

CLARA INÉS LÓPEZ-RODRÍGUEZ

TRADUCCIÓN ACCESIBLE PARA EL TEATRO  
EMOCIONES Y MULTIMODALIDAD

GRANADA  
2024

Esta investigación constituye una contribución para el proyecto «EIMITA: Emoción e imagen en los hábitos y trastornos alimentarios: comunicación interlingüística accesible» (C-HUM-145-UGR23), financiado por el Programa Operativo FEDER Andalucía 2021-2027, así como para el grupo de investigación HUM-1071 «Traducción y acceso multimodal a la ciencia y la cultura: TRADAMACC» [<https://tradamacc.ugr.es>].

© CLARA INÉS LÓPEZ-RODRÍGUEZ

© UNIVERSIDAD DE GRANADA

ISBN: 978-84-338-7446-7 • Depósito legal: Gr./1433-2024

Edita: Editorial Universidad de Granada

Campus Universitario de Cartuja

Colegio Máximo, s.n., 18071, Granada

Tel.: 958 243930-246220

<https://editorial.ugr.es/>

Fotocomposición: María José García Sanchis. Granada

Diseño de cubierta: Tadigra. Granada

Imprime: Printheaus. Bilbao

Ilustración de cubierta: Ismael Ramos Jiménez

*Printed in Spain*

*Impreso en España*

*Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.*

*A Maribel Tercedor Sánchez*  
*A Catalina Jiménez Hurtado*



## AGRADECIMIENTOS

Al igual que en el teatro, este trabajo difícilmente podría haberse llevado a cabo en solitario. Este camino lo he recorrido junto a muchas personas a las que no puedo dejar de expresar mi gratitud.

En primer lugar, a mis padres, por levantar el telón de la vida, y a mi hermano, por acompañarme desde mis primeros pasos.

A Ismael Ramos, por todas las ideas y sugerencias que han enriquecido este libro, y por ser mi compañero de vida y cómplice de inquietudes.

A mis compañeros y amigos del Teatro Alhambra, en especial a Ali Benmesoud, por ser la sonrisa amable antes de cada función, y a Bonifacio Valdivia, por su inmensa capacidad para contagiar el amor al teatro.

Al personal de Teatro Accesible, por su amabilidad y por la labor que desarrollan.

Por último, a Maribel Tercedor y a Catalina Jiménez, por su infinita amistad y por abrirme la senda de la investigación en accesibilidad y hacerme partícipe de su compromiso.



# ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN . . . . .	17
1.1. Objetivos . . . . .	19
1.2. Estructura del libro. . . . .	21
2. EL TEATRO, LAS EMOCIONES Y LA MULTIMODALIDAD . . . . .	25
2.1. Etimología de las palabras <i>teatro</i> , <i>drama</i> y <i>espectador</i> . . . . .	25
2.2. Teatro, escenario y espectador: mirada, recepción y comprensión. . . . .	27
2.3. Palabras y otros sistemas de signos en el teatro: la multimodalidad para generar emociones, entretenimiento y una visión crítica . . . . .	29
2.4. La multimodalidad en el teatro . . . . .	34
3. ACCESIBILIDAD, MULTIMODALIDAD Y TRADUCCIÓN: LA TRADUCCIÓN ACCESIBLE APLICADA AL TEATRO. . . . .	41
3.1. La accesibilidad en los Estudios de Traducción. . . . .	41
3.2. Multimodalidad y traducción interlingüística, intralingüística e intersemiótica. . . . .	42
3.3. Algunas iniciativas de teatro accesible. . . . .	47
3.3.1. Stagertext . . . . .	47
3.3.2. Teatro Accesible . . . . .	49
3.3.3. Agenda Cultural Accesible . . . . .	53
3.3.4. Funciones accesibles del Gran Teatre del Liceu de Barcelona. . . . .	54
3.3.5. TRACCE y Teatràdum. . . . .	55
3.4. Proceso y pautas para lograr la accesibilidad en el teatro. . . . .	55
3.4.1. Fases y requisitos del proceso . . . . .	55
3.4.2. Preparación del contenido . . . . .	57
3.4.3. Pautas de Stagertext para el subtítulo teatral en lengua inglesa destinado a personas sordas . . . . .	59

