

Los límites del teatro: códigos y signos teatrales

Francisco TORRES MONREAL
Dpto. de Filología Francesa,
Románica, Italiana y Árabe.
Universidad de Murcia

*Hay que desembarazar al teatro de todo lo que le estorba,
principalmente de los decorados y de los actores.*
(Alfred Jarry, finales del s. XIX)

*El teatro es el arte de la inautenticidad. ¿Cómo puede un
creador dejarse interpretar por el actor de turno?*
(André Breton, años veinte)

Afortunadamente, el título que se me confía¹ para su desarrollo viene claramente limitado y especificado por el epígrafe general del Curso universitario en el que se inscribe: los límites del teatro. De otro modo, sería imposible acercarse a él con un poco de precisión.

Hecha esta aclaración, a cualquier de nosotros podría venirnos a la mente estas o semejantes preguntas: ¿hasta qué límites se pueden forzar los códigos y signos teatrales sin hacer desaparecer el teatro como tal?, ¿dónde detenernos?, ¿hasta dónde es posible innovar -por supresión, adición, alteración... o por combinación o acumulación de signos de diferentes códigos- en la poética teatral sin salirnos de dicha poética?

¹ En el presente artículo retomo algunas de las ideas de la charla que impartí en Molina de Segura, dentro del Curso extraordinario de la Universidad de Murcia, *Los límites del teatro*, dirigido por J. Monleón, en septiembre de 1996. De ahí el estilo un tanto coloquial que conservan estas notas inéditas y que no he querido enmascarar en esta ocasión.

Volviendo la vista atrás sin ira, por este siglo de innovaciones innegables, advierto que si ciertos manifiestos y proclamas quisieron poner al teatro fuera de las cuerdas, en otras ocasiones la alarma por su destrucción sólo podía justificarse desde posiciones conservadoras, curiosamente tan conservadoras en lo ideológico como en lo formal. En el fondo, determinadas **actuaciones** (*performances*) concretas, que para cierto sector de la crítica pretendieron no sólo hacer irrisión del propio arte teatral (Dada, futuristas, Ionesco, Beckett) sino llegar a su destrucción (el término antiteatro circuló tanto para Dada como para el absurdo de los años cincuenta), no consiguieron su muerte ni su total descalificación. Pero sí es cierto que en algunas de esas concreciones, como en algunas declaraciones que parecieron aún más salvajes e iconoclastas, se pretendió la ruptura con la poética aristotélica que, de siglos atrás, se venía reformando. lo justo para seguir perpetuándola. Pienso, por ello, que en tales manifiestos del primer cuarto de siglo se expresan las líneas que aún pueden seguir informando la trayectoria del arte teatral sustentada en las selecciones y combinaciones de los signos que la explicitan.

Si miramos hacia los inicios del XX, es precisamente porque allí se gestaron las mayores contradicciones y radicalismos, con propuestas que no hemos aún superado, por más que muchas dramaturgias se hayan alimentado de ellas. Muy lógico que el teatro se viera tocado por las nuevas alteraciones semánticas y sintácticas que proponían las plásticas. Detengámonos en la «escultura» *Taburete de cocina con rueda de bicicleta*, de Duchamp, uno entre los múltiples ejemplos de este artista que inspirará muchos de los movimientos y variantes artísticas de nuestro siglo -ensamblajes. pop, móviles, *objets trouvés*, materismo, maquinismo. *accions*...- Con ánimos, posiblemente, de ensanchar los encorsetados límites de la semántica plástica, Duchamp opera la **desmembración** (separar la rueda del conjunto Bicicleta), la **disfunción** (alejar a ambos objetos de sus funciones primeras), etc. Pero, a mi entender, el **ensamblaje** (y la consiguiente asociación semántico- sintagmática de dos elementos no relacionados hasta entonces), y la **dislocación** plástico-escénica (no tanto por alejar la rueda de su lugar habitual cuanto por introducirla en lugares sacralizados y hasta ese momento prohibidos: la sala de exposiciones o el museo). Duchamp. que no fue ajeno a estas circunstancias. no quiso tampoco pecar de retórico, proponiendo su composición como una metáfora, social o de otro orden. Por ello, vuelve a sorprender al espectador atónito, que esperaba un título extraño y distanciado, llamando a la obra por sus referentes: *Taburete de cocina con rueda de bicicleta*.

