

LA PROBLEMÁTICA DEL TEATRO COMO OBJETO CIENTÍFICO

Natalia Di Sarli, Gustavo Radice y Mariana Quintero
Universidad Nacional de La Plata (Argentina)
nataliadisarli@ciudad.com.ar

Resumen

El siguiente trabajo corresponde a los resultados del Proyecto de Investigación *Lineamientos teóricos para la comprensión de la práctica Teatral*, desarrollado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Dichos resultados enmarcan un proceso de trabajo sobre aquellos aspectos que conforman la práctica teatral, utilizando para ello diferentes enfoques metodológicos. Es de nuestro interés indagar sobre aquellos procesos que subyacen a lo meramente formal de dicha práctica. Sostenemos que para comprender estos procesos que hacen al hecho teatral, se debe preguntar en una primera instancia sobre su dimensión analítico – teórica. Es esta dimensión la que permite, por un lado, dilucidar los mecanismos de producción de sentido en el Teatro; y por otro, definir y conceptualizar la práctica teatral como objeto de estudio desde una perspectiva interdisciplinar, que lo vincule con la dimensión significativa del entramado social donde se produce. La dimensión histórica del Teatro evidencia la complejidad del objeto Teatro, en tanto ha condensado la multiplicidad de dimensiones y variables en las que se ha manifestado la práctica escénica. La premisa anteriormente enunciada se fundamenta en que el hecho teatral no está solamente categorizado por su origen, sino por la relación entre estructura interna, similar en todas las culturas, y la estructura externa, que se halla sujeta a las particularidades de la cultura que lo materializa.

Palabras clave: teatro – sociedad – instituciones - campo.

Introducción

El siguiente trabajo corresponde a los resultados del Proyecto de Investigación *Lineamientos teóricos para la comprensión de la práctica Teatral* desarrollado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Dichos resultados enmarcan un proceso de trabajo sobre aquellos aspectos que conforman la práctica teatral, utilizando para ello diferentes enfoques metodológicos. Es de nuestro interés indagar sobre aquellos procesos que subyacen a lo meramente formal de dicha práctica. Sostenemos que para comprender estos procesos que hacen al hecho teatral, se debe preguntar en una primera instancia sobre su dimensión analítico – teórica. Es esta dimensión la que permite, por un lado, dilucidar los mecanismos de producción de sentido en el Teatro; y por otro, definir y conceptualizar la práctica teatral como objeto de estudio desde una perspectiva interdisciplinar que lo vincule con la dimensión significativa del entramado social donde se produce.

Al tratarse de una estructura compleja de construcción de sentido, el Teatro se presenta al abordaje científico cargado de problemáticas y debates sobre la esencia de su *episteme*. La multiplicidad y complejidad de sus componentes han propiciado una diversidad de enfoques sobre la dimensión escénica en sí misma y sobre la interrelación que establece con la esfera histórica o dimensión socio-cultural que la contiene. Dichos enfoques, surgidos de la interacción con otras disciplinas -tales como la sociología, la lingüística o la antropología histórica- se sitúan en un marco de conflicto e interrelación mutua a la hora de definir parámetros de referencia sobre el Teatro como objeto de investigación. Estos parámetros de referencia conforman una suerte de líneas fuerza o margen de tensión entre los enfoques denominados *dramaturgistas* y *espectaculistas*. Otras variables son la relación entre dimensión textual y dimensión social del Teatro, el conflicto entre la atemporalidad estética del Teatro interpretado como objeto de arte y la temporalidad histórica de su lectura como objeto cultural; o la relación entre polisemia y referencialidad de los componentes teatrales. Establecer paradigmas epistemológicos en función de abordajes analíticos del discurso teatral presenta una diversidad de variables metodológicas, en tanto que el Teatro es una multiplicidad de estructuras textuales relacionadas entre sí y que se concretizan mediante soportes materiales diferentes.

Esta diversidad de perspectivas metodológicas sobre discurso y práctica teatral ha producido una red compleja de hipótesis sobre los modos en que se articulan y definen los componentes del hecho teatral. Es nuestro objetivo ofrecer una mirada sobre las mismas.