3.4.4. Pautas para el subtítulado accesible teatral en lengua española. . . . .	62
4. EL ESTUDIO DE LAS EMOCIONES Y SU CARACTERIZACIÓN EN COMUNICACIÓN MULTIMODAL . . . . .	69
4.1. Emociones, afectos, sentimientos, estados de ánimo y rasgos de personalidad. . . . .	69
4.2. La conceptualización de emociones: corporeización y cognición . . . . .	71
4.3. La manifestación y comunicación de emociones en contextos multimodales . . . . .	74
4.4. La expresión lingüística de las emociones . . . . .	79
4.5. Las emociones en la Traducción y la Interpretación . . . . .	85
4.5.1. Los proyectos EMOTRA, EMOTRA2 y ADANCE . . . . .	85
4.5.2. El proyecto Lexemos. Caracterización léxico-semántica de emociones en comunicación multimodal . . . . .	86
5. METODOLOGÍA Y HERRAMIENTAS PARA MEJORAR LA ACCESIBILIDAD AL TEATRO: COGNICIÓN, PERCEPCIÓN, EMOCIÓN Y COMUNICACIÓN . . . . .	95
5.1. Fases y beneficiarios del proyecto . . . . .	96
5.2. Métodos y materiales . . . . .	99
5.2.1. Terminología basada en Marcos. Recursos informativos y corpus para extraer terminología teatral y confeccionar definiciones lexicográficas (dimensión cognitiva) . . . . .	99
5.2.2. Recursos para detectar vocabulario difícil y sugerir adaptaciones de documentos a lectura fácil (dimensión cognitiva). . . . .	103
5.2.3. Corpus textual y multimodal de obras de teatro para activar las dimensiones perceptiva, intelectual/cognitiva, emocional y comunicativa. . . . .	107
5.2.4. <i>Mariana Pineda. Romance popular en tres estampas</i> (1925) de Federico García Lorca. Contextualización de la obra . . . . .	108
5.3. Metodología para analizar <i>Mariana Pineda</i> . . . . .	111

6. CONSTRUIR EL ESCENARIO PARA EL TEATRO ACCESIBLE . . . . .	115
6.1. Comprender el teatro y su terminología . . . . .	116
6.1.1. Recursos lexicográficos para conocer la estructura conceptual subyacente de las artes escénicas y confeccionar definiciones terminográficas . . . . .	116
6.1.2. Terminología frecuente en el corpus de la programación teatral y propuesta de marco conceptual . . . . .	120
6.1.3. Marco conceptual y campos de las definiciones terminográficas. . . . .	127
6.2. Hacia un inventario de léxico apropiado y buenas prácticas para la traducción accesible teatral y la representación multimodal de las emociones . . . . .	131
6.3. Multimodalidad, significado, aspectos emocionales y metafísicos en el corpus textual de <i>Mariana Pineda</i> de Federico García Lorca en español e inglés . . . . .	141
6.3.1. Cuestiones previas . . . . .	141
6.3.2. Breves apuntes sobre la multimodalidad en el texto <i>Mariana Pineda</i> . . . . .	144
6.3.3. La visión poética y trascendente frente a la histórico-política en <i>Mariana Pineda</i> : algunas claves para su comprensión . . . . .	147
6.3.4. Lemas más frecuentes y palabras clave en la versión original . . . . .	151
6.3.5. Dominios conceptuales más activados en <i>Mariana Pineda</i> y su valor simbólico y emocional . . . . .	152
6.3.6. Análisis del sentimiento y de las emociones en <i>Mariana Pineda</i> . . . . .	157
6.3.7. Conclusiones del estudio del texto dramático <i>Mariana Pineda</i> . . . . . .	161
6.4. Ejemplos de la representación multimodal y emociones en dos puestas en escena de <i>Mariana Pineda</i> : su inclusión en el recurso léxico Lexemos . . . . .	162
6.5. Propuestas de adaptación accesible de <i>Mariana Pineda</i> a diferentes usuarios . . . . .	169
7. CONCLUSIONES . . . . .	177
BIBLIOGRAFÍA . . . . .	181



Desmayarse, atreverse, estar furioso,  
áspero, tierno, liberal, esquivo,  
alentado, mortal, difunto, vivo,  
leal, traidor, cobarde y animoso;

no hallar fuera del bien centro y reposo,  
mostrarse alegre, triste, humilde, altivo,  
enojado, valiente, fugitivo,  
satisfecho, ofendido, receloso;

huir el rostro al claro desengaño,  
beber veneno por licor süave,  
olvidar el provecho, amar el daño;

creer que un cielo en un infierno cabe,  
dar la vida y el alma a un desengaño;  
esto es amor, quien lo probó lo sabe.

Lope de Vega, *Soneto CXXVI*



## 1. INTRODUCCIÓN

Lope de Vega cantó a las emociones asociadas al amor en su soneto CXXVI, unos endecasílabos que no han perdido su vigencia. De hecho, los versos se emplearon en una campaña publicitaria de turismo de la Comunitat Valenciana de 2021<sup>1</sup>, y Rafael Álvarez, *el Brujo*, sigue resaltándolos en una de las obras que lleva de gira por España, *El viaje del monstruo fiero*. El amor (en su forma de compromiso vocacional) y el amor al saber impulsan al profesor universitario en su día a día cuando innova, cuando comparte inquietudes y conocimientos con sus estudiantes y con sus compañeros, y cuando se enfrenta animoso a trabas administrativas y a los escollos de la burocracia. Aquí el ánimo y otras muchas emociones se sobreponen a la ofensa y al desengaño a las que se refiere Lope en este poema y en sus obras dramáticas.

