

LA FASCINACIÓN EN EL ESPECTÁCULO: ANÁLISIS DE *TOMÁS MORO, UNA UTOPIA*¹

FASCINATION IN THE SPECTACLE: ANALYSIS OF *THOMAS MORE, UTOPIA*

Inmaculada Berlanga Fernández
Universidad Internacional de la Rioja (UNIR)
inmaculada.berlanga@unir.net

Resumen

Breve reflexión y análisis de la adaptación y escenografía de Tomás Moro, una utopía. Esta obra de reciente estreno servirá como magnífico ejemplo de la enorme capacidad que poseen los medios audiovisuales para la difusión de la cultura y lograr la fascinación del espectador. Comenzamos con unas referencias al concepto de espectáculo desde la Poética aristotélica hasta el concepto actual de cultura del espectáculo y el papel primordial de la renovación tecnológica en este proceso. Seguidamente trataremos los contenidos teóricos necesarios para contextualizar la obra elegida como objeto de estudio. Finalmente se analizará desde el punto de vista de la retórica clásica insistiendo en las estrategias persuasivas y en el uso de figuras al servicio de la acción espectacular.

Abstract

Our research addresses a reflection and analysis of adaptation of Thomas More, Utopia, as great example of the enormous capacity of audiovisual media in order to the dissemination of culture and the fascination of the viewer: First the reference to the concept of spectacle from Aristotle's Poetics to the current concept of entertainment culture and the central role of technological renewal in this process. Then the context the play, object of our study. Finally the dramatic action is analyzed from the point of view of classical rhetoric: persuasive strategies and the use of figures.

Palabras clave: espectáculo, retórica, nuevos lenguajes, audiovisual

Keywords: spectacle, rhetoric, new languages, audiovisual

¹ Investigación finalizada en el Departamento di Scienze della comunicazione e dello spettacolo de la dell'Università Cattolica del Sacro Cuore de Milano, en el marco de una estancia de investigación financiada por el plan propio de investigación de la Universidad Internacional de la Rioja (UNIR), bienio 2014-2015. Grupo de Investigación Comunicación y Sociedad Digital (coysodi).

1. INTRODUCCIÓN. EL HECHO ESPECTACULAR. DE ARISTÓTELES A LA ACTUAL CULTURA DEL ESPECTÁCULO

La presente investigación consiste en una breve reflexión y análisis de la adaptación y puesta en escena de *Tomás Moro, una utopía*. Esta obra de reciente estreno (2013) nos servirá como magnífico ejemplo de la enorme capacidad que poseen los medios audiovisuales para realizar la acción espectacular y lograr la fascinación del espectador.

Según las distintas acepciones del DRAE entendemos por espectáculo *aquello que se ofrece a la vista o a la contemplación intelectual y es capaz de atraer la atención a través del ánimo o mover el ánimo influyéndole deleite, asombro, dolor u otros efectos más o menos vivos o nobles*. También, *función o diversión pública celebrada en un teatro, circo o cualquier otro lugar o edificio donde se congrega la gente para presenciarlo*. Una inmediata premisa que se desprende de estas definiciones es que hay espectáculo cuando se ponen en escena dos factores esenciales: a) una actividad determinada que se ofrece o muestra; b) un determinado sujeto que la contempla. Tenemos, por tanto, un mensaje y un receptor entre los que nace una dialéctica; ésta se materializa en lo que podemos llamar una relación espectacular o reciprocidad surgida de la interacción entre un espectador y una exhibición que se le ofrece a través de los sentidos, especialmente de la vista.

Aristóteles en su *Poética* —primera obra conocida dedicada a la teoría y la estética literarias— nos suscita una amplia reflexión sobre el término espectáculo. Obviamente, la noción aristotélica de espectáculo no se corresponde estrictamente con lo que hoy día entendemos por tal. El término espectáculo (*opsis* en el original del estagirita) ha sido traducido por los estudiosos de diferentes formas (escenografía, vestuario, máscaras...); mas, como sostiene Vaisman (2008), se da la coincidencia en admitir que Aristóteles estaba hablando de lo que ve el espectador con los ojos de la cara, apelando así directamente a un arte visual. Este arte ha acompañado al hombre en todas las etapas de su historia, plasmado en las más diferentes manifestaciones.