El teatro, globalmente o en conjuntos menores aislados, se contagia de estas actitudes límite, como lo prueban las escandalosas veladas teatrales de los futuristas y los dadaístas, así como algunas prolongaciones de entreguerras (tal fue el caso del teatro de J. Prévert, con el Groupe Octobre', durante los años treinta).;Lograron estas

Cfr.. entre otros Michel Fauré. *Le groupe Octobre*. París, Ch. Bourgois, 1977, y Francisco Torres Monreal, J. Prévert. *Teatro de denuncia y documento*, ediciones 23/27 y Cátedra Teatro Un. Murcia. 1978.

osadías llevar al teatro más allá de lo que sus códigos toleraban hasta ese momento, más allá de sus límites? La respuesta, hoy, a finales ya del s. XX, es **no**. Y ello porque, aunque los nuevos planteamientos echasen mano de signos e iconos de indudable actualidad -lo que, en definitiva, habría de repercutir en un enriquecimiento de la semántica representativa-. las fórmulas compositivas no eran en modo alguno nuevas: de los griegos a los simbolistas de finales del XIX, pasando, entre otros muchos, por el Bosco, los ejemplos de poéticas deformantes, oníricas, no son infrecuentes.

La revolución copernicana se inicia en las plásticas, con las primeras abstracciones de Kandinsky (de 1910 a 1913)³, a las que pronto seguirán, con menos poder de innovación, las abstracciones geométricas de Mondrian. La ruptura, insisto, es copernicana: en realidad se está invirtiendo todo un proceso de codificación y de lectura al proponer, por primera vez en las artes plásticas, unos signos (iconos) cuyos significantes carecen de significados codificados. Si hacemos corresponder la historia o fábula del discurso lingüístico, en el que se apoyaba prioritariamente el teatro, con la figuración en las plásticas, el paralelo escénico nos llevaría a un teatro que no tiene ni un diccionario capaz de traducirnos sus signos ni una gramática que los ordene estructurando sus relaciones. Nos encontraríamos con significantes escénicos sin significados. Pero ¿podemos hablar de teatro abstracto sin salirnos de los límites del teatro'?

* * *

Como, incluso reducido por el epígrafe general, el enunciado de estas notas daría para largo, de pasar revista a todas las innovaciones del s. XX que se dijo llevaron el teatro a sus límites, o a los manifiestos o declaraciones (desde Jarry hasta los surrealistas, pasando por los futuristas y dadaístas) preciso será ser modestos.

LÍMITES DE LA ACTUACIÓN ESCÉNICA

Las dos citas que encabezan esta charla, y que en su día parecieron auténticos disparates o *boutades*, me servirán de guía conductora de mis reflexiones.

Supresión sígnica e icónica

Recordemos brevemente que cada arte echa mano de sus códigos peculiares: **la poesía** trabajará con signos del código lingüístico (orales o gráficos); **la pintura** toma-

En realidad, poco importa si Kandinsky fue o no el primer plástico abstracto, o si, como lo pretende Breton, las primeras abstracciones se deben, a finales del S. XIX, al dramaturgo nórdico, A. Strindberg, o, remontándonos más, a los diseños chinos surgidos del decorativismo caligráfico de su escritura. El fenómeno ocurre, en cualquier caso, cuando en él se repara y se convierte en sorpresa informante.