El marco sociológico

Desde la Sociología del Teatro se ha indagado cómo descifrar los procedimientos por los cuales el Teatro toma contacto con la sociedad, o dicho de otra forma, cómo las diferentes prácticas teatrales a lo largo de su historia y desde su esfera material, como se entiende a la representación, toma contacto directo con “(...) la dimensión significativa de los fenómenos sociales (...)” (1). Del mismo modo un punto relevante es también verificar cómo “esta manera de representar visualmente lo que previamente no estaba

representado (...)” (2), al unirse con la dimensión significativa de los fenómenos sociales, produce sentido dentro de un sistema cultural específico.

Existe un reconocimiento inicial de las diferentes líneas analíticas que hasta el momento han conceptualizado la práctica teatral definiendo la preeminencia de un cierto componente por sobre otro. Por un lado, encontramos las originadas sobre el énfasis *dramatúrgico* o propias del análisis textual-literario; y por otro, las que toman la noción de *espectáculo* nacido del privilegio del movimiento -como por ejemplo, la danza y la mímica-. Estas variables permiten establecer diferentes modalidades de anclaje analítico sobre el objeto Teatro, el cual pareciera convertirse en una suerte de macrosistema totalizante de la experiencia estética, pero factible de descomponerse en microsistemas que podrían analizarse aisladamente. A lo largo de la historia del Teatro el elemento más relevante siempre ha sido el texto dramático, poniendo así énfasis en la palabra. Esta perspectiva del hecho teatral surge como consecuencia de la importancia que ha tenido la palabra en los diferentes momentos históricos.

Si nos remontamos a las historizaciones socio culturales del Teatro, podemos comprobar que uno de los puntos más sobresalientes del discurso teatral lo constituye la enunciación de relaciones dialécticas entre *lo colectivo* (entendido este concepto como sociedad, público o sistema cultural) y *lo individual* (entendiendo este concepto como sujeto, espectador o habitus social). Las estructuras colectivas pueden encontrarse en el conjunto combinado de acciones teatrales (serie de acontecimientos escénicos y conjunto de procesos y transformaciones visibles en escena que se organizan desde las representaciones colectivas sobre la temporalidad, la espacialidad y la dimensión simbólica de los artefactos teatrales). Dichas representaciones sólo guardan sentido cuando están en relación con los habitus sociales que caracterizan a una sociedad. El espectador, como sujeto histórico interpretante de dichas acciones, decodifica las estructuras teatrales manifiestas no sólo por pertenecer al sistema cultural, sino también por lo profundo de la cohesión social del cual es partícipe. Estas relaciones entre acciones teatrales, sujeto y habitus social se encuentran legitimadas por diversas instituciones que le dan significado y que sostienen estructuras más complejas sobre las que descansa el sistema cultural.

Si se parte del concepto de práctica escénica como un segmento de la experiencia social, en donde los participantes (personajes) se han adosado el ropaje de esa experiencia para crear un rol teatral, las relaciones estructurales que se conforman en el interior de la práctica escénica están vinculadas a estructuras sociales mucho más complejas que no se pueden analizar bajo la simple fórmula polisemia / referente.

Para el teórico teatral Marco De Marinis (3), el Teatro no es un reflejo directo del modo social, sino una conceptualización o lectura particular sobre ciertos aspectos existentes en un determinado conjunto social, el cual es significado de manera específica en objetos y sujetos simbólicos cuyas características no siempre son estables. La materialización de dicha lectura particular traerá aparejada en su recepción una multiplicidad de lecturas, tanto desde el espectador *raso* como de otros autores y directores, que partiendo primero del estrato receptor, devienen luego en estrato productor de textos dramático-espectaculares. Por esta razón, la subjetividad del texto dramático impediría tomarlo como un documento histórico de primera magnitud, ya que si bien observa una estrecha relación con el contexto histórico, no es una descripción objetiva del mismo sino una óptica personal del autor sobre ciertos componentes de su interés. Asimismo, el autor considera la preeminencia de la función comunicativa del texto, el cual establece una vinculación semántica múltiple con el espectador, por encima de las particularidades del momento en que se produce. De esta forma, las cualidades del texto ponen el énfasis en la expresión de contenidos que, si bien se hallan vinculados a las problemáticas contextuales, no son sino versiones particulares de aquellas. Versiones cuya recepción a su vez nunca es mecánica, directa o desprovista de matices individuales por parte del espectador.

