

Contempl-Acción Apuntes para una Teoría de la Recepción Teatral

Kuntimpl-Lulay Kilkakuna huk likakuna yachaynin chraskinapa

*Jorge Prado Zavala**

Resumen

Más allá de la Escuela de Constanza (Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser) y de Stanley Fish, hay un nicho aún apenas esbozado de investigación sobre el lector, y es la recepción del creador mismo, en un proceso que podemos equiparar a una retroalimentación. En el teatro, donde se han hecho tan difíciles los estudios sobre recepción, vale la pena adelantar un atisbo acerca de lo que el actor percibe durante el acto de la representación.

Palabras clave

Recepción,
teatro,
actor.

Shuukukuna limana:

Chasskina, likakuna,
lulaataku

Contempl-Action Notes for a Theory of Theatrical Reception

Abstract

Beyond the School of Constance (Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser) and of Stanley Fish, there is still a little space not enough searched, and it is the self-creator reception, in a process equal to a feedback. In the theatre, where the reception studies have turned so difficult, we may go forward in a step about what the actor receives during the performance.

Keywords

Reception,
theater,
actor.

Contempl-Ação

Notas para uma Teoria da Recepção Teatral

Resumo

Mais além da Escola de Constança (Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser) e de Stanley Fish, há um ninho ainda pouco delineado de pesquisa sobre o leitor, e é a recepção do mesmo criador num processo que podemos equiparar a uma retroalimentação. No teatro, onde se tem feito tão difíceis os estudos sobre recepção, vale a pena adiantar um olhar acerca do que o ator percebe durante o ato da representação.

Palavras-chave:

recepção,
teatro,
ator.

Recibido: 28 de diciembre de 2016 / Aprobado: 05 de mayo de 2017

* Mexicano. Vinculado al Instituto de Educación Media Superior de la Ciudad de México (IEMS-CDMX) impartiendo Lengua, Literatura y Artes escénicas. Doctor en Humanidades (Literatura) por la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa. Correo. jpradoz@yahoo.com.mx

En el complicado circuito de la comunicación teatral el actor es, en efecto, el emisor coyuntural (que integra a todos los demás). En el polo opuesto está el espectador: el receptor teatral. El estudio de la recepción en el teatro por el espectador parte, desde luego, de una Teoría de la Recepción. “La teoría de la recepción o, como también se le llama, la estética de la recepción, tiene como objeto central la investigación de las relaciones entre texto y lector.” (Fernando de Toro 1989: 130.)

Aunque la definición de Fernando de Toro no nos deja margen para dudas, la aplicación de la recepción al teatro debe desdoblarse despacio, si se quiere aprovechar mejor. John Howard Lawson (*Teoría y técnica de la dramaturgia*) ya tenía una opinión propia sobre la recepción teatral a mediados del siglo XX:

El público es la necesidad final que da propósito y significación a la obra de un dramaturgo. [...] El público piensa y siente sobre los acontecimientos imaginarios en términos de su **propia** experiencia. Pero el público enfoca los acontecimientos desde un ángulo diferente; la obra es la esencia concentrada de la conciencia y la voluntad del dramaturgo; él trata de persuadir al público para que comparta su intenso sentimiento respecto al significado de la acción. La identificación no es un puente psíquico a través de las candilejas; la identificación es la aceptación, no sólo de la realidad de la acción, sino de su significado. (Howard Lawson: 263. Énfasis mío.)

El mismo crítico indicó las principales dificultades para hacer del concepto de público, teoría:

He preferido analizar el proceso dramático partiendo del dramaturgo; podríamos haber llegado a muchas de las mismas conclusiones **partiendo del público**. Pero tratar de definir la teoría dramática mediante un análisis de las reacciones del público, sería una tarea mucho más difícil, porque implicaría muchos problemas adicionales. Las actitudes y preocupaciones del público al ver una obra son mucho más difíciles de medir que las de un dramaturgo al crearla. En cada momento de la representación, los distintos miembros del público están sujetos a una variedad infinita de influencias contradictorias, que dependen de la arquitectura de la sala teatral, la personalidad de los actores, las personas que los rodean, los informes que han circulado sobre la obra, y otros mil factores que varían de una representación a otra. (Howard Lawson: 263. Énfasis míos.)