rá como elementos los colores, formas, líneas, luminosidad..., por lo que su código cabe ser conceptualizado como **icónico-plástico**; el **mimo** echa mano de un código **expresivo-gestual**, etc. El teatro, conceptualizado por R. Barthes como una **polifonía de signos** de diferentes códigos, los reúne a todos. Si esto es así, es procedente la escandalizada y airada pregunta de Artaud en los inicios de los treinta: si la palabra -lo lingüístico- constituye uno y sólo uno de los códigos escénicos, ¿por qué se ha impuesto tan abusivamente a los demás sistemas comunicativos en Occidente? (Como es sabido, Artaud, que quedó deslumbrado por las danzas balinesas, supo diferenciar el teatro oriental del occidental). Pensemos sólo un momento en las tres mil expresiones codificadas que puede transmitir por su rostro el actor chino; pensemos en ese enorme diccionario de gestos y expresiones corporales de algunas manifestaciones orientales; pensemos en las modulaciones melódicas (¿código musical?) que en el kabuki japonés se superponen al código lingüístico o alternan con él...

Frente a esta riqueza, la palabra, en el teatro occidental, llegó a atrofiar al resto de signos no verbales o a convertirlos en comparsas auxiliares. ¡Qué poca es la diferencia entre este teatro y una novela dialogada! Esta es la situación criticada por Artaud, que denomina teatro de la dictadura del autor, o de la dictadura del texto. ¿Ha habido excepciones a lo aquí criticado, dentro del teatro occidental? ¿Pueden considerarse tales los misterios medievales, el auto sacramental, las escenografías de Iñigo Iones en la época jacobina...? Pueden serlo, pero también hemos de advertir el desprecio por la tramoya en nuestro teatro occidental, empezando por las críticas a Iñigo Iones...

Está claro que para Artaud sobra palabra -palabras- y faltan otros lenguajes de la escena.

* * *

Por su lado, la petición de Jarry de suprimir, por constituir unos estorbos, a los actores y los decorados, debió sonar a pura provocación. Así podría parecer en principio. Pero veamos las cosas con calma.

Cuando Jarry habla de suprimir los decorados, está pensando, como es lógico, en los decorados que son habituales en ese momento: los que vienen de la herencia romántica, los falsos decorados de cartón piedra tan del gusto de los teatros a la italiana, y los decorados del realismo **made in Zola** en versión Teatro Libre de Antoine. Si los primeros, por su descarada falsedad, cansaban ya la sensibilidad estética; los segundos -que pretenden cargarse las convenciones icónicas del teatro, como si fuera posible en éste trabajar con los propios referentes y no con signos que nos trasladen a ellos- resultaban realmente pretenciosos al intentar lo prácticamente imposible, como veremos en el siguiente apartado: suprimir la ficción escénica (es lo menos que podemos decir de ellos). Pese a estas insostenibles pretensiones, las escenificaciones naturalistas marcan un hito digno de estudio no sólo por su valor testimonial social sino por su intento, utópico, de cambiar en **verdad escénica** la tan devaluada ficción teatral decimonónica.

Enfocado de este modo, el ataque a los decorados no debería parecernos tan desatinado. Y, lo que es más, se le dará enteramente la razón: ya confiando a los artistas plásticos las sugerencias decorativas ambientales; ya acudiendo a una concepción plástica del espacio escénico por medio de líneas y volúmenes que situasen a la acción y a sus personajes (Appia, Craig); ya suprimiendo sencillamente todo tipo de telones, dejando ver el propio espacio desnudo del lugar escénico (que se afirma así como tal lugar escénico) o limitándolo únicamente por velos monocromos, negros de preferencia. Educada nuestra sensibilidad en los nuevos textos (o en los grandes clásicos, los griegos o Shakespeare, por ejemplo) no podemos por menos de dar la razón a Jarry, hoy, a finales de siglo, y de agradecerle, en la parte que le corresponda, que nos haya librado del decorativismo escénico de cartón piedra tradicional.