En lo concerniente al abordaje del espectáculo como objeto de estudio, De Marinis reflexiona sobre lo vital del análisis de las condiciones de *producción* y de *recepción* del mismo. La indagación sobre la producción teatral implica el estudio del texto espectacular a partir de tres aspectos principales:

- a) Las formas dramático – escénicas utilizadas.
- b) La relación entre contenido dramático y cuadro social emergente.
- c) La función institucional del Teatro en cuanto a organismo de cohesión social y entidad legitimaria de formas y contenidos artísticos.

Es de esta manera que el espectáculo trasciende lo meramente descriptivo para transformarse en un vehículo de opiniones elaboradas de forma individual sobre un cierto estado de cosas. La organización formal del hecho teatral radicada en el texto de puesta en escena, involucra un sistema estratégico de producción, significación y comunicación integral, que se materializa en el texto espectacular. Dicho texto espectacular se caracteriza por ser un *colectivo de enunciación teatral* ya que se halla compuesto por escenógrafos, vestuaristas, musicalizadores, etc., quienes aportan los elementos simbólicos extraverbales que refuerzan y circunscriben los parámetros del discurso dramático.

En esta instancia aparece como posibilidad, para el tratamiento de aspectos no totalmente contenidos en las líneas ya

reconocidas, una entrada de análisis que permita replantear los problemas del discurso teatral desde la complejidad de las relaciones entre los diferentes elementos que componen la práctica escénica y el sistema cultural.

En el marco de la *recepción*, De Marinis objeta ciertas líneas de análisis que tienden a encasillar de manera predecible y mecánica las preferencias del público sobre ciertos espectáculos a partir de su extracción socio-cultural: sostiene que deben abordarse, primero, las expectativas de dichos grupos sobre la asistencia a espectáculos, para luego generar una conclusión sobre el porqué de su afluencia a tal o cual género o categoría de eventos teatrales. Dichas expectativas interesan al análisis en cuanto al progresivo avance de la noción de *público* a la de *espectador* (de la naturaleza homogénea del primero, ligado a la sociología, se avanza a la especificidad antropológica del segundo). La vinculación comunicacional entre espectáculo y espectador es tanto más compleja e insondable, pues incluye una variable de matices, disquisiciones y relaciones lógico-sensibles netamente particulares, las cuales difieren de los comunes denominadores (aspectos de la obra más o menos generales y manifiestos) que el espectador mantiene como parte del *público* homogéneo. En este caso, pues, el acto comunicativo se da en forma dialéctica, recíproca y necesariamente dinámica, en tanto es el espectador quien a partir de la mirada *construye* la obra, la que a su vez es presentada ante el mismo (entendida, en términos estrictos, como un conjunto de personas que recita y corporiza un parlamento ficcional en un espacio y tiempo ficticios) para ser *construida* en el instante de su recepción, no de su ejecución: el hecho teatral existe como tal dentro del margen receptor, el cual implica una serie de procesos perceptivos, hermenéuticos, selectivos y afectivos, donde también cuenta el nivel de complejidad y abstracción, el previo conocimiento de distintas variantes de montaje teatral y otros sistemas extrateatrales, además de sus propias expectativas sobre el Teatro como arte y la obra en particular. Si bien las condiciones materiales de la representación influyen de manera importante en su potencial de recepción, podría decirse que el rol del espectador es decisivo en la realización del hecho teatral, en tanto es quien concreta en la praxis perceptiva el acto de comunicación y establece de ese modo las condiciones semánticas de la obra por medio de sus niveles cognitivos, aptitudes de discernimiento y motivaciones sociales e individuales, las cuales generan infinitas variables de interpretación sobre un mismo hecho teatral. Por esta razón no puede encerrarse al fenómeno teatral bajo una perspectiva causalista, pues se minimiza tanto su carácter recíproco como la dinámica y versatilidad constantes que constituyen la esencia de este proceso comunicacional.

Desde la Sociología como marco de análisis, los conceptos de Emile Durkheim nos aportan una perspectiva del análisis que surge a partir de la observación operada sobre las contradicciones existentes en el hecho social concreto. Este último es, en lo relativo a su categoría de objeto científico, una *cosa* (4), entendida como presencia específica materializada en una serie de manifestaciones, y no como *idea* o serie de abstracciones particulares, maleables o modificables por la voluntad o los matices de la psiquis individual. El análisis debe partir de aquello que existe y se manifiesta, no desde lo que debiera ser por lógica o deseo personal.