El teatro forma parte de la profesión del docente. Metafóricamente se sube sobre las tablas, no ya para officiar un ritual de enseñanza-aprendizaje, como antaño, sino para dirigir una representación participativa en la que se rompe la cuarta pared continuamente. También se sube sobre las tablas el profesor que asiste a congresos y pronuncia ponencias y comunicaciones para divulgar nuevas ideas. Aunque nos queda la duda de si, como afirma el filósofo Javier Gomá en su ensayo

1. La campaña se tituló «Quien lo ha vivido lo sabe» y vinculaba las sensaciones y emociones que puede experimentar un visitante en dicha comunidad con las que quizá sintió Lope de Vega durante su estancia de dos años en Valencia. Enlace para visualizar el vídeo: <http://sl.ugr.es/0e9A>.

«Palabra dicha y dichosa» (2021), cuando un académico dicta una conferencia, en realidad, desea la aprobación de un público en forma de aplauso. En su texto, Gomá alude a su obra de teatro *Don Sandio o nada que decir*, que trata sobre los desvelos de un profesor universitario que ha pasado muchos años sin pronunciar una conferencia a la espera de poder ofrecer una nueva idea digna del aplauso de su audiencia: «[...] la conferencia es el género que se han sacado de la manga los escritores, envidiosos de los actores, para saborear alguna vez las mieles de los aplausos.» (Gomá, 2021: 23).

Al margen de este breve inciso cómico sobre la relación entre el oficio del docente y el del actor, el teatro es uno de los pilares de la cultura y de la sociedad. En la «Charla sobre el teatro», pronunciada por Federico García Lorca en el Teatro Español de Madrid el 1 de febrero de 1935, este lo definía como «una escuela de llanto y de risa y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equívocas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre». A pesar de la relevancia del teatro, un gran número de personas que tienen una discapacidad sensorial no lo pueden disfrutar. Con ello, se les cierra el acceso a la cultura, que es una forma de enriquecimiento personal, intelectual y social, así como una herramienta de cambio social. En un vídeo para promocionar el Primer festival de Teatro Accesible<sup>2</sup>, una mujer sorda relata cómo las obras teatrales emitidas en *Estudio 1* de Televisión Española, que ella seguía mediante lectura de labios, la cautivaron desde su niñez, pero este seguimiento no podía hacerlo en una representación en vivo. Sus únicas opciones eran aprenderse el texto teatral de memoria o sentarse en primera fila cerca de alguna luz para ir leyendo durante la función.

Aunque han surgido numerosas iniciativas para hacer el teatro accesible, que detallaremos en el capítulo 3, es cierto que la pandemia y el confinamiento asestaron un duro golpe al sector de las artes escénicas.

2. <http://sl.ugr.es/0e9B>.

En consecuencia, algunas tecnologías que se estaban implementando en teatros como Stage-Sync, diseñado por el grupo Softlab de la Universidad Carlos III de Madrid como continuación de la herramienta UC3M Titling, quedaron interrumpidas y no han seguido avanzando<sup>3</sup>. En el caso concreto de la ciudad de Granada, el teatro de titularidad pública con una oferta cultural más puntera y de calidad, el Teatro Alhambra, no está adherido a la red Teatro Accesible [<https://teatroaccesible.com>], y su pequeño aforo dificulta encontrar una entrada libre en espectáculos muy demandados, al igual que asistir a una función accesible con subtítulo para personas sordas, lengua de signos o audiodescripción.

La accesibilidad permite proporcionar información, cultura y entretenimiento, tanto a personas con discapacidad como a personas con distintos niveles de conocimiento o pertenecientes a diversos entornos sociales, culturales o tecnológicos (Tercedor, López-Rodríguez y Prieto, 2007; López-Rodríguez y Tercedor, 2020). Partiendo de la premisa de que el teatro es un arte multimodal que debe hacerse accesible a todas las personas, se plantean una serie de objetivos generales y específicos.

### 1.1. *Objetivos*

Con este libro pretendemos guiar a investigadores, traductores y profesionales de las artes escénicas en el ámbito de la accesibilidad y la traducción accesible para el teatro, al tiempo que estudiamos cómo se plasman las emociones en el teatro, tanto en el texto dramático como en la puesta en escena y la representación. A tal fin, revisaremos investigaciones sobre la multimodalidad y la traducción interlingüística, intralingüística e intersemiótica, la traducción accesible aplicada al teatro

3. Comunicación personal con el Dr. Ángel García Crespo, responsable del grupo Softlab (16 de noviembre de 2023): «El proyecto de Stage-Sync quedó paralizado y los esfuerzos del grupo se orientaron al subtítulo en español y traducción de subtítulos a otros idiomas, así como a sistemas de audiodescripción automática, todo ello orientado a televisión».