* * *

¿Qué decir de la provocativa supresión de los actores de carne y hueso? ¿No fue demasiado lejos? ¿Es posible seguir dentro de los límites del teatro de suprimirlos? Procedamos aquí también con calma. Recordemos que Jarry había hecho preceder estas teorías de una experiencia teatral que marca un hito en la historia del teatro occidental: *Ubu rey*. Pues, bien: esta obra no tiene actores de carne y hueso en la apreciación de su autor. La concibe éste como una enorme y disparatada farsa para marionetas. Para Jarry es evidente que la carga irrisoria, desmitificadora y absurda de su obra no puede ser transmitida por el actor al uso. Suprimido el comediante, quedan dos opciones: reemplazarlo por la marioneta o maniquí manipulable o, hacer que el actor, despojado enteramente de sus hábitos de actor, se invista con la expresividad y la cinética de la marioneta. Sólo así pueden funcionar obras de este tipo.

No podemos ahora extendernos sobre las significaciones inherentes a estas prácticas. Es lo cierto que, en la segunda mitad de nuestro siglo, pretendiéndolo o no, de modo deliberado o inconsciente, el teatro, en algunos de sus mejores ejemplos (Beckett, Arrabal, Kantor...) ha vuelto la mirada a la marioneta" y a otra modalidad con ella relacionable, el actor-maniquí.

Coincide esta valoración del actor-marioneta o del actor-maniquí con el auge del teatro objetual. Al devaluarse estéticamente el decorado tradicional, la plástica escénica en general privilegió al objeto, sometiéndolo a una poética denegativa nueva similar a la que observamos en los ejemplos de Duchamp. Dado que no me es posible en estos momentos extenderme sobre tal poética objetual, retomaré aquí las breves

⁴ Si Beckett (*Actos sin palabras*) o Kantor (*La clase muerta*), aportan una concepción más moderna que nos acerca al maniquí o al autómatas manipulado. Ionesco sigue más de cerca, en nuestra opinión, la concepción farsesca de Jarry y de sus marionetas. Como referencias críticas más destacables, señalemos *El teatro de la muerte*, de T. Kantor, ed. de la Flor, Buenos Aires, 1984; H. Jorkowski, «El sistema de signos del títere», en *Sobre el teatro de títeres*, Centro de Documentación de Títeres de Bilbao, 1990.

notas apuntadas en otro lugar¹, donde dejamos dicho que el objeto, en las nuevas dramaturgias, adquiere incluso un papel actoral. Este comportamiento actoral hizo variar la poética de la representación, degradando incluso a los comediantes a la categoría de objetos, maniqués o robots, manipulados por los verdaderos objetos. Si la cosificación del hombre, como consecuencia de la industrialización del XIX justificó una reflexión escénica que el futurista Maiakoski recogió en su parábola de *Misterio bufo*, «La rebelión de los objetos», la informatización que hoy sufrimos en nuestra sociedad de consumo relega al hombre a una categoría dominada sádicamente por los objetos de tal consumo. La debilitación del actor tradicional y su papel de autómeta, ha debilitado, en consecuencia, la palabra, reduciendo muchas veces estas experiencias al mutismo.

Por estas razones, que Artaud no intuyó plenamente, desde finales del XIX hasta nuestros días, estamos asistiendo a un empobrecimiento, particularmente en los teatros de signo realista. no tanto de la cantidad de lenguaje cuanto de su calidad poética. Steiner (en «El abandono de la palabra», *Lenguaje y texto*) nos hablará de la pobreza lingüística de A. Miller o de la novelística inglesa, frente a la riqueza de un Shakespeare o de un Góngora⁶. Steiner achaca esta pobreza lingüística al auge de otros sistemas comunicativos que no requieren la palabra (las plásticas. la música. las matemáticas). Al teatro sólo le quedaban dos salidas: o crear nuevas construcciones verbales o diversificar sus tendencias plásticas, gestuales, objetuales... Esta ha sido la vía preferencial de los teatros que no se han limitado a proseguir con las preceptivas tradicionales.