Una de las nociones fundamentales del análisis sociológico es su conocimiento de las modalidades de acción - recepción en los vínculos de una sociedad -costumbres, creencias, prácticas- establecidos entre los actores sociales según las peculiaridades de los grupos que conforman. Estos vínculos actúan desde fuera del sujeto, imponiéndose por adaptación (5), mientras que los hábitos individuales proceden de una elección interior sobre ciertas estructuras de sentido, es decir, conforman una proyección propia del sujeto sobre ciertos vínculos. Dichos hábitos son entonces variables y maleables, pero no pueden sustraer al sujeto de la fuerza coercitiva de las instituciones sociales (6). Los hechos sociales son entonces el conjunto de pautas para la organización de una estructura de acción colectiva, las cuales, si bien tienen ciertas variables restringidas y superficiales de ejercicio particular, se hallan insertas de manera radical en el trasfondo de los vínculos sociales, y por ende observan un papel fundamental en la producción- individual o colectiva- de conceptos, imágenes y símbolos, significantes dentro de un margen determinado de representaciones comunes.

Otro marco de análisis proveniente de la sociología objetiva se constituye desde la perspectiva de *campo* y *habitus*, formulada por Pierre Bourdieu, como sistema para explicar la dinámica de circulación y reproducción social. Su incorporación dentro del sistema de circulación y reproducción teatral, entendiéndolo por circulación y reproducción aquellos movimientos en la legitimidad social de las formas teatrales, permite comprender no sólo los procesos e instituciones que vehiculizan la dominancia de determinadas formas teatrales por sobre otras, sino también qué lugar ocupa el Teatro dentro del entramado cultural y la historicidad de dichos procesos y posiciones legitimarias (7). Desde esta configuración, el campo teatral puede entenderse como el recorte histórico de un conjunto de líneas fuerza entre agentes culturales poseedores de cierto capital simbólico (teatral), los cuales se hallan en permanente conflicto por la preeminencia de su legitimación simbólica en los circuitos de consumo cultural.

La interdisciplina en los estudios teatrales

Ahora bien, si las perspectivas metodológicas se construyen a partir de variables analíticas enmarcadas dentro de las Ciencias Sociales, esta apropiación de paradigmas de otras disciplinas constituye un marco epistemológico interdisciplinar. Dicho marco

interdisciplinar se ofrece de referencia para la construcción de marcos analíticos propios sobre el objeto Teatro. Una vez establecidos dichos marcos de análisis es que se puede acotar el objeto de estudio y establecer los potenciales enfoques analíticos sobre la práctica escénica superando una visión metodológica única. De esta manera cabe señalar que el debate no debiera estar centrado en la definición del objeto de estudio como eje central, sino en las diferentes variables que posibilitan abordar dicho objeto desde la multiplicidad y complejidad de sus dimensiones constitutivas. El Teatro, más que la suma de sus componentes particulares, se constituye como objeto estructural complejo que condensa en sí mismo la dimensión de imaginarios particulares y colectivos de una sociedad, la multiplicidad de material expresivo de una cultura y la experiencia histórica en la que ambas se interrelacionan. Es entonces posible y factible de ser analizado desde una visión interdisciplinar que permita vislumbrar por parte del investigador el complejo entramado de sus relaciones internas y la vinculación con las esferas simbólico- sociales que lo sustentan.

En este punto se hace evidente que la especificidad del objeto de estudio y las características del enfoque propuesto hacen necesaria la formulación de una metodología que reúna aportes de distintas disciplinas. En consecuencia, cabe insistir en la necesidad de mantener líneas de análisis interdisciplinarias para abordar el funcionamiento discursivo de la práctica teatral. Es en este sentido que, además de los conceptos definidos anteriormente desde la sociología, se hace necesario sumar los fundamentos teóricos de la sociología del arte de Pierre Francastel, la teoría del análisis de los discursos sociales de Eliseo Verón y la teoría de los géneros de Oscar Steimberg. Constituyendo un aparato metodológico interdisciplinario, necesario para poder conceptualizar al hecho teatral desde las relaciones intertextuales de significación.