(con sus diferentes modalidades), y finalmente, sobre la representación, expresión y comunicación de las emociones en el drama histórico *Mariana Pineda* de Federico García Lorca, publicado en 1928.

De igual modo, vincularemos la terminología teatral, las emociones y la traducción accesible con la ayuda de la lingüística de corpus. Hemos compilado un total de cuatro corpus, tal y como el compuesto por las revistas de temporada, dosieres de prensa y programas de mano de algunos de los principales teatros y compañías de teatro de España o el corpus paralelo formado por la obra *Mariana Pineda* de Federico García Lorca y su traducción al inglés. Los corpus paralelos alineados tienen un gran potencial para el estudio de fenómenos traductológicos (Jiménez-Crespo, 2015; López-Rodríguez, 2016; Leiva, 2018, 2022).

A partir de estos y otros corpus que se describen en el capítulo de metodología, se pretenden lograr nueve objetivos específicos, los tres últimos vinculados al drama *Mariana Pineda* de Lorca:

1. Recopilar recursos lexicográficos, textuales y multimodales sobre teatro.
2. Revisar aspectos multimodales del teatro y pautas sobre accesibilidad en las artes escénicas.
3. Ilustrar cómo se pueden caracterizar y representar de forma multimodal las emociones en un recurso léxico y en el teatro.
4. Explorar la terminología de las artes escénicas que aparece con más frecuencia en documentos destinados a público general.
5. Elaborar un marco conceptual en el que poder encajar dicha terminología (a partir de las categorizaciones e índices sistemáticos incluidos en diccionarios y obras de referencia) y proponer un modelo de ficha terminográfica destinada a usuarios legos para definir, hacer comprensibles y traducir conceptos dramaturgicos.
6. Mostrar buenas prácticas de traducción accesible en teatro, principalmente, en el subtulado para sordos, aunque se sugerirán algunas ideas aplicables a la audiodescripción y la lectura fácil.
7. Estudiar la multimodalidad, las categorías semánticas y el léxico emocional más representativos del texto dramático *Mariana*

*Pineda* de Federico García Lorca para dilucidar temas característicos del poeta granadino, así como elementos religiosos, naturales, telúricos y cósmicos que adquieren un valor simbólico y metafísico.

8. Analizar la representación multimodal de emociones en dos puestas en escena de *Mariana Pineda* dirigidas por Joaquín Vida (1998) y Javier Hernández-Simón (2021), respectivamente.
9. Acercar esta obra lorquiana a una diversidad de espectadores.

## 1.2. *Estructura del libro*

A fin de vincular la traducción accesible, la terminología teatral y las emociones, el presente trabajo se fundamenta en tres pilares: a) las Artes escénicas, b) la Lingüística de corpus y c) los Estudios de Traducción en lo referente a multimodalidad, accesibilidad y emociones. Se abordarán de un modo transversal en las páginas siguientes.

En el capítulo 2, se describen aspectos teóricos relativos al teatro y los diferentes sistemas semióticos que lo configuran. En primer lugar, destacamos la importancia en el teatro del espectador, la recepción y la comprensión, según la visión de Pavis (1998), Sedeño (2002) y Sánchez-Vizcaíno (2013). A continuación, disertamos sobre la relación entre el teatro y los sistemas de signos que lo conforman y le confieren un carácter multimodal que facilita la accesibilidad, sin olvidar las emociones y la multimodalidad. Citaremos a dramaturgos eminentes como Antonin Artaud, Peter Brook, Alfred Jarry, Federico García Lorca, Bertolt Brecht o Eugène Ionesco.

El capítulo 3 introduce las nociones de accesibilidad, multimodalidad y traducción interlingüística, intralingüística e intersemiótica para centrarse en la traducción accesible aplicada al teatro. Se detallarán algunas iniciativas de accesibilidad en las artes escénicas promovidas por asociaciones, instituciones y empresas del Reino Unido y de España como Stagertext, el Centro Español de Subtitulado y Audiodescripción (CESyA), Aptent, el Gran Teatre del Liceu de Barcelona o la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad de Granada. Posteriormente, se describirá el proceso y los requisitos para lograr la

accesibilidad en el teatro y se introducirán pautas para el subtítulo teatral en lengua inglesa y española destinado a personas sordas.

El capítulo 4 versa sobre la conceptualización de las emociones y fenómenos afectivos; su manifestación verbal y no verbal en comunicación multimodal; y su estudio y caracterización desde un enfoque interdisciplinar aplicable a los Estudios de Traducción.