Suprimir la ficción teatral

Una representación no ficticia no sería una representación, sería una presentación. Sería drama en su sentido preteatral, no teatro. Dicho de otro modo, si la representación nos ubicase en el drama real perdería su carácter ficticio, por lo que no podríamos hablar propiamente de representación. La coronación de un rey -por poner este ejemplo manido- no es teatro si el rey es un rey de verdad y la coronación su verdadera coronación; pero sería teatro si el rey no fuera rey, es decir, si fuese sólo un personaje interpretado por un actor... ¿Se puede hablar, entonces, sin salirnos de los límites del teatro, de teatro no ficticio? Cuando Artaud afirma que el teatro no es la representación de la vida, que el teatro es la vida, Artaud pretende borrar la ficción para acercarnos al drama real. Frente al teatro **épico** de Brecht, en el que el principio del **distanciamiento** se constituye, entre otras consecuencias, en afirmador de la fic-

V. F. Torres Monreal y C. Oliva. *Historia básica del arte escénico*. Ed. Cátedra, Madrid, 5ª edición, 1999, pp. 437-438.

⁶ Steiner sólo salva dos auténticas creaciones lingüísticas del s. XX: *El Ulises*, de Joyce, y *La muerte de Virgilio*, de H. Broch. Ninguna de ellas del ámbito teatral. Quizá deberíamos salvar a algunos simbolistas de finales del XIX e inicios del XX (*Villiers de l'Isle Adam*, *Paul Claudel*...) en teatro.

ción, el **teatro de la crueldad** de Artaud pretendería ese teatro, rayano en lo imposible, que intenta suprimir la re-presentación. El actor, en este teatro, más que re-crear icónicamente, deberá intentar **crear** su personaje, al punto de desplazarlo para instalarse en su propia identidad. No deberá fingir, deberá vivir, crear sus lenguajes. Artaud se aproxima, en este sentido, al psicodrama.

El **psicodrama**, precisamente, en su más rigurosa acepción, se propone destruir la ficción. En el auténtico psicodrama (posiblemente sólo actualizable por el psicoanálisis real⁷), el individuo aspira a la **autocatarsis** por la exposición de su propio drama personal. Su aproximación al drama real es evidente. A imitación de la auténtica experiencia psicodramática, el teatro ofrece espectáculos ante el público en los que el drama personal directamente transcrito o desfigurado por una fábula, exterioriza el conflicto de un dramaturgo o un actor.

Durante nuestro siglo, la forma que más se acerca a esta pretensión es, sin duda, la **ceremonia** y el **teatro ceremonial**. La ceremonia perenniza tanto la acción (ofrenda, súplica, sacrificio...) como los lenguajes de la misma. Los gestos, el vestuario, los objetos, las palabras ceremoniales insisten, mediante su fijación arcaica en ese presente original que pretenden perennizar, pese al paso del tiempo. Incluso, para ser totalmente consecuente, la ceremonia intenta perennizar al actor convirtiéndolo en oficiante, dotado de atributos atemporales. La ceremonia intenta pues abolir los espacios intermedios, el tiempo en definitiva, para presentar la acción en un presente perpetuo.

Finalmente, no hemos de olvidar a Pirandello, que pretende que el espectador, en un mismo espectáculo viva la ilusión de asistir a un **drama real** y no a una ficción teatral. Para ello, Pirandello echa mano de un procedimiento: introducir en la acción teatral, dejando claro que ésta es una acción teatral y descubriendo palmariamente su carácter ficticio, una nueva y pretendida acción real. Con este contraste, el público juzgará real, ilusoriamente, la segunda acción, cuando, en realidad, es tan ficticia como la primera. El llamado teatro en el teatro, que se aproxima a veces al pirandellismo, se aproxima igualmente, desde un punto de vista efectista, a la modalidad que convendría llamar *ensayo teatral*.