La teoría de los discursos sociales se sitúa en un plano diferente al de la lingüística, pero sin negar las relaciones entre ambos y el hecho de que el saber lingüístico es imprescindible para una teoría de los discursos sociales. El concepto de discurso rompe con el modelo binario de signo de raíz saussuriana y abre la posibilidad de un modelo ternario sobre la significación, más cercano al modelo de Peirce. Al alejarse del modelo binario, el signo se acerca a la noción de productividad de sentido y se vincula con la teoría generativo-transformacional que se desarrolla, no en un marco descriptivo taxonómico, sino en la articulación entre el sentido y los procesos socioculturales. Una teoría de los discursos permite recuperar problemas olvidados por la lingüística "...la materialidad del sentido y la construcción de lo real en la red de la semiosis" (8). Eliseo Verón formula una hipótesis que es inseparable del concepto de discurso: "Toda producción de sentido es necesariamente social: no se puede describir ni explicar satisfactoriamente un proceso significativo, sin explicar sus condiciones productivas. Todo fenómeno social, es en una de sus dimensiones constitutivas, un proceso de producción de sentido cualquiera sea su nivel de análisis" (9). Los *objetos* que interesan al análisis de los discursos son sistemas de relaciones que todo producto significativo mantiene con sus condiciones de generación, por una parte, y con sus efectos, por otra.

Por otro lado la sociología del arte, en la orientación de Pierre Francastel, más que una metodología de análisis, es una disciplina que centra el estudio en el objeto y sus relaciones con el entramado social: "Se observa que una Sociología del Arte digna de este nombre -y capaz de reivindicar un carácter científico- no implica la consideración de la dispersión en la sociedad de objetos creados como por milagro. La Sociología del Arte implica sí, un nuevo enfoque de cierta categoría de objetos: los objetos figurativos y los monumentos, teniendo en cuenta que el artista representa una de las formas fundamentales de actividad del espíritu. Es, en consecuencia, a nivel de un análisis profundizado de las obras como únicamente se puede construir una Sociología del Arte, como el producto de una actividad problemática, cuyas posibilidades técnicas, así como las capacidades de integración de sus valores abstractos, varía de acuerdo con cada uno de los ámbitos considerados" (10). Francastel especifica la condición de la obra de arte como un objeto de civilización portador de significación sobre el que se proyectan ideas, mitos, etc., que se articulan con las capacidades técnicas y las necesidades simbólicas de una determinada sociedad; constituyendo así una serie de nociones y operaciones analíticas, que demuestran la naturaleza de la obra como un verdadero pensamiento visual poseedor de un lenguaje visual, capaz de dar cuenta de la coexistencia de estructuras de percepción y representación que tiene una extensión temporal; pasado y presente confluyen sobre una misma obra.

Finalmente, la teoría de los géneros alude en una primera instancia a un asunto complejo que es el de las relaciones entre cambio y permanencia en la producción discursiva; y, en una segunda instancia, a las modalidades organizadoras del discurso, no desde una óptica taxonómica, sino desde un área conflictiva en donde prevalecen las relaciones entre el discurso y el discurso ordenador. "Los géneros existen e insisten en los medios, también insisten esas clasificaciones que constituyen, de por sí, un objeto de investigación con interés propio, en tanto interpretante estabilizado en una región cultural. En este contexto cobran un nuevo sentido los estudios narrativos, el conjunto de los retóricos y, en una dimensión más amplia, todo el campo de los análisis enunciativos y discursivos en sus distintas vertientes" (11). Siguiendo a Oscar Steimberg las descripciones de género articulan con mayor nitidez rasgos temáticos y retóricos, sobre una base de regularidades enunciativas. En las de estilo –organizadas en torno al hacer- el componente enunciativo ocupa el primer lugar. Se ha partido conceptualizando al género como: clases de textos u

objetos culturales, discriminables en todo lenguaje o soporte mediático, que presenta diferencias sistemáticas entre sí y que su recurrencia histórica instituyen condiciones de previsibilidad en distintas áreas de desempeño semiótico e intercambio social. Atendiendo al desarrollo histórico, puede acordarse que las definiciones de estilo han implicado, en sus distintas acepciones, la descripción de conjuntos de rasgos que por su repetición y su remisión a modalidades de producción características permiten asociar entre sí objetos culturales diversos, pertenecientes o no al mismo medio, lenguaje o género.