Sin embargo, el público es una necesidad irrenunciable del fenómeno teatral. La cuestión, ante todo lo anterior, se resume en que: “Por tanto, el público es un factor variable, pero como desempeña un papel en la obra, se debe considerar su composición.” (John Howard Lawson: 265.) Son recientes (relativamente) los logros en este tipo de estudios, y parece ser que ha sido la semiología la puerta a una teoría de la recepción teatral:

La recepción teatral es capital en el fenómeno teatral. El estudio se centra aquí en la **relación teatral**, es decir, en el intercambio que media entre sala/escena, emisor/receptor... [...] Quizás una de las razones por la cual la semiología teatral no se había ocupado de esta área [la recepción teatral] se deba al carácter hermenéutico de la teoría de la recepción, carácter muchas veces falto de rigor y en apariencia lejos de la semiología. No obstante, hoy el semiólogo debe integrar o más bien incorporar la recepción en el centro mismo de sus investigaciones, particularmente tratándose del teatro, donde la **relación** sala-escena es fundamental, puesto que no hay espectáculo sin un público, sin un espectador. (De Toro 1989: 13 y 130. Énfasis míos.)

La razón más pertinente para que exista una teoría o estética de la recepción teatral es, creemos, la que expresa Pavel Campeanu:

El teatro es espectáculo y, por consiguiente, forma de socialización de las relaciones humanas que no implica al espectador en tanto que variante, sino en tanto que constante. Esta presencia no es alternativa, sino imperativa. Variante y alternativa es la manera de integración de los espectadores en el espectáculo teatral. (Pavel Campeanu en Helbo 1978: 107.)

Si en el teatro el espectador es un factor irrenunciable, entonces la teatralidad exige una estética de la recepción. Pero la mayor singularidad de esta estética es su movilidad, es decir, la irrepetibilidad de su fugaz signo, porque, contrariamente a lo que sucede en el cine:

Una obra de teatro no se ve dos veces igual. Cada vez que los actores la interpretan, realizan un nuevo acto de creación, varían los matices subjetivos; estado de ánimo, salud, humor, etc., determinan, a cada instante, leves variaciones. (Castagnino 1967: 32.)

Como vemos, este carácter variable se derivaría de la actoralidad, es decir, del trabajo del actor y, por lo tanto, de la claridad y eficiencia de tal trabajo depende todo lo que fundamenta al fenómeno teatral, porque la comunión teatral consiste en lograr la relación entre el actor y el espectador.

El fenómeno de la recepción teatral puede tener dos perspectivas: la del público y la del actor mismo. La recepción vista desde la perspectiva actoral tiene el matiz de favorecer o de estimular la continuidad y el crecimiento de la desenvoltura en la representación, es decir, lo retro-alimenta. ¿Cómo es que el espectador retroalimenta al actor en el espacio-tiempo de la representación teatral? Parte del misterio de la *magia* del teatro reside en la energía que el actor asegura percibir y recibir del auditorio. Podemos compartir algunas observaciones al respecto:

1. Es mentira que el actor se aísla completamente ignorando al público mediante una “cuarta pared.” Por más concentrado que esté el actor, siempre una parte de sí es consciente de que es observado desde afuera de la escena.
2. Esa parte de sí, que es la misma que le permite diferenciar entre la ficción que representa y la realidad, está tan atenta del público que es capaz de percibir no sólo risas y susurros, sino también gestos tan mínimos como un matiz en una mirada, aunque no necesariamente de forma consciente.¹
3. Como el actor debe mantenerse concentrado en su trabajo creativo, la atención que presta al público no logra cerrarse conscientemente a reacciones individuales de cada espectador, pero sí alcanza a formarse un panorama general de la colectividad: la idea de una reacción general del público.
4. Cuando el actor percibe que la reacción general del público no es la que desearía o esperaría, entonces su parte creativa (más emocional que racional y, por lo tanto, más subconsciente que consciente), juzga que algo no está funcionando, que no está trabajando bien, empezando por sí mismo. Esta micro-depresión es a lo que los actores llamamos “energía baja”, y corresponde a una retroalimentación negativa.
5. Cuando la reacción general del público se percibe como la esperada o deseada, entonces el subconsciente creativo del actor recibe un mensaje de aprobación, es decir, de estar

¹ Es a este fenómeno a lo que Stanislavski llama “soledad en público”, aunque en su sistema sí hay un intento por pretender en el actor la sensación de la cuarta pared.

haciendo bien las cosas, y esto lo estimula a continuar con buen ánimo y seguridad. A esta micro-euforia los actores la llamamos “energía alta”, y es correspondiente con una retroalimentación positiva.