Pero es cierto que *hoy en día* —como escribió Darley a principios del milenio— *estamos asistiendo a un renacimiento del espectáculo en el ámbito de las formas de entretenimiento y de las diversiones populares*. Y entre los principales promotores de este renacimiento se encuentran el cine, la televisión, o al menos, ciertas variantes de los mismos, donde podemos incluir el enorme auge de la industria del videojuego. En todos los casos, uno de sus factores determinantes se encuentra en la aparición de las tecnologías digitales de producción de imágenes (Darley, 2000). Ya Debord varias décadas antes señaló también como rasgo primordial de nuestra sociedad dominada por lo espectacular *la incansable renovación tecnológica*, junto a otras características que han pasado a ser rasgos definitorios de la cultura posmoderna: *el secreto generalizado, la falsedad sin réplica, un perpetuo presente* (Debord, 1967).

No es arriesgado afirmar que la expresión Civilización o Cultura del Espectáculo ha pasado al acervo común como una realidad más bien oscura y que define a la sociedad occidental. Lo describe magistralmente, no exento de cierta crudeza, Mario Vargas Llosa (2009): la banalización de la cultura, la generalización de la frivolidad y, *en el campo específico de la información, la proliferación del periodismo irresponsable, el que se alimenta de la chismografíay el escándalo*. Pero quizás más certero sea reconocer la dificultad que existe para la comprensión de este fenómeno cultural. Entre otras muchas razones se pueden reseñar

los temores, prejuicios y mitos presentes en las diferentes culturas que afloran y se insertan en los discursos interpretativos, y con más facilidad en una época como la actual, marcada por la incertidumbre (Aguilera, 2009: 57).

Independientemente de las connotaciones negativas que se atribuye a lo espectacular como concepto social y desde el punto de vista de la recepción de medios, creemos que el arte y la belleza 'espectacularizados' implementan sus efectos positivos en el ser humano. Eso sí, siempre que se nos eduque en la dimensión estética. Y es que disponemos por dotación biológica de sentidos externos, que, como en otros animales, son instrumentos cotidianos que hacen posible la percepción necesaria para la vida; pero es cierto que los seres humanos percibimos para actuar, para seguir un

fin práctico. Lo subraya la catedrática de Educación, Petra M^a Pérez Alonso-Geta:

Si adoptamos la actitud estética lo hacemos en virtud de una intención y de una decisión que no tomamos espontáneamente. Con la formación adecuada los sentidos pueden dejar de ser, no ya meros intermediarios de algo ya existente, sino la base de un proceso superior, la experiencia estética, que sólo con ellos se inicia (Pérez Alonso-Geta, 2008: 14).

Pero la percepción visual no basta para la aprehensión del espectáculo.

Las imágenes, la escena, representan ante todo un complejo haz de determinaciones sociales que las constituyen de forma variable, a lo largo de la historia y de unas sociedades a otras, y de la misma forma que no hay un vínculo directo o determinante entre materia y percepción, la apariencia visual de los objetos no puede determinar su significado (Bal, 2003: 4).

Con la implantación de la tecnología todo se trastoca y exige ser repensado. Nos referimos, por ejemplo, el poder del espacio que corresponde al cine y a la televisión para apoderarse de todos los tipos de espectáculos y realizar la acción espectacular. La reducción de la distancia que consigue el objetivo de la cámara nos ofrece la posibilidad de contemplar en cada momento lo más significativo e interesante (visión divina y todopoderosa). Y también precisa ser repensado el concepto de texto. Como ya afirmamos en otra ocasión (Berlanga & García, 2014), la pantalla se convierte en un puzzle, en un conglomerado perfectamente amalgamado de distintos lenguajes. Los criterios tradicionales se caen. Los diferentes registros se mezclan. Parafraseando a Alberich (2005: 211), *el texto (digital) deviene imagen, igualado en todas y cada una de sus características con cualquier otro elemento reducido al común código binario digital de ceros y unos*. Las fronteras entre texto e imagen, entre lenguaje verbal y visual se desdibujan. Se requiere así una mirada crítica que sepa apreciar todo lo que encierra el entramado de lo que hoy llamamos espectáculo.

Como afirma Lorente (2011: 193) la puesta en escena es un proceso de construcción, resultante de la movilización de esa mirada que el espectador está convocado a actualizar a través de la relación espectacular. Los espectadores somos, pues, observadores e intérpretes de lo que se representa ante nosotros. La mirada

educada y crítica actuará como verdadero antídoto para sustraerse de *los abismos a que puede llegar una cultura que sacrifica toda otra motivación y designio a la de entretenir y divertir* (Vargas Llosa, 2009).

