideal ético: el banquete debería ser un lugar para la armonía y la amistad. Algunos atributos del simposio clásico se pierden en el mundo homérico. Por ejemplo no encontramos una idealización de Dioniso ni las propiedades místicas del vino. Los huéspedes están sentados, no reclinados en una simulación de decadencia. Las mujeres aristocráticas están presentes y el erotismo no tiene cabida. Aunque el lugar es en el interior, la sala es enorme y la audiencia es inclusiva más que exclusiva. En el mundo de la monarquía homérica, no hay distinción entre el espacio doméstico y el espacio público, pero el papel de la audiencia, en esa sociedad, consiste sólo en escuchar, no participan como iguales.

En el mundo romano, Petronio ha escrito un banquete famoso en una épica satírica. En la Edad Media hubo ejemplos de teatro simposial, como por ejemplo *Le Jeu de la Feuillée* de Adam de la Halle. Más adelante, en la tardía Edad Media, la idea de comer en público comenzó a disgustar a la sensibilidad aristócrata. El acto grotesco de comer fue difícil de reconciliar con los preceptos religiosos y esto produjo una nueva actitud, que consistió en el deseo de separar lo físico de lo espiritual.

Según Wiles, la aparición del *music hall* entre 1850 y 1860 puede ser visto como una amalgama del banquete aristocrático. Asimismo el *café concert* es ubicado en esta línea de sucesión. Los espejos ofrecen un componente decisivo en la escenografía y enfatizan la naturaleza incierta de la división actor-audiencia, como la inestabilidad que presenta el cuadro *Las Meninas* de Velásquez por la vacilación del punto de apoyo del observador.

En el capítulo siguiente, el sexto, el autor analiza una concepción específicamente filosófica de lo sagrado, la idea de que un círculo geométrico refleje el orden del universo de Dios. A través de la antigüedad, el orden cósmico tuvo su correlato con un orden político ideal. Cuando prevaleció la visión copernicana del universo material y el cosmos incomprensible fue cerrado sobre las cabezas de la audiencia, el círculo permaneció como una estratagema que permitió, a la sociedad, contemplar su propia estructura interna. Platón despliega la clave teórica del círculo cósmico y por medio de su símil de la caverna introduce el sexto paradigma espacial

que el autor menciona, en el cual el espectador, concebido ahora como un individuo, mira desde el exterior en un cubo mágico donde el orden ideal del universo se manifiesta.

El estructuralista Etienne Souriau en una conferencia de 1948 establece la esencia del teatro en la antinomia de la esfera y el cubo. Arguye que es parte de la condición humana debatirse entre ambas formas. La tensión entre cubo y esfera que propone Souriau ofrece una manera simplificada de entender la tensión entre *scaena* y *orchestra* en el teatro clásico o bien escenario y auditorio circular en el teatro isabelino. El teatro a la italiana, que dominó en Europa desde el siglo diecisiete y hasta el diecinueve, mantiene el principio del cubo desde la perspectiva que se obtiene detrás del proscenio, pero guarda el principio de la esfera para el auditorio. Para poder interpretar el modo moderno de ver, debemos reconocer las diferencias con respecto a la antigüedad.

Wiles afirma que el *Timeo* de Platón fue una especie de Biblia para el mundo greco-romano, donde Platón menciona un creador benevolente, el demiurgo, quien privilegió el espíritu sobre el cuerpo, proveyó una visión del universo con semejanzas importantes con el cristianismo, y su cosmos esférico comprende una visualización de la tierra como el centro del universo.

El esquema propuesto en el diálogo establece una correspondencia estructural entre el macrocosmos y el microcosmos. El universo es descrito como un cuerpo, y éste es una versión en miniatura de la totalidad. El número incontable de estrellas fijas son espíritus humanos antes y después de su vida sobre la tierra. La relación más estrecha del *Timeo* con el teatro consiste en la descripción del movimiento planetario como un coro.

La introducción de un escenario en la *Orestía* proporcionó un frente diverso en la actuación e introdujo un nuevo punto focal ante la puerta. Las obras de Esquilo tenían coros de doce personas, un número cósmico relacionado con las horas del día y con los signos del zodiaco, lo que equivale a decir con los meses del año, correlativos con la rotación circular del sol. Los coros de Sófocles y Eurípides eran de quince miembros, formaban un rectángulo de tres coreutas de profundidad y cinco de ancho. El cambio en el número de los integrantes se relaciona con la nueva forma rectilínea impartida por una pared lateral en el escenario y el gradual abandono de las preocupaciones cósmicas.