En el capítulo 5 se explica la metodología y materiales empleados en este trabajo, cuyo objetivo es mejorar la accesibilidad al teatro para beneficiar a un amplio número de usuarios. Sus bases metodológicas son la Terminología basada en Marcos (Faber, 2012) y la Lingüística de corpus. Se perfila un procedimiento de 12 fases y se presentan los cuatro corpus textuales y multimodales compilados para este estudio (*Teatros de España, Teatro Edad de Plata, Teatro Multimodal y Mariana Pineda*), las herramientas para su análisis y recursos para la identificación de palabras que pueden resultar complejas para personas con diversidad funcional cognitiva, y su adaptación a lectura fácil (Jiménez-Hurtado y Carlucci, 2024). Se prestará especial atención al drama *Mariana Pineda* de Federico García Lorca y se describirá la metodología empleada para su análisis. Son numerosas las razones que justifican la elección de esta obra, ya que es un ejemplo prototípico de representación multimodal de emociones, además de ser un arquetipo libertario extemporáneo, modelo de transformación de mito en personaje histórico<sup>4</sup>, además de constituir un referente de género y ser un drama lorquiano de una enorme riqueza simbólica y emocional.

A continuación, en el capítulo 6, se presentan resultados sobre los que se seguirá trabajando y cuyo fin último es mejorar la accesibilidad al teatro y la representación de emociones desde un punto de vista multimodal. Comienza con un apartado titulado «Comprender el teatro y su terminología» (6.1), en el que se incluye una selección de recursos lexicográficos sobre las artes escénicas, y se esbozan

4. A este particular, hemos trabajado sobre el personaje histórico de Mariana Pineda, aplicando la metodología de la Lingüística de corpus y el análisis de fuentes primarias históricas en Ramos y López-Rodríguez (2023).

algunas áreas conceptuales recogidas en dichas obras (6.1.1). También se muestra el resultado del análisis de un corpus textual que contiene revistas de avance de temporada, dosieres y programas de mano de obras de teatro (6.1.2). En el apartado 6.1.3, se perfila un marco conceptual —denominado EVENTO TEATRAL— que puede servir para encajar la terminología propia del teatro, y se proponen dos modelos de ficha terminográfica para describir conceptos y términos. En las fichas se definirán términos dramaturgicos en lengua española para su comprensión por parte de usuarios legos y se aportará su denominación en lengua inglesa. El apartado 6.2 se centra en analizar los corpus textuales y multimodales de teatro compilados, con el objetivo de extraer ejemplos de léxico para la descripción sensorial y emocional, de buenas prácticas para la traducción accesible y de expresiones multimodales de emociones en el teatro.

Para ahondar en la relación entre el teatro y las emociones, en el apartado 6.3 estudiamos los aspectos multimodales, emocionales y metafísicos en la obra de teatro *Mariana Pineda* de Federico García Lorca, tanto en el original en español como en una traducción hacia el inglés de 1990, para lo cual empleamos la metodología de la lingüística de corpus y el análisis del sentimiento. En el apartado 6.4 se incluyen ejemplos de la representación multimodal de emociones en dos puestas en escena de *Mariana Pineda* de 1998 y de 2021, y de cómo se están incorporando al recurso léxico sobre emociones Lexemos<sup>5</sup>, elaborado por el grupo de investigación TRADAMACC<sup>6</sup> de la Universidad de Granada. También es eminentemente práctico el apartado 6.5, que ilustra cómo se podría adaptar el drama histórico *Mariana Pineda* a diferentes usuarios desde el prisma de la accesibilidad y aplicando las pautas propuestas. Finalizamos el trabajo con unas conclusiones y la bibliografía.

5. <https://varimed.ugr.es/lexemos/>

6. <https://tradamacc.ugr.es/>



## 2. EL TEATRO, LAS EMOCIONES Y LA MULTIMODALIDAD

### 2.1. *Etimología de las palabras teatro, drama y espectador*

El *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española incluye nueve acepciones de la palabra *teatro* en su edición número vigésimo tercera, que se podrían agrupar en torno a tres: lugar, género literario y arte de escribir o representar obras dramáticas (Tabla 1).

Del lat. *theātrum*, y este del gr. θέατρον *théatron*, de θεᾶσθαι *theásthai* 'mirar'.

1. m. Edificio o sitio destinado a la representación de obras dramáticas o a otros espectáculos públicos propios de la escena.
2. m. Sitio o lugar en que se realiza una acción ante espectadores o participantes.
3. m. Escenario o escena.
4. m. Lugar en que ocurren acontecimientos notables y dignos de atención. *Italia fue el teatro de aquella guerra.*
5. m. Conjunto de todas las producciones dramáticas de un pueblo, de una época o de un autor. *El teatro griego. El teatro del siglo XVII. El teatro de Calderón.*
6. m. Literatura dramática. *Lope de Rueda fue uno de los fundadores del teatro en España.*
7. m. Arte de componer obras dramáticas, o de representarlas. *Este escritor y ese actor conocen mucho teatro.*
8. m. Acción fingida y exagerada. *Arturo le echa mucho teatro a sus intervenciones.*
9. m. p. us. Práctica en el arte de representar comedias. *Ese actor tiene mucho teatro.*

Tabla 1. Definición de *teatro* en el *Diccionario de la lengua española* (Real Academia Española)