* * *

Frente a los intentos anteriores: centrados básicamente en la pretendida supresión de la ficción, podríamos abordar aquellos otros que, sin tener tal pretensión, sí pretenden dar cuenta fielmente de la realidad vivida. Los relatos «autobiográficos» pretenden situarnos ante un drama real en el que el Sujeto real pasaría a ser sujeto del

⁷ Acuñado por J. L. Moreno, en la segunda década de nuestro siglo, el *psicodrama* propiamente dicho establece tres modalidades clínicas: el totalmente espontáneo, el planificado y el ensayado. Incluso en el último, el más cercano al teatro propiamente dicho, se requiere, tras la escritura y ensayos previos, que el paciente (o los pacientes, si se trata de un colectivo) represente con ayuda de actores terapeutas y sin público presente. Por su lado, el *sociodrama* deja en un segundo plano la relación individual para tratar prioritariamente la relación social. Cfr. J. L. Moreno, *El teatro de la espontaneidad*, Vancu, Buenos Aires, ed. de 1977, pp. 207 y ss.

discurso. La fidelidad a este punto de partida real podría dar bastante luz sobre ciertas clasificaciones del arte. muchas veces miopes o prejuiciosas, sobre el realismo. Desde esta perspectiva, nadie niega el carácter realista de *Largo viaje del día hacia la noche*, de O'Neill, por poner este ejemplo teatral, o de *Madame Bovary*, de Flaubert (*Madame Bovary soy yo*, que diría el novelista). Pero me parece un craso error tomar como exclusivos modelos de realismo el relato decimonónico o la dramaturgia americana o nórdica (Ibsen, Stnndberg), y privar de tal privilegio a las llamadas escrituras simbolistas y surrealistas de carácter poético u onírico. ¿No son trasuntos del propio Beckett sus vagabundos de *En attendant Godot*? ¿No es realista *El público*, de Lorca, *El gran ceremonial*, de Arrabal, o *Victimes du devoir*, de Ionesco, por poner sólo estos ejemplos? Por poco que volvamos a la reconstrucción de los auténticos dramas reales de estos autores, advertiremos que sus obras están transmitiendo, de modo más profundo que los ejemplos precedentes, una visión real de sus vivencias, pese a -yo diría mejor gracias a- su discurso onírico, distorsionado e hiperbólico.

LOS LÍMITES DE LA EXPLICACIÓN TEATRAL

Recordemos que, en el ideal aristotélico de toda comunicación, a cada significante debería corresponderle un significado y uno solo, aceptado tanto por el emisor como por el receptor. Es decir, que el receptor comprenda únicamente y en su totalidad la información que le envía el emisor. Es bien sabido que a este ideal comunicativo tienden las codificaciones de carácter científico y utilitario. Pero es igualmente cierto que de él se alejan otras codificaciones, incluso las más banalmente denotativas; por último, nadie ignora que la creación poética y artística no sólo incumple este ideal sino que muchas veces lo contraviene de modo expreso, prefiriendo la ambigüedad o la obscuridad comunicativa a la claridad monosémica.

Clasificaciones desde la comprensión de los signos

Desde esta óptica, se podrían establecer dos tipos de teatro que se situarían esquemáticamente en los extremos, esos extremos, todo hay que decirlo, que no se encuentran fácilmente fuera de los esquemas, por lo que hay que conceptualizarlos como puntos de arranque y llegada desde un menos a un más. En el arranque se situaría el **teatro realista hiperrealista o naturalista radical** (junto al que, curiosamente, hay colocar el vodevil y, en general, el llamado teatro de evasión), tendente a la univocidad significativa. En el otro extremo, el teatro **simbolista-suprarrealista**, en el que los signos de los códigos (por alteración, dislocación, sintagmatización asemántica, deformación, etc.) no se contentan con la univocidad significativa y presentan zonas polisémicas, ambiguas o de interpretación no establecida; y fuera de estos límites el **teatro abstracto**, que algunos quieren hacer salir de los límites del teatro, en el que los signos

de sus códigos se nos muestran, en principio, como significantes desprovistos de significado.