6. La retroalimentación del público hacia el actor no depende del número de espectadores. Podemos hablar de un enorme foro con todas las butacas ocupadas y, sin embargo, topar con una reacción desfavorable del público. Por otra parte, puede darse el caso de una función con sólo un espectador tan conmovido que su retroalimentación resulte realmente motivante.
7. En el momento de la representación, es responsabilidad principal del actor el lograr captar, retener y hacer crecer la atención del espectador, aun si el texto dramático y/o la concepción escénica no son los óptimos. Esta responsabilidad implica buscar y lograr una comunicación entrañable con el público, de tal forma que las acciones del actor provoquen una reacción general positiva, de “alta energía”, por parte del espectador.
8. Aunque la atención y reacción del espectador son principalmente responsabilidad del actor en el momento de la representación, tienen un fuerte peso la partitura, el texto dramático o el pretexto con el cual se escenifica, así como la concepción o idea general de la puesta en escena. Sobre esto hay que decir que, efectivamente, una buena historia, la forma de presentarla, personajes entrañables, acciones y sucesos asombrosos, etc., como en los textos de Shakespeare, son cautivantes, aunque durante la representación el espectador preste su atención más a lo que el actor hace, que a la historia que se presenta. De forma similar, imágenes, trazos y otros movimientos llamativos, decorados, iluminación, sonido, efectos especiales y muchas otras cosas que integran un buen concepto de puesta en escena, se pueden desarrollar implícitamente en la naturaleza física del actor² y en su trabajo creativo.
9. También es importante el contexto cultural, del cual depende que el actor y el público puedan, aunque sea en un nivel esencial, comprenderse. Los actores entendemos que nuestro oficio nos hace investigadores de la comunicación humana, y que cada vez que subimos a un escenario, o iniciamos un proyecto, estamos en la búsqueda del lenguaje esencial que rebase nuestras diferencias. El teatro es el mundo donde caben todos los mundos.
10. Un actor que decide ignorar la presencia del público no puede sostener, al mismo tiempo, que pretende comunicarle algo, pues son intenciones contradictorias. Tampoco puede esperar, incomunicado, ser retroalimentado.³

Otro aspecto no muy evidente de la recepción teatral implica notar lo activo que puede llegar a ser el espectador. Para ello, lo primero es asumir que no existe un espectador pasivo, lo que ya hemos más arriba ponderado. Lo que sigue, es rescatar el valor de la atención del público como una actitud no sólo crítica, sino además artística. “La actitud crítica del espectador es sin duda una actitud artística.” (Bertholt Brecht 2004: 138). Brecht justifica este pensamiento apoyado en el valor revolucionario y constructivo de la crítica.

Para introducir la actitud crítica en el arte hay que mostrar su indudable elemento negativo en su aspecto positivo: esta crítica del mundo es activa, emprendedora, positiva. Criticar el curso de un río significa mejorarlo, corregirlo. La crítica de la sociedad es la

2 Ver *Towards a poor theatre*, de Jerzy Grotowski. El director polaco y su actor Rizard Cieslak demostraron cómo el cuerpo del actor puede ser una fuente de iluminación y una caja de sonidos no suficientemente explorados. En el mismo sentido, son las palabras, los gestos, la conducta del actor lo que transforma el espacio. Cuando un actor dice: “Ahora estamos en Francia”, nos transporta y nos hace viajeros con él.

3 Cuando Grotowski se dio cuenta de que sus últimas investigaciones, más introspectivas, lo llevaban más allá del espectáculo, él mismo decidió dejar de representar (*vid* número temático de la revista *Máscara* sobre este creador escénico.)

revolución, que es crítica llevada a término, ejecutiva. Una actitud crítica de este tipo es un momento de productividad y como tal profundamente placentero, y si en el lenguaje corriente llamamos artes a las operaciones que mejoran la vida de los hombres, ¿por qué el arte habrá de alejarse de esas artes? (2004: 153)

Consecuentemente, no podemos sino admitir el peso colaborativo de la retroalimentación del público en la consolidación de la puesta en escena, y reconocer a los espectadores como co-creadores. Considerando la particular idiosincrasia no-pasiva, pro-activa, constructiva e interpretativa del contemplador teatral, proponemos denominar a esta estética de la recepción teatral: **CONTEMPLACIÓN**.

Recepción=Retroalimentación=Magia

Desde antes de los ritos eleusinos, acaso en la penumbra de las cavernas o en la frondosidad de la selva, el ejercicio de representar mediante primitivas pinturas y esculturas la vida cotidiana de la tribu permitía establecer una relación más profunda con los animales que se iban a cazar, con las plantas que se veía renacer, con los antepasados que ya nunca regresaron y con las misteriosas fuerzas de la naturaleza.