En esta misma definición, la etimología indica que la palabra *teatro* está emparentada con el verbo *mirar*. El diccionario de lengua inglesa *Merriam-Webster* perfila algo más el origen del vocablo señalando que es un instrumento para ‘mirar’, ‘contemplar’ y ‘actuar’ (el realce es nuestro):

[...] borrowed from Latin *theātrum* “place for viewing dramatic performances,” borrowed from Greek *théatron*, from *theāmai*, *theāsthai* “to **gaze at, view, watch, contemplate**” (derivative of *théa* “act of seeing, sight, spectacle, performance,” of uncertain origin) + **-tron, suffix of instruments.**

Si bien las cuatro primeras acepciones que propone la Real Academia Española se centran en el teatro como lugar, en diccionarios de uso del español como el *Diccionario Clave* o el *Diccionario de uso del español* de María Moliner se diluye el foco espacial y se privilegia el sentido de género literario y de obras dramáticas que se representarán sobre un escenario, como se aprecia en la definición del *Diccionario Clave*, que también incluye la etimología relativa a *mirar* y *contemplar* (Tabla 2). El *María Moliner* refleja la impronta de Calderón de la Barca en la mención «EL TEATRO DEL MUNDO (lit.) El mundo, considerado como lugar donde viven, actúan y se relacionan los hombres».

1. Literatura o género literario dramáticos, al que pertenecen las obras destinadas a ser representadas en un escenario.
2. Conjunto de las obras dramáticas de este género con alguna característica común: el teatro de la posguerra.
3. Lugar destinado a la representación de obras dramáticas o de otros espectáculos de carácter escénico.
4. *col.* Afectación, exageración o fingimiento en la forma de actuar: *¡Déjate de teatro, que no puede ser tan grave esa heridita!*

[...]

ETIMOL. Del latín *theātrum*, este del griego *théatron*, y este de *theāto-mai* (yo miro, contemplo). SINT. La acepción 4 se usa más con los verbos  *echar, hacer y tener*.

Tabla 2. Definición de *teatro* en el *Diccionario Clave* de Editorial SM

La etimología de *drama* apunta a la idea de ‘hacer’ o ‘actuar’, de modo que *dramatizar* es «poner en acción un texto» (López-Ligero, 2018: 8). Por tanto, en el teatro es fundamental el espacio, la mirada, la acción y actuación. La importancia de la *mirada* en el teatro está presente también en la etimología de la palabra *espectador*, que significa «el que mira con atención un objeto» (Sedeño, 2002: 7). Teatro, mirada, percepción sensorial y espectador están unidos indisolublemente en cualquier representación teatral.

## 2.2. *Teatro, escenario y espectador: mirada, recepción y comprensión*

Uno de los grandes renovadores del teatro contemporáneo, el dramaturgo y director de teatro y cine Peter Brook (1969/2015: 21), establece el requisito primordial para que un espacio vacío no sea únicamente un escenario desnudo y se convierta en un teatro: «Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral».

No hay teatro sin público y, como afirma el profesor de artes escénicas y crítico teatral José Antonio Sedeño (2002: 8), «el comportamiento del espectador es el que hace posible el teatro y su mirada, la que construye y da sentido a la representación». Por este motivo, en los últimos años los estudios de recepción aplicados al teatro han ganado terreno y se ha prestado una mayor atención a la experiencia de los espectadores (Snyder-Young y Omasta, 2022). Al fin y al cabo, los espectadores son creadores de significado «productivos y emancipados» (Bennett, 1997: 2). Por otra parte, en su *Diccionario del Teatro*, Patrice Pavis otorga un gran protagonismo a la *recepción*, una de las ocho categorías principales de su índice sistemático que define así: «la actitud y la actividad del espectador confrontado al espectáculo; la forma en que utiliza los materiales suministrados por el escenario para convertirlos en una experiencia estética» (Pavis, 1998: 383). Este estudioso del teatro aporta dos acepciones: a) la recepción de la obra por parte de un público, una época y un grupo concretos; y b) la interpretación que hace el espectador de la obra como resultado de los «procesos mentales, intelectuales y emotivos de la comprensión del espectáculo» (Ibíd).

La segunda acepción de la palabra *recepción* está presente en un estudio empírico de observación, fotografías y entrevistas a espectadores que llevó a cabo Sedeño (2002). En él observó a los espectadores antes, durante y después de una representación teatral. Entre otros aspectos, analizó sus reacciones físicas y emocionales en respuesta a una situación escénica y detalló algunas de estas reacciones: el aplauso, la salida del espectáculo antes de su fin, el movimiento de los espectadores en sus asientos, murmullos, comentarios, siseos, gritos y exclamaciones, risa, ternura, asco, seriedad, pena, miedo, intimidación, odio y rabia. En el estudio también identificó los parámetros en torno a los que se articula la impresión global o sensación que genera el espectáculo en el público. En concreto, este suele hacer comentarios sobre el tono, el ritmo y el contenido del espectáculo, sobre el trabajo de los actores y la puesta en escena. En el presente trabajo, y desde una perspectiva inclusiva, creemos conveniente considerar otros aspectos como el conocimiento de términos sobre artes escénicas que aparecen en los programas de mano o la comprensión de la obra por parte de personas con alguna discapacidad.