De la represión y de la incapacidad del modelo semiótico

Este método, tan en voga en las avanzadillas de la universidad española y extranjera, junto con la pragmática, ha sido duramente criticado desde ángulos antropológicos y gnoseológicos⁸. Con él se ha querido explicar cualquier expresión artística o teatral (es decir, se le han atribuido significaciones a los significantes de los distintos códigos que conforman la obra teatral). Ahora bien, como acabamos de decir, en ciertas manifestaciones teatrales determinados signos o agrupaciones sígnicas no se dejan fácilmente aprehender por conformarse más como símbolos que como elementos semióticos.

En estos casos, cabe preguntarse si es de alguna lógica rechazar la obra de arte por el mero hecho de no poder alcanzar la significación. ¿Si el teatro no se corresponde con el concepto realista del teatro debo rechazarlo, estoy autorizado a decir que no es válido porque se ha saltado la barrera, sus límites? Esta sería la solución fácil, la que por desgracia han practicado incluso algunos profesores que descalifican no sólo la pintura o la música moderna, sino incluso buena parte de la poesía o del teatro contemporáneo. Para mí la solución sería ésta: donde no alcance a dar con la significación semiótica podré apropiarme la obra de arte por la interpretación simbólica. Sperber establece claramente las diferencias que separan una de otra. Las resumo brevemente:

- a) Lo simbólico no tiene una información fijada por el código. Textualmente: «El simbolismo, que es un sistema cognitivo no semiológico, no está sometido a las restricciones semánticas impuestas por el código»). De ahí que los regímenes dogmáticos prohíban las interpretaciones... (La Iglesia dice cómo hay que interpretar la Biblia, los fundamentalistas islamistas cómo hay que interpretar el Corán, Stalin cómo hay que interpretar a Marx).
- b) La comunicación lingüístico-semiótica es posible, como hemos dicho, gracias al acuerdo de sentido entre emisor-receptor. Pero no olvidemos que este acuerdo se inscribe en una convención cultural-social, es decir, válida para un momento dado dentro de una sociedad dada. La interpretación simbólica, por su lado, se establece a partir de adquisiciones que se integran no sólo en las convenciones sociales sincrónicas, sino en modelos y arquetipos **interculturales**, **intersociales** así como en **conformaciones individuales**: las que pasan a la obra de arte teatral.

⁸ El libro de Dan Sperber. *Del simbolismo en general*, se ha podido leer en España desde su publicación en 1978, Ed. Promoción cultural. Barcelona.

Pues, bien, si la semiótica puede dar una explicación de las conformaciones sincrónicas socio-culturales por el establecimiento de acuerdos de sentido significante-significado (codificables en diccionarios y enciclopedias), es muy difícil explicar lo simbólico-mítico universal cuando viene amasado, confundido (fundido-con) las improntas individualizadoras del artista.

He pasado de los límites creativos a los límites interpretativos, incluyendo en ellos la interpretación académica. Parece que aún es utilizable en parte la poética aristotélica. Otra parte ha sido cuestionada. Los estructuralismos que parecieron tan novedosos, ahora vemos que eran hijos queridos de esta poética clásica. Cuando con ellos queremos interpretar a Beckett, para no escoger un modelo de las últimas hornadas, vemos que no nos encajan. Habrá que pensar en nuevos modelos poéticos si no queremos que se nos escapen los creadores que cuestionan los límites tradicionales. Por culpa de esta falta de adaptación interpretativa, la enseñanza del teatro innovador de este siglo, salvo excepciones extensible al resto de las artes, la enseñanza del teatro ha sido de una pobreza que cabría juzgar de manualística, antipedagógica, anticientífica y, consecuentemente, antiuniversitaria.