En un espacio predeterminado, con una buena cena, al calor de una fogata y mediante algún brebaje preparado con raíces u hongos alucinógenos, o cuando menos embriagantes, se propiciaba una fiesta en donde participaban los más nuevos junto a los mejores guerreros, las doncellas que ya supieran bailar y los individuos más longevos. Avanzada la celebración, con todos cantando y bailando con los ritmos de la vida evocados principalmente por tambores, uno de los ancianos más respetables grita de repente, con una voz que no parece la suya y con gestos que definitivamente no le corresponden por costumbre, que él no es él, sino que es otro. Afirma que es el abuelo del que todos cuentan historias, pero del que ya nadie se acuerda, o bien, que es el tigre con el que han combatido cada primavera, o bien, que es la voz de la lluvia que desde hace varias lunas los abandonó pero que quisiera volver. Ya sea por la embriaguez o por el ánimo festivo, por el deseo de creer que las fuerzas desconocidas de la naturaleza son controlables o que se puede dialogar con ellas, por la necesidad de entender lo que aún no tiene explicación, o por todo junto, la comunidad acepta jugar en la efímera nueva realidad que se le propone y, así, todos bailan con ese “otro” encarnado en el chamán.

Ha nacido el “protagonista”, el primer personaje ficticio que ha cobrado vida entre los vivos, casi como una persona real. “Casi”, porque la fiesta termina, y el anciano recobra su identidad original. Todos aprenden que la función de médium se ha de dar sólo en las condiciones específicas propiciatorias de un ritual que entonces se hace sagrado y, desde luego, necesario para la salud espiritual de la comunidad. El protagonista, o primer personaje, es el primer ente agonizante que les celebra la vida, y les explica la muerte, con un sentido que va más allá de meramente sobrevivir. En su corta existencia, que dura únicamente lo que la fiesta sagrada permite, conecta a los hombres y las mujeres con todo aquello con lo que naturalmente no se pueden comunicar. Por esa misma corta existencia, el trabajo del chamán es un acto de ofrenda, de sacrificio, de generosidad por prestar su cuerpo entero, y arriesgar su alma, para que “lo otro” lo habite y pueda comulgar entre los vivos.

Como el más allá está lleno de misterios y de muchas otras “otredades”, pronto otros personajes se hacen oír en medio de la fiesta, y es así como la comunidad puede asistir asombrada al diálogo mismo de los dioses. La primera réplica es llamada entre los antiguos griegos la del

“deuterogonista”, o segundo personaje, pero seguramente este encuentro ya se daba, como dijimos, mucho antes de que se viera en los bosques de Eleusis. Aunque el ritual sagrado no tardó en pasar de ser el diálogo cosmogónico entre los dioses a la representación del debate interminable de los hombres, es decir, en hacerse propiamente teatro, la función del actor en el subconsciente colectivo no ha cambiado mucho. Dentro del corazón del espectador que asiste a una representación, aviva el profundo deseo de encontrar, más que el mero entretenimiento, una respuesta alternativa.

No es que simplemente se *aluda* a lo sagrado o a lo desconocido, sino que se propicia un contacto efectivo con esa dimensión –el mundo de los muertos, los dioses, los fantasmas, los demonios, las fuerzas psíquicas más recónditas, los instintos. (Leñero 2003: 234)

Como en las antiguas fiestas, los asistentes saben que la oportunidad de aprovechar este juego que fusiona realidad y ficción es efímera, que durará muy poco, y que deben prestar atención. El espectador llega a la función teatral con un ánimo predispuesto para creer, comprender y permitirse sentir, emocionarse, reflexionar. Por eso asistir al teatro nada tiene que ver con ver televisión. El actor teatral, como los viejos chamanes, nos sigue conectando con infinitos universos paralelos, todos posibles y todos con infinitas posibilidades alternativas a la que ofrece este presente en este lugar. El teatro sigue siendo mágico.

A continuación, compartimos un acercamiento alternativo a los conceptos de la Teoría de la Recepción, glosados lúdicamente desde una perspectiva teatral.

Dramínimo

Monólogo lúdico-monográfico por: <<Yo>>

Personajes: Un actor-emisor y una espectadora-receptora.

Lugar: Escenario de un teatro de cámara. El telón está cerrado.