La filosofía inclusiva sí está presente en una tesis sobre la recepción de obras teatrales por parte de personas con discapacidad titulada *Comunicación y Discapacidad Sensorial: Elaboración y análisis de una propuesta teatral accesible a todos* (Sánchez-Vizcaíno, 2013). Esta autora, basándose en Eversmann (2004) —que trabajó sobre la recepción de experiencias estéticas—, indica que en la recepción y comprensión de una obra de teatro existen cuatro dimensiones (Sánchez-Vizcaíno, 2013: 79):

- Perceptiva: implica los cinco sentidos para «percibir formas, colores, estructuras, salas, etc.».
- Intelectual/cognitiva: «aquella en la que el espectador se centra en la parte teórica, en el ejercicio intelectual que debe hacer para seguir la obra».
- Emocional: con ella el espectador «percibe las emociones del actor, las interpreta y las contempla».
- Comunicativa: el espectador percibe que asistir al teatro es un medio para participar en la agenda cultural e interactuar con otras personas y consigo mismo. En nuestro trabajo la entendemos no

solo como la participación e interacción social de los espectadores en el teatro, sino también desde el punto de vista de la Pragmática: ir más allá de lo que se dice en una obra de teatro y estudiar qué es lo que se quiere comunicar (Pedersen, 2017: 218)<sup>1</sup>.

Estas cuatro dimensiones dejan patente que, más allá del contenido informativo de la obra de teatro, son fundamentales el componente sensorial (principalmente, visual y auditivo) y el emocional. Un aspecto muy innovador de la tesis de Sánchez-Vizcaíno es que empleó termografía para medir la recepción emocional de los espectadores durante la representación.

Si alguna discapacidad no permite el acceso a estos componentes, será necesaria una actuación en pro de la accesibilidad, aunque lo ideal sería que esta se considerara desde que se concibe la obra y desde la fase de pre-producción, como bien defiende Romero-Fresco (2020) en relación a los productos audiovisuales al proponer las nociones de *accessible filmmaking* y *global film*. En cualquier caso, la accesibilidad a las artes escénicas favorece no solo a las personas sordas o ciegas sino también a los mayores que tienen mermados su vista o su oído, a personas con discapacidad intelectual y a quienes tienen una competencia lingüística limitada. En última instancia, y como ocurre con la eliminación de cualquier barrera, la apuesta por la accesibilidad beneficia al conjunto de la población y se alinea con los principios del diseño para todas las personas descritos en la norma UNE-EN 17161 (AENOR, 2020).

### 2.3. *Palabras y otros sistemas de signos en el teatro: la multimodalidad para generar emociones, entretenimiento y una visión crítica*

Un elemento clave en el teatro es la palabra, que entenderemos como un recurso más dentro de un sistema multimodal de expresión y comunicación que «se vale de todos los lenguajes: gestos, sonidos, pa-

1. El estudio de Pedersen (2017) se centra en el subtítulo interlingüístico de productos audiovisuales.

labras, fuego, gritos» (Artaud, 1938/1980: 13)<sup>2</sup>. La palabra, como bien sabemos los traductores, depende irremediabilmente del contexto:

Si partimos de la premisa de que un escenario es un escenario —no el lugar adecuado para desarrollar una novela, una conferencia, una historia o un poema escenificados— la palabra dicha en ese escenario existe, o deja de existir, solo en relación con las tensiones que crea en dicho escenario y dentro de las circunstancias determinadas de ese lugar. (Brook 1969/2015: 56)

El gran dramaturgo y director teatral Peter Brook citó los diferentes lenguajes a través de los que se establece y se mantiene la comunicación con el público: «El lenguaje del cuerpo, el del sonido, el del ritmo, el del color, el del vestuario, el de los decorados, el de la iluminación... Y todos se han de añadir a las palabras disponibles»<sup>3</sup>. En *La puerta abierta*, Brook (2002: 101-102) destaca el papel de la emoción para establecer la conexión con el auditorio que asiste a la representación:

El teatro no es en modo alguno una discusión entre personas cultas. El teatro, gracias a la energía del sonido, la palabra, el color y el movimiento, pulsa una tecla emocional que a su vez hace estremecer el intelecto. Una vez el intérprete ha establecido un nexo con el público, el evento puede proseguir de múltiples maneras.