2. TOMÁS MORO COMO ESPECTÁCULO

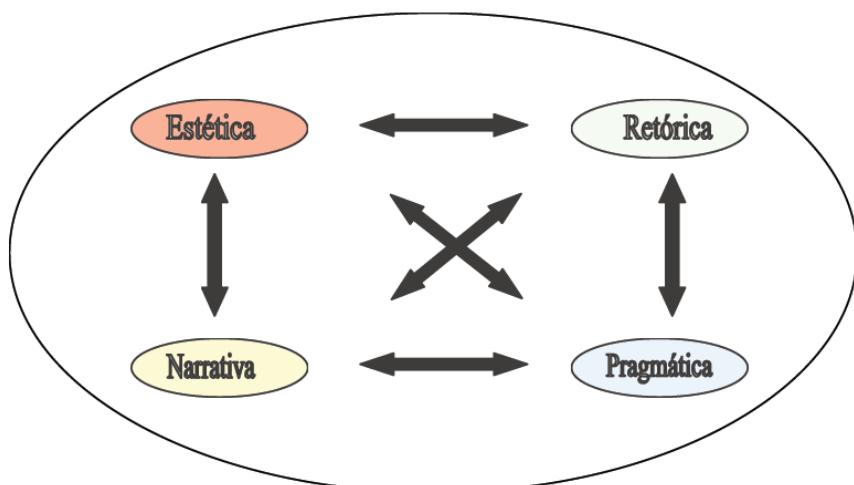
2.1. Metodología

Cualquier análisis de un espectáculo, con sus diversas posibilidades pluridisciplinares de enfoque (análisis discursivo semiótico, sociológico o retórico, pongamos por caso) nos acerca a una más correcta comprensión del hecho espectacular. Como apuntó Mario Rajas refiriéndose al análisis fílmico en estos estudios

se produce una confluencia de perspectivas, que por su propia naturaleza híbrida, por su gran recorrido histórico [...], y por el carácter igualmente heterogéneo del discurso, se complementan y solapan (Rajas, 2005: 6).

Así, la Poética fílmica, al centrarse en el estudio general de los textos cinematográficos, sería una disciplina integradora de las otras aproximaciones: de la Narrativa, la Retórica, la Estética y la Pragmática fílmicas. De ahí algunos planteamientos reduccionistas que llevan a estudiar desde una sola de estas disciplinas elementos que pertenecen a las restantes.

Ilustración 1. Esquema de la poética fílmica.



Fuente: Rajas, 2005.

En la presente investigación centramos nuestro objeto de estudio en *Tomás Moro, una utopía*. Esta obra de teatro cuenta con una peculiaridad. En una primera fase ha sido representada en diferentes escenarios con una trabajada y sugerente puesta en escena que introduce elementos audiovisuales plenos de un fuerte simbolismo. Posteriormente ha sido grabada en 3D por el cineasta andaluz Antonio Cuadri, a modo de experimento novedoso que espera ser llevado a la gran pantalla. Contando con estas circunstancias y según apuntábamos en la introducción, el análisis que aquí se propone servirá como magnífico ejemplo de la enorme capacidad que poseen los medios audiovisuales para realzar la acción espectacular y lograr la fascinación del espectador.

La metodología utilizada ha consistido primeramente en una recopilación documental de la trayectoria de gestación del proyecto *Tomás Moro, una utopía*. Se ha llevado a cabo mediante entrevistas a los principales protagonistas del mismo: Ignacio Amestoy, director de Unir Teatro así como otros miembros de su equipo, y Tamzid Townsend, directora de la obra. También se mantuvieron conversaciones informales con los actores que interpretaron a Moro (José Luis Patiño) y a Erasmo (Manu Hernández). A su vez, se ha consultado como fuente secundaria la abundante documentación que en forma de reportaje, nota de prensa o artículo ha sido publicada en los medios españoles desde su estreno en julio de 2013 a marzo de 2014 fecha de finalización de la gira española de *Tomás Moro, una utopía*. Hemos tenido acceso también a la entrevista que la Fundación UNIR realizó a Antonio Cuadri sobre el proyecto de grabación en 3D de la representación teatral así como al visionado de dicha grabación.

En segundo lugar se realiza un análisis del componente retórico que encierra esta producción, en una doble vertiente: la concepción de la obra como una comunicación persuasiva que emplea estrategias retóricas clásicas, por una parte; y el estudio de las figuras retóricas utilizadas en la puesta en escena y en su posterior grabación en 3D, por otra.

A lo largo de los siguientes párrafos conoceremos la génesis, el argumento y la proyección de esta obra.