(La espectadora-receptora, o lectora, está sentada en las butacas desde hace rato, acaso aburrida, cuando se hace un oscuro y una pequeña luz se concentra sobre el telón. Entonces, el telón es abierto por el actor-emisor, quien da inicio a la enunciación de su parlamento o texto. Si la intención comunicativa del actor es eficiente, sin que surjan confusiones sobre la otredad, por ejemplo, entonces la espectadora debería prestarle su atención y algo llamado arte -o amor- podría surgir.)

ACTOR- *(Se coloca una nariz postiza roja, de clown)* Tengo la ansiosa intención de que me escuches, mas el arte –como con Job- no será sin tu atención. Aristóteles y Platón ya nos lo decían. Después de los formalistas rusos, fueron los estructuralistas franceses. Pero ni la semiótica de Greimas y Ubersfeld ni las teorías sobre el lector de Iser, Suleiman o Tomkins me explican ahora qué sucede con la recepción que tienes tú de mí. Te ofrezco la *poiesis*⁴ de mi pasión. Recíbeme en una *aistesis*⁵ que desate su *catarsis*⁶ hacia normas nuevas, para conservarlas o para transgredirlas. Sé tú la receptora de mis emisiones. Sí, lo confieso, yo era el autor explícito⁷ detrás de esa misteriosa retórica. Yo soy el ser de carne y hueso que firmaba por ese anónimo

4 Acto de creación de la obra de arte.

5 Acto de atención hacia la obra de arte.

6 Efecto de liberación psíquica o espiritual provocado por la obra de arte.

7 Persona física que realiza un texto.

autor implícito,⁸ esos oscuros estilos. Ahora lo sabes. Te buscaba a ti, a ti, mi lectora implícita,⁹ mi lectora ideal. ¿Te llegaron esas cartas? ¿Percibiste el aura¹⁰ que las envolvía? ¿O fue otra conciencia la lectora explícita,¹¹ la persona real, interceptora de mis líneas, mis texturas, mis entramados lingüísticos? Mi amor por ti siempre estimuló aquella inmadura competencia poética,¹² esa que evolucionó para hacerme construir los más complejos enunciados del deseo. Yo soy el sujeto de esos discursos; tú, el objeto de su pasión. ¿Y qué has hecho tú con tu competencia de lectora?¹³ ¿Ya descifraste mis subtextos,¹⁴ la oscuridad de mis intenciones? Acaso prefieres mantenerte virgen... intelectualmente quiero decir, es decir, olvidar el *background*¹⁵ que compartimos alguna vez, esa tierna estructura cultural heredada y enriquecida con nuestro común aprendizaje. Tal vez eso fue lo que pasó. Te independizaste para elaborar tu propio horizonte de expectativas.¹⁶ Claro. Nunca has estado obligada a esperar lo mismo que yo. Sin embargo, eso no te daba la libertad de entender lo que se te diera la gana. Ahora lo entiendo yo. ¿Por qué no exploraste mis subtextos? ¿Por qué me convertiste en tu vano pretexto¹⁷ para escribir otra versión del amor? ¡No! Yo no soy tan ambiguo. No soy el libro, la obra abierta¹⁸ que otros te ofrecen. No necesito una lectura especial. Yo quiero que me leas con sencillez. Insisto, yo no te exijo ser un modelo complejo de lectora,¹⁹ yo tal vez te prefiera simple. Creo que ya hemos experimentado suficientemente los transgresivos sabores vanguardistas. Me conformo con que escuches el sentido único de mis actos de habla:²⁰ ¡Ven a mí! Esta es toda la pragmática de mis cartas. Deja releer el acontecimiento de tu cuerpo. Actualicemos,²¹ recontextualicemos esta relación emisor-receptor. Está bien, yo tampoco te quiero ya pasiva,²² aunque nunca lo fuiste realmente. Reconozco que nunca leíste así, ni en mis más contundentes, es decir, cerradas súplicas. Asumo que no he sido el creador absoluto de nuestros placeres, mas tampoco el de nuestros horrores. Tú siempre dijiste la última palabra. Recuérdalo. Como lectora activa,²³ has co-creado la historia de nuestros encuentros y desencuentros. Por todo esto, el valor de este mensaje cumple sólo una función contextual, es decir, dependerá de ti y tus nuevas circunstancias que logremos un pacto de cooperación.²⁴ (*Aquí se quita la nariz postiza.*) Si mi intención no basta, entonces quizá tú puedas explicar mejor el significado de este pequeño relato, de este posmoderno y absurdo *dramínimo*. No pretendo ser un clásico,

8 Estilo personal de realización de un texto.

9 Lectores potenciales, de acuerdo al contexto social, histórico y cultural alrededor del texto.

10 Sensación de unicidad sobre una obra de arte (aquello que le hace única y original).

11 Persona real que lee un texto.

12 La competencia poética se refiere a una capacidad artístico-creativa de la competencia lingüística (capacidad de expresión oral y escrita.)