Alfred Jarry, creador del personaje satírico y ácido Ubú, reflexionó sobre la naturaleza de una obra de teatro. Se preguntaba si era una fiesta cívica, por ser un espectáculo ofrecido a los ciudadanos en asamblea, una lección o una distracción (Jarry 1896/2018: 371). Su conclusión fue que abarcaba los tres aspectos, aunque dependía del público al que iba destinado. Jarry, muy crítico con los espectadores y la so-

2. Artaud reclamaba un teatro espectáculo no encasillado en la palabra; de hecho, se levantó contra «la tiranía de la palabra» (Millán, 1987: 18).

3. «La escena invisible. Los oficios que, tras el telón, hacen posible el teatro», *Revista Digital de la Escena*, 15(2): [https://www.teatro.es/contenidos/revistaDigitalDe-LaEscena/RDE15\\_2/aDebate.html](https://www.teatro.es/contenidos/revistaDigitalDe-LaEscena/RDE15_2/aDebate.html).

ciudad francesa de finales del siglo XIX, afirmaba que había diferentes públicos de teatro y que básicamente se reducían a dos: «la asamblea de un pequeño número de inteligentes y el gran público». Según este revolucionario dramaturgo, el teatro para el gran público era entretenimiento y quizá una pequeña lección, mientras que para las élites intelectuales, el teatro no era ni fiesta, ni lección, ni distracción, sino acción y participación en la creación artística.

Federico García Lorca, desde su experiencia como espectador, estudioso, autor, codirector del Teatro Universitario La Barraca y productor (Boj, 2013), pronunció algunas de sus ideas sobre dramaturgia en el Teatro Español de Madrid el 1 de febrero de 1935. Esta «Charla sobre el teatro» está trufada de referencias emocionales, sensoriales y metafóricas que evocan potentes imágenes mentales (campos de rosas, un palomo herido que agoniza o las pezuñas frente a las alas):

Los teatros están llenos de engañosas sirenas coronadas con rosas de invernadero, y el público está satisfecho y aplaude viendo corazones de serrín y diálogos a flor de dientes; pero el poeta dramático no debe olvidar, si quiere salvarse del olvido, los campos de rosas, mojados por el amanecer, donde sufren los labradores, y ese palomo, herido por un cazador misterioso, que agoniza entre los juncos sin que nadie escuche su gemido.

[...] El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su descenso. Un teatro sensible y bien orientado en todas sus ramas [...] puede cambiar en pocos años la sensibilidad del pueblo; y un teatro destrozado, donde las pezuñas sustituyen a las alas, puede achabacinar y adormecer a una nación entera.

El teatro es una escuela de llanto y de risa y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equívocas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre.

En estas palabras resuenan los fundamentos del teatro lorquiano: la sensibilidad, la emoción, lo poético y el sentido pedagógico, este último relacionado con el ideario de la República y el krausismo, más que con la visión didáctica del teatro que, por aquel entonces, defendía Bertold Brecht (García-Posada, 1996: 15). Según Mora (2020: 14),

Federico «quería que el teatro cumpliera con su misión intelectual y que se impusiera a la vulgaridad, que hiciera pensar y también disfrutar de la estética teatral. El teatro, según él, debería remover el espíritu de los espectadores [...]». Lo poético, los sentidos y las emociones están a flor de piel en la dramaturgia de Federico García Lorca, como se desprende del siguiente testimonio del poeta granadino de 1936:

El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera. El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se le vean los huesos, la sangre. Han de ser tan humanos, tan horrorosamente trágicos y ligados a la vida con una fuerza tal, que muestren sus traiciones, que se aprecien sus olores y que salga a los labios toda la valentía de sus palabras llenas de amor o de ascos. (Morales, 1936)

Por su parte, Brecht, en línea con las ideas del director de teatro Erwin Piscator, abogó por un teatro político destinado a educar al público. Brecht se opuso a una visión del teatro como catarsis e identificación con los personajes y, en su lugar, sostenía que el teatro debe incluir elementos extraños y sorprendentes que logren un efecto de distanciamiento respecto a lo que se representa en escena (Brecht, 1983). Dicho distanciamiento o extrañamiento evita la manipulación emocional y permite reflexionar, tomar conciencia y tener una visión crítica de la realidad social. No obstante, en sus *Escritos sobre el teatro*, realizados entre 1933 y 1947, defendía que esta visión «no erradica en absoluto los sentimientos en el arte [...], aunque sí altera implacablemente el papel social de las emociones que estas juegan hoy en beneficio de los poderosos». (Brecht, 2015: 25). El distanciamiento hace que el espectador tome partido desde una postura crítica y desee cambiar la realidad, y que sus emociones vayan en consonancia con esta visión crítica, y no con las emociones vinculadas a intereses que el sistema fascista quería imponer sobre el proletariado. Sobre si el teatro debe enseñar o entretener, Brecht (2015: 49) sostenía que debe cumplir las dos funciones: «Hay un aprender gozoso, combativo y alegre. Si no existiera un aprender divertido, el teatro sería, por toda su estructura,