La diferencia arquitectónica entre los teatros griegos y romanos puede establecerse de la siguiente forma: la sensibilidad griega hacia el paisaje difiere de la determinación romana de dominar la naturaleza; resulta decisivo el énfasis griego en el coro democrático que se mueve en la *orchestra*; mientras el énfasis romano subraya la autoridad del actor. Por un lado el teatro griego refiere a la audiencia fuera de la *polis*, y ofrece un paisaje habitado por dioses; los teatros romanos, con un toldo para resguardo del sol, fueron un sistema, primordialmente, de contención espacial. Las comunidades autónomas griegas estuvieron ligadas, atadas al espacio; pero los ciudadanos romanos se confirieron como miembros de una comunidad global, y el emplazamiento, lentamente, dio lugar a un sentido más abstracto del espacio. La cosmología estoica comenzó a imaginar un vacío infinito que rodeaba el universo esférico. La pared alta del escenario del teatro romano comunicó un sentido de lo invisible, que políticamente se relaciona con el hecho de que Roma fue excesivamente grande para los romanos, como para contemplarse en su totalidad. La lógica del pensamiento astral explica, fehacientemente, la forma semicircular de los romanos. El diámetro poderoso que divide actores de audiencia se asocia con la relación binaria del día y la noche, del verano y del invierno, de la luna creciente y menguante, sólo la mitad del zodiaco, y la mitad de cada esfera planetaria pueden ser contempladas en el campo visual de los seres humanos en cualquier momento del año.

El teatro griego está envuelto hacia la sacra $\psi\upsilon\mu\Upsilon\lambda\eta$. El teatro romano, en cambio, establece una tensión entre dos mitades balanceadas, reflejando la visión estoica de que el universo está en un estado de constante tensión física, con la vida humana y el cosmos unidos por el principio inestable del aliento o *pneuma*. La obra de Séneca, exponente del estoicismo, debe ser contemplada desde este ángulo.

La idea platónica del círculo pasó sin interrupción a la Edad Media. El autor explica el esquema que presenta *The Castle of Perseverance*, en el cual el castillo deviene el cuerpo humano, un continente terrenal del espíritu. En Platón, el espíritu regresa a las estrellas en la periferia del cosmos; pero, en el cristianismo, el regreso a la periferia se delinea con el concepto de Cielo e Infierno.

La tensión entre el círculo virtual del auditorio y la visión frontal, entre los principios de Souriau de la esfera y el cubo, caracteriza la historia de la arquitectura teatral hasta el fin del siglo diecinueve, cuando la iluminación comienza su trayectoria en el recinto.

Si el espacio se considera como un concepto social, el objeto arquitectónico es inseparable de la audiencia como sujeto. El simbolismo político del círculo, heredado de la antigüedad, ha legado, aunque más no sea en forma latente, los perfiles de los espacios de actuación del siglo XX. Resulta evidente que la memoria se transmite tanto por medio de los textos como también con la geometría.

El capítulo siete se titula “The cave”. La estrategia básica occidental para crear un teatro de sueños reside en el telón, que revela y oculta, produciendo un vacío entre el cuerpo humano aquí y ahora y el espíritu, que tiene su lugar en cualquier parte. El telón crea un espectro de una verdad más profunda detrás de él, la cual comúnmente se extiende desde la verdad de la emoción privada a una más alta y más espiritual realidad.

En su relato del círculo perfecto, Platón articuló un principio espacial que perfilaría la práctica teatral occidental, y su pensamiento sobre el ‘cubo’ es igualmente fundamental. En su símil de la caverna, Platón equiparó nuestra experiencia del mundo con el acto de contemplar una sombra. En su símil, un fuego reemplaza el sol, y el techo de la caverna reemplaza la bóveda del cielo. Los seres humanos están condenados a sentarse frente a la pared posterior de la caverna, obligados a ver sólo sombras proyectadas en ella, producidas por el fuego detrás de ellos. El auditorio no puede ver a sus vecinos en la oscuridad, pero aquél piensa que los ve en las sombras opuestas. La vida, declara el símil, se vive como una experiencia de teatro. Platón vislumbra la posibilidad de que uno de los prisioneros se dé vuelta, vea de dónde proviene la sombra, deje la caverna y gradualmente acostumbre sus ojos a mirar las sombras, a la medianoche y finalmente al sol mismo, el que se iguala con el último bien y la verdad. Aquél que ha escapado, destinado entonces a ser el gobernante político, es obligado a descender nuevamente a la caverna, donde por supuesto él no puede ver casi nada, y explicar a los prisioneros en qué consiste la verdad realmente. (*República* VI, 513-521).