13 Capacidad para comprender signos lingüísticos escritos.

14 Subtexto: Sentido denotativo, indirecto, no literal, de un texto.

15 Contexto cultural de referencia del lector, previo a una lectura.

16 Suposiciones previas al acto de lectura.

17 Intención previa a la enunciación del texto.

18 Obra de arte que admite múltiples interpretaciones.

19 Modelo de lector: Lector implícito construido, o previsto, conscientemente.

20 Sentido pragmático de un discurso oral.

21 Actualizar: Interpretar un texto a partir del marco cultural más reciente o inmediato.

22 Nivel de lectura en el cual no hay interacción con el texto.

23 Nivel de lectura interactiva, en el cual quien lee participa del acto mismo de creación del texto.

24 Aceptación por parte del lector de las convenciones propias de una realidad paralela a la objetiva, que es la de la obra estética.

pero léeme. No encontrarás más nunca el mismo texto.²⁵ Vuelve conmigo. Te extraña, **El Otro**. (Hace una reverencia y cierra él mismo el **TELÓN**.)²⁶

Referencias bibliográficas

- Aristóteles (1974). *Poética*. Madrid: Gredos (Edición trilingüe de Valentín García Yebra).
- Brecht, Bertolt (2004) [1933-47]. *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba.
- Castagnino, Raúl H. (1967). *Teoría del teatro*. BA: Plus Ultra.
- De Toro, Fernando. (1989). *Semiótica del teatro, del texto a la puesta en escena*. BA: Galerna.
- Diccionario de autoridades*. 1726 y 1739. Madrid: Real Academia Española.
- Diccionario de la Lengua Española (DRAE)* (2006). Madrid: Real Academia Española.
- Greimas, Algirdas Julián. (1987) *Semántica estructural, Investigación metodológica*, Madrid: Gredos.
- Grotowski, Jerzy (1990). "Respuesta a Stanislavski", en Jiménez 1990. 487-504.
- . (1989) [1968]. *Hacia un teatro pobre. (Towards a poor theatre.)* México: Siglo XXI.
- . (2003). *Apocalypsis cum figuris (Descripción del espectáculo por Malgorzata Dzieduszycka)*. Maldoror.
- Helbo, André (comp.) (1978). *Semiología de la representación*. BCN y México: Gili.
- Lawson, John Howard. (1960) *Teoría y técnica de la dramaturgia*, México: Cuadernos del CUEC/UNAM.
- . (1960). *Theory and technique of playwriting, with a new introduction*, NY: Hill and Wang.
- Leñero, Carmen (2007). Conferencia Magistral. Participación en el 1er Coloquio de las Artes Escénicas, organizado por Jorge Prado Zavala para el III Encuentro de Teatro del IEMS. Miércoles 9 de mayo de 2007. Reseñada en el *Boletín Informativo del IEMS*. 3 (44): 6 y 7.
- . (2003). "Palabra poética y teatralidad", en *Acta Poética. Revista del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM* 24 (1): 225-257.
- . (2000). *La luna en el pozo*. México: CNCA.
- Solórzano, Carlos y Gabriel Weisz, et al. (1997). *Métodos y técnicas de investigación teatral*. México: UNAM / Escenología.
- Stanislavski, Constantin. (1998) [1933 y 1952]. *El arte del actor (Principios técnicos para su formación)*, por Richard Boleslavski y Michael Chejov; selección y notas de Edgar Ceballos. México: Escenología.
- . (1994) [1947]. *Ética y disciplina. Método de acciones físicas (Propedéutica del actor)*. México: Escenología. Selección y notas de Edgar Ceballos.
- Ubersfeld, Anne (1981). *L'école du spectateur*. Paris: Les éditions sociales.
- . (s.f.) *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra / Universidad de Murcia.

25 Texto: Enunciación oral o escrita. Por extensión, toda forma de discurso o mensaje con intención comunicativa, cuyo sentido, según la teoría de la recepción, depende del lector y se actualiza con cada nueva lectura.

26 ¿Te invito a cenar?