Cabe señalar la importancia que tiene la sociología como eje metodológico articulador ya que no resta importancia a las relaciones que se producen con el campo social, permitiendo abordar al hecho teatral desde diferentes enfoques analíticos, permitiendo incluir o discriminar conjuntos de hechos teatrales según las particularidades del mismo. La sociología como sustento teórico establece un primer acercamiento y le otorga al análisis una base conceptual que luego se puede cruzar con otras disciplinas para así descifrar los mecanismos espectaculares que componen el hecho teatral superando la asociación arte/macro procesos socioeconómicos. Es importante aclarar este punto, ya que al describir o localizar los procesos de producción de sentido del discurso teatral, debe señalarse que dicho proceso tiene en cuenta al campo social como lugar de enunciación dentro del discurso teatral. Esto establece una diferencia sustancial frente a una parte de los estudios que “se contentan con hacer de la creación dramática un simple reflejo de las condiciones sociales en general; con establecer un nexo mecánico de causa efecto entre la superficie de la vida colectiva y la experimentación dramática. De hecho, las diferentes formas de la práctica del teatro se refieren a los fenómenos sociales tomados en su totalidad y a las estructuras sociales como elementos constitutivos, no pudiéndose contentar con hablar de un ‘teatro burgués’, de un ‘teatro popular’ o de un ‘teatro proletario’” (12).

La problemática del Teatro como objeto científico

Si bien la práctica teatral se sitúa en un plano de complejidad en cuanto a la polisemia de sus significantes, cada producción enmarca perspectivas ideológicas, ya sean individuales o representativas de un grupo social particular. Por eso, como primera medida es necesario comenzar a discriminar, no sólo desde una perspectiva histórica los períodos claves que produjeron un quiebre en la práctica teatral, sino que a su vez, se hace necesario conceptualizar las diversas unidades de significación que componen el hecho teatral. Adentrarse en los aspectos cognitivos de la práctica escénica conlleva a establecer las relaciones de la misma con el conjunto de las producciones y sistemas de la cultura que determinan -y son determinadas- por un cierto tipo de sistematizaciones culturales. En esta variabilidad puede hallarse el material exploratorio para la investigación, ya que contiene interrogantes, causas, aplicaciones y por ende consecuencias.

Desde esta perspectiva, podemos entender que la Teatología (13) como disciplina autónoma no cuenta con paradigmas propios y, por ende, no puede formular su objeto de estudio por no contar con normativas epistemológicas enunciadas desde su propio corpus teórico. La construcción de estas normativas resulta compleja si se considera al Teatro como una pluralidad de elementos y posibles dimensiones de abordaje. Teniendo en cuenta esta pluralidad, no es factible establecer la dominancia de un solo paradigma, pues esto significa agotar las instancias de análisis desde una sola variable, así como también negar la pluralidad de elementos constitutivos del Teatro y desestimar sus dimensiones de análisis. En este punto del debate entre abordajes metodológicos y definición de objeto de estudio, no se termina de precisar ningún marco de abordaje del objeto de estudio porque no se clarifican cuáles son los parámetros por los cuales se pueden precisar las características de dicho objeto de estudio. Cabe reflexionar, ante la problemática metodología/objeto, si es posible establecer una línea metodológica totalizante a partir de entender al objeto Teatro como una estructura textual compleja que vincula su dimensión estructural interna con la dimensión estructural externa que la atraviesa. Ahora bien, si centramos el problema en definir el objeto de estudio en tanto categoría específica de análisis, ¿cuáles serían los rasgos que otorgan al Teatro su especificidad como objeto de estudio? ¿la relación público-escena, la dimensión estética, la dimensión dramática o la espectacular? La dimensión histórica del Teatro evidencia la complejidad del objeto Teatro, en tanto ha condensado la multiplicidad de dimensiones y variables en las que se ha manifestado la práctica escénica. En el devenir histórico las diferentes variables se han presentado según las contingencias de los procesos históricos, marcando la dominancia de algún aspecto de la estructura interna del Teatro. Es en este punto donde todo objeto de estudio, para ser definido como tal, debe considerar las diferentes variables en que se ha manifestado a lo largo de la Historia. Pues si bien el objeto de estudio se construye desde una perspectiva actual, siempre es visto como un proceso histórico que contempla la sumatoria de aquellos aspectos relevantes que le son constitutivos. De esta forma se da cuenta de la complejidad existente en las relaciones materiales de dicho objeto. La premisa anteriormente enunciada se fundamenta en que el hecho teatral no está solamente categorizado por su origen, sino por la relación entre estructura interna, similar en todas las culturas, y la estructura externa, que se halla sujeta a las particularidades de la cultura que lo materializa.