2.2. Tomás Moro, una utopía

Cinco siglos después de su muerte, la ejemplaridad de su conducta y la fuerza del mensaje de Tomás Moro, político incorrupto, ha sido objeto de numerosas obras y proyectos dentro la cultura europea popular. En 2004, la Royal Shakespeare Company puso en escena la pieza de Tomás Moro atribuida a Shakespeare, en colaboración con otros autores isabelinos². La obra original, *Sir Thomas More*, está escrita en el inglés del siglo XVI, difícil incluso para los nativos del hoy. *Tomás Moro, una utopía* es la adaptación de esta obra que la compañía de Fundación UNIR (Universidad Internacional de La Rioja) ha realizado. Estrenada en julio de 2013 en el Festival de Almagro, fue bien recibida por la crítica se representó a continuación también en el Festival de Teatro Clásico de Olite y el Festival de Teatro del Somontano. La gira, que comenzó dos meses después del estreno, ha recorrido plazas tan significativas como Valencia, Sevilla, Cáceres, Zamora, Soria, Madrid, Zaragoza, Málaga o Barcelona, entre otras.

En palabras del actor (José Luis Patiño) que encarna al protagonista, Tomás Moro, abogado, poeta, teólogo, traductor, humanista, Lord Canciller de Inglaterra y tras su martirio, santo, *no fue un superhombre sino un político insobornable que antepuso el dictado de su conciencia a su propia vida*³.

Recordemos la porción de la Historia que se ha dramatizado en esta obra. Enrique VIII quiso valerse del prestigio de Moro, reconocido en toda Europa, y de la estrecha amistad que les unía, para defender su divorcio de Catalina de Aragón y su ruptura con Roma. Moro no sólo mantuvo una defensa inapelable del matrimonio real sino que reafirmó la suprema autoridad del Papa sobre todos los

² Muchos historiadores consideran que *Thebook of Sir Thomas More*, la obra en la que se basa la representación, es uno de los primeros escritos de Shakespeare. También intervinieron Anthony Munday, espía y doble agente en las persecuciones religiosas; Henry Chettle, autor habitual de obras en colaboración; Thomas Dekker, prolífico autor de humor irónico; y Thomas Heywood, autor en verso dramático y en prosa. La primera representación profesional que se conoce de la obra tuvo lugar en 1954. En 2004, la Royal Shakespeare Company la puso en escena tras aceptar 'oficialmente' esta pieza como obra de Shakespeare.

³ Las declaraciones de las personas entrevistadas para el trabajo se encuentran recogidas en publicaciones de la UNIR. Cfr.: <http://revista.unir.net/especiales/piel-tomas-moro/> y *Nueva Revista*, junio 2013, dedicado íntegramente al personaje.

católicos, incluidos los ingleses con su célebre: *Primero es Dios y luego el rey*. Tras casi dos años y medio como canciller, Moro se vio obligado a dimitir en junio de 1532. Retirado de la política y con una escasa pensión de 100 libras anuales, volvió a su casa de Chelsea con su mujer y sus hijos. Pero Enrique VIII, vengativo y rencoroso, no estaba dispuesto a olvidar su traición. Menos aun cuando comenzaba la campaña del Estatuto que contenía los principios de la nueva religión y debía ser aceptado por todos. Cualquier manifestación en su contra debía ser castigada con la hoguera o la horca. Tomás Moro no iba a ser menos. Primero vino la confiscación de sus bienes y su arresto durante más de un año en la Torre de Londres. Después, su condena a la horca. El rey, *en un acto de generosidad*, le concedió que fuera decapitado y su ejecución tuvo lugar en la misma Torre de Londres a las 9 de la mañana del 6 de julio. Como uno de sus biógrafos escribe, Sir Thomas More murió con la dignidad de un filósofo y la fe de un mártir.

2.3. El espectáculo como mensaje comunicativo

Si analizamos este espectáculo como un mensaje comunicativo reconocemos la presencia de un emisor, un receptor, un mensaje, un contexto, un código y un canal. Referenciamos estos conceptos en la obra *Tomás Moro una utopía* y nos detenemos en los parámetros que nos ayuden a una mejor comprensión del espectáculo.

Ilustración 2. Cartel de la obra *Tomas Moro, una utopía*



Fuente. Fundación UNIR

Emisor. Tamzin Townsend, directora de la obra, con el equipo que le ha ayudado a la perfecta puesta en escena, que reseñamos en la ficha técnica (cfr. Anexo).