Se supone que la inspiración de la imagen se apoya en prácticas de iniciación eleusinas, además es sabido que miles de mineros languidecían en las minas de plata de Atenas. El símil de Platón arroja una paradoja. Si nosotros vivimos una vida de ilusión, entonces el teatro con su arte mimético, meramente, compone ilusiones y añade otra capa de falsificaciones a lo que ya es falso, de modo que Platón destierra la tragedia y la comedia de su República utópica por esa razón. Pero nosotros también podemos imaginar al que escapa, el gobernante que adquirió la luz, que retorna en el papel de director de escena para simular, en beneficio de aquellos que permanecen apiñados en

sus asientos, una visión de lo que la última verdad parece, una visión de la luz solar en el fin del túnel. Muchos debates han prosperado acerca de la ‘ilusión teatral’, por la ambivalencia que encierra. Por un lado, la ‘cuarta pared’ del cubo puede revelar la mimesis, la sombra de la vida real que la audiencia vivió, y constituye un espejo de la vida; por otro lado, la roca que bloquea la entrada de la caverna puede, acaso, moverse y revelar la perspectiva de un mundo más real que aquél de la audiencia esclavizada. La primera proposición se inclina a una filosofía materialista de la vida; la segunda, hacia una filosofía espiritual e idealista. Platón diferencia el espíritu del cuerpo; la experiencia inteligible respecto de la sensible. El esclavo aferrado a su asiento subterráneo se ve como una metáfora de la condición del espíritu encerrado, que se esfuerza para abandonar el cuerpo y pasar al mundo místico de la luz.

El mito de la caverna platónico fue el antecedente más vivo del teatro a la italiana que se desarrolló en todo el mundo, a través de todas las épocas. Para Platón, el símil permite la introspección; para Aristóteles, en cambio, la realidad existe afuera para ser observada e imitada en el escenario.

Volviendo a las prácticas teatrales de Roma, antes que individuos, somos seres sociales, por lo tanto el auditorio circular era apropiado para afirmar nuestra identidad social. El siglo XX ha exhibido muy diversas manifestaciones de puestas teatrales a la italiana que reafirman una vez más la vigencia del pensamiento antiguo. Una mención más. El autor evoca la puesta en escena de *The Wild Duck* por Antoine como una meditación de las noción platónica de verdad.

Wiles presenta un cuadro sinóptico en el cual describe las puestas escénicas a la italiana a la luz del renacimiento, el neoclasicismo francés, el romanticismo y el modernismo temprano, descriptos desde el decorado, la tecnología, el punto de apoyo filosófico que cada época ha sostenido y la arquitectura.

La influencia de Freud fue, sin duda, significativa y el esquema freudiano de pre-conciencia, inconciencia; *ego*, *superego* no es más que una manera de representar el teatro a la italiana en la mente, donde el *ego* se alberga en el centro de la escena.

En el capítulo final, el autor observa la tesis central de la modernidad, que subyace detrás de las revoluciones francesa y rusa, proponiendo que la humanidad ha debido formular una *tabula rasa* y, en consecuencia, nuevos comienzos son posibles.

En este capítulo, el autor se centra en la producción teatral del siglo veinte en su intento de despojarse de raíces que lo adhieran al pasado. Su foco será la noción de ‘espacio vacío’ como un *locus* ideal de actuación, un espacio desheredado de atributos incapaces de asociarse con ningún lugar en particular y en ningún tiempo determinado. El autor admite que el libro homónimo de Peter Brook ha sido su fuente de reflexión. A propósito de su búsqueda personal, Brook afirma que uno debe comenzar de cero, depurar el espacio en sí. Su obra oscila entre la búsqueda de verdades universales y, por otro lado, la conciencia de que cada actuación, cada puesta, permite un único momento de comunicación. Por tanto, lo vacío deviene un concepto metafísico, equivalente al Zen oriental, en el cual la existencia material puede ser evadida. En su ensayo sobre el Happening, Brook encuentra el modo de escapar de las tradiciones alienantes, de encontrar autenticidad en la experiencia del momento, de ver la verdad en el mundo de lo invisible. También insiste en que el teatro únicamente puede ser interpretado desde la fenomenología. Otros directores como Meyerhold, Stanislavski, Grotowski y Kantor son mencionados con insistencia.

La nueva movilidad de la iluminación fue clave para las experiencias trasgresoras, pues la versatilidad del espacio, lograda por la tecnología, fue para muchos directores una fuente de inspiración.

El cubismo con el cambio de perspectiva en la superposición de planos, junto con el *collage*, produjo reflexiones impensadas sobre el espacio, lo cual impulsó volver con frescura a los fragmentos del pasado, dado que ninguna creación surge *ex nihilo*, por lo tanto, las formas artísticas de la antigüedad brotan, pese a todo, con sesgos corregidos.

Después de varias páginas con notas aclaratorias, se encuentra una bibliografía selecta seguida por un índice de nombres. Las ilustraciones resultan muy gráficas para las explicaciones del autor. Wiles comienza con el desarrollo del teatro griego y finaliza con las interpretaciones contemporáneas de la escena y el espacio. El acervo erudito que las páginas despliegan no desmerece la brillantez conceptual esgrimida con agilidad, para que los estudiosos encuentren razones y respuestas de la historia de la actuación teatral.

María Inés Saravia de Grossi

Universidad Nacional de La Plata