Esta multiplicidad dimensional de lo teatral da cuenta entonces de sus posibilidades a la hora de presentarse como objeto de estudio pluralente. Y su investigador, en el necesario recorte histórico-temático que debe efectuar, no debe pasar por alto la

existencia de esta diversidad de dimensiones posibles.

Notas

- (1) Eliseo Verón, *La Semiosis social*, Barcelona, Gedisa, 1988. p. 125.
- (2) Patrice Pavis, *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, 1996. p. 22.
- (3) Cfr. Marco De Marinis, *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva Teatología*, Buenos Aires, Galerna, 1997, p. 54.
- (4) Los hechos sociales, a pesar de no ser entidades materiales, son cosas reales que acceden al análisis mediante "(...) la comprensión de su naturaleza, que no depende del arbitrio individual y de la cual derivan relaciones necesarias (...)". Cfr. Emile Durkheim, *Las reglas del método sociológico*, Buenos Aires, Ediciones del Libertador, 2003. p. 29.
- (5) Sin embargo, no debe tomarse esta adaptación como un mecanismo reflejo, pues las prácticas sociales no son recibidas pasivamente, sino que se transforman en representaciones comunes en cada uno de los estamentos de una sociedad.
- (6) Puede definirse como institución social a aquellas creencias y modos de conducta establecidos por la colectividad, los cuales fijan parámetros y normas para la cohesión social. Dentro de las instituciones más comunes pueden inscribirse las normas jurídicas y morales, los dogmas religiosos y los sistemas regulatorios (financieros, seguridad, educación, etc.).
- (7) No sería lo mismo establecer una modelización de campo y habitus en el rol ocupado por el Teatro en ciertas culturas primitivas (donde adquiere rasgos de ritual mítico-religioso) que en las sociedades modernas, donde reviste un rol de industria cultural legitimado por criterios cuantitativos y cualitativos de gusto, consumo y masividad.
- (8) Verón, Eliseo, *La Semiosis social*, p. 123.
- (9) Verón, Eliseo, *La Semiosis social*, p. 125.
- (10) Francastel, Pierre, *Sociología del Arte*, p. 13.
- (11) Steimberg, Oscar, *Semiótica de los medios masivos*, pp. 17-18.
- (12) Duvignaud, Jean, *Sociología del Teatro*. p. 37.
- (13) Pavis define a la Teatología como "El estudio del teatro en todas sus formas y aspectos. (...) Lo determinante en él, más que su exigencia científica, es la totalidad y autonomía de la disciplina crítica encargada de examinar las manifestaciones teatrales". Cfr. Patrice Pavis, *Op. cit.* p. 495.

Bibliografía

- BACZKO, Bronislaw. *Los imaginarios sociales*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1991.
- DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*, Buenos Aires, La Marca, 1995.
- DE MARINIS, Marco. *Comprender el teatro*, Buenos Aires, Galerna, 1997.
- DE TORO, Fernando *Semiótica Teatral. Del texto a la Puesta en Escena*, Buenos Aires, Galerna, 1987.
- DURKHEIM, E. *Las reglas del método sociológico*, Buenos Aires, Libertador, 2003.
- DUVIGNAUD, Jean *Sociología del teatro. Ensayo sobre sombras colectivas*, México, FCE, 1966.
- FRANCASTEL, Pierre, *Sociología del Arte*, Alianza, 1983.
- OLIVA, César; TORRES MONRREAL, Francisco. *Historia Básica del Arte Escénico*, Madrid, Cátedra, 1992.
- PAVIS, Patrice *Diccionario del Teatro, Dramaturgia, Estética, Semiología*. España, Paidós, 1996.
- STEIMBERG, Oscar. *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*, Buenos Aires, Atuel, 1983.
- UBERSFELD, Anne, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra, 1989.
- VERON, Eliseo, *La Semiosis social*, Barcelona, Gedisa, 1988.
- VEINSTEIN, André *La puesta en escena. Su condición estética*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1962.