Mensaje. La obra teatral *Tomás Moro, una utopía*. Para describir este mensaje acudimos a su sinopsis: La obra dramatiza los principales episodios de la vida de Moro, desde su nombramiento como Canciller del Reino hasta su ejecución por negarse a firmar el Acta de Supremacía, que permitió al rey Enrique VIII divorciarse de Catalina de Aragón para contraer matrimonio con Ana Bolena y que, en la práctica, supuso la ruptura de Inglaterra con la Iglesia Católica Romana. En palabras del autor de la adaptación García-May, *la pieza original era de una gran complicación escénica, con sesenta personajes distintos (incluyendo figuración) y múltiples cambios de escena*. En esta versión se decidió reducir el número de personajes para hacer posible la producción y se añadió un interlocutor que no existía en el original: un narrador que se dirige al público y comenta la acción, explicando, cuando se hace necesario, las singularidades del contexto. Así la obra resultante cuenta con tres escenas: la primera donde prima la acción y revolución, contextualiza el momento histórico social y al personaje protagonista; la segunda, algo cómica, relata escenas de la vida cotidiana y descubre otra de las facetas claves de Moro: el sentido del humor; y la tercera, plasma el desenlace trágico del protagonista hasta el momento en el que es ajusticiado en la Torre de Londres.

Receptor. Espectadores, englobando con este término al público general que contempla el espectáculo y al público especializado o los críticos.

Código. Dramaturgia.

Canal. Representación teatral en vivo y posibilidad de proyección en televisión y cine.

Contexto. Uno de los objetivos que la extensión cultural de la UNIR se propone es el enriquecimiento cultural de sus alumnos, ex alumnos, profesores, amigos y del público en general, que puedan

vivir actividades colectivas fuera de su estricto ámbito académico. Entre sus opciones se encuentra traer al presente obras de referencia mundial de gran calado cultural y social. Ignacio Amestoy, director de UNIR teatro, considera que *la Universidad Internacional de La Rioja quiere enriquecer el panorama cultural a través de mecenazgo de obras artísticas*. De esta manera, el programa que se plantea tiene un triple propósito de nutrirse y nutrir del más riguroso arte escénico. Primero, como elemento primordial en su Extensión Cultural, sobre la base de un teatro profesional hecho por profesionales de primera fila. Segundo, como lugar de encuentro de alumnos, profesores, amigos de la UNIR, o amantes del teatro. Y tercero, en relación directa con la esencia de la UNIR, como ámbito de formación, realizando una labor vertebradora, tanto para la comprensión del arte dramático como para su realización, desde las enseñanzas primaria y secundaria, hasta la enseñanza superior en el marco de Bolonia.

Tras el éxito de la representación en los diferentes festivales y en su propósito de sintonizar con la nueva frontera cultural, la UNIR da un paso más allá y se propone llevar el teatro a la gran pantalla. Para ello, durante la representación en el Festival de Somontano desarrolló un proyecto pionero con la grabación de la obra en 3D. El encargado de la grabación fue el director andaluz, Antonio Cuadri quien ha afirmado: *Es la primera vez que se lleva a cabo algo así. Es verdaderamente una película sobre la pieza de teatro.*

3. ANÁLISIS RETÓRICO

No es el momento de abordar una descripción de la disciplina y arte que llamamos Retórica. Pero sí de recordar que, lo largo de la historia, el concepto de Retórica ha sufrido diversas transformaciones. Según los clásicos, fundadores de este arte, la Retórica es la facultad de considerar en cada caso lo que puede ser convincente (Aristóteles); la actividad cuyo oficio es el decir de una manera acomodada para la persuasión y su fin, persuadir con palabras, o el arte del buen decir (Quintiliano). A partir del siglo XX encontramos definiciones que intentan subrayar la tradición clásica, romper con ella o destacar una vertiente concreta, práctica, creativa o publicitaria. En cualquier caso, es posible considerar la Retórica como un fenómeno universal, no circunscrito a una cultura

determinada. El discurso retórico es el discurso de la persuasión de cada momento. Pensamos con Pujante (2003: 33) que los procedimientos persuasivos se fundamentan sobre universales que transcienden espacio y tiempo (aunque se manifiesten en cada sociedad con las característica que les son propias) y que toda comunicación es retórica. Lo que es cierto, como puntualiza de Marchis en la presentación del monográfico *Retórica, Tecnología y Sociedad* (2013) es que una de las fortalezas de la retórica clásica es haber construido *un andamiaje muy sólido, ordenado, que permite un análisis estructurado, y sin embargo flexible, que le facilita adaptarse a los cambios tecnológicos y sociales*.

Bajo este prisma analizamos *Tomas Moro, una utopía*. Con el peligro de caer en un reduccionismo de las inmensas posibilidades que ofrece un análisis retórico actual, lo abordamos en la doble vertiente anunciada más arriba: la concepción de la obra como una comunicación persuasiva que emplea estrategias retóricas clásicas, y más en particular el estudio de las figuras retóricas utilizadas en la puesta en escena y en su posterior grabación en 3D, por otra. Pero nuestro análisis distará del tradicional análisis textual de una obra. Queremos detenernos en la retórica que subyace en la producción original de esta pieza teatral y en concreto, en su puesta en escena.

3.1. Estrategias persuasivas

Recordemos que existen tres tipos de los argumentos o estrategias que se pueden emplear en cualquier acción comunicativa: los relativos al ethos (referidos al emisor del discurso por lo que el orador debe mostrarse sensato, fiable, sincero y simpatizar con su auditorio); al pathos (referidos al receptor del discurso, y deben suscitar confianza, calma, amistad, odio, miedo, vergüenza, indignación, agradecimiento, compasión y envidia por las virtudes del otro), y al logos (referidos al tema y mensaje mismo del discurso).

Mario Rajas introduciéndonos en el análisis retórico del texto fílmico (2005) establece la correspondencia de estos conceptos retóricos con los elementos de un espectáculo. De esta forma señala cómo el ethos correspondería al director o autor de la realización fílmica, coordinador y máximo responsable del texto. El prestigio y solidez

de la directora de vuestra obra, Tamzin Townsend (Liverpool, Inglaterra) es una constatación. Directora de 45 obras de teatro, ha sido, en los últimos diez años, una de las piezas imprescindibles en los montajes teatrales españoles. Ha cosechado importantes éxitos en taquilla, así como el reconocimiento del público y la crítica. Townsend es responsable de algunos de los éxitos teatrales más importantes de los últimos años en nuestro país, como *El método Grönholm* o *Un Dios Salvaje*. En sus últimos trabajos ha contado con los actores más prestigiosos de nuestro país. Entre sus obras están *Fuga*, de Jordi Galcerán, con Amparo Larrañaga, José Luis Gil, Kira Miró, Francesc Albiol y Mauro M. Urquiza; y *Tócala otra vez, Sam*, de Woody Allen, con María Barranco, Luis Merlo y José Luis Alcobendas. Para la dirección de su última obra, Tomás Moro una utopía tiene en su haber el hecho de que William Shakespeare haya sido una constante en su carrera. En 1996 dirigió *Macbeth* y en 2007 se puso al frente, con gran éxito, de *El sueño de una noche de verano*. El reparto de actores también puede entenderse como parte del ethos de esta obra.

El logos equivaldría a la verosimilitud de los argumentos lógicos esgrimidos en la obra. Si el texto transmite una verdad o algo cercano a ella, *la posibilidad de aceptación por parte del espectador, por lo tanto, la incidencia persuasiva sobre él, resulta mayor* (Rajas, 2005: 10). Independientemente de que el espectador sabe que la representación corresponde a un hecho histórico ampliamente documentado, señalamos algunos recursos que a nuestro parecer ilustran bien la estrategia basada en el logos. Nos referimos primeramente a la introducción de un personaje, llamado el Historiador que aparece vestido como hoy en día, y no como en la Inglaterra del siglo XVI. De esta forma, con sus intervenciones, en la mayoría de las veces dirigidas al público, se intenta clarificar, desde nuestro tiempo, las lagunas de información que invaden el texto original otorgando así credibilidad a la historia. Y en esta línea reseñamos también la decisión del autor de la versión de esta obra de eliminar más de 40 personajes, episódicos en su mayoría. García May explica como salvo un escollo potente del texto original: la múltiple autoría y la estructura de la obra algo caótica y literalmente irregular presentaba algunos fragmentos de altísima calidad literaria y dramática y otros más bien torpes en su ejecución. La primera decisión, pues, respecto a la versión, fue la de someter el texto a lo

que en el cine se llama un proceso de etalonaje, es decir, de eliminación de contrastes para construir una pátina común. Por esto se han comprimido e incluso cambiado de lugar ciertos episodios para acercar el ritmo dramático a la percepción contemporánea, y se han suprimido repeticiones y contradicciones⁴. La versión de García May corrige la estructura para eliminar estos problemas, suprime algunas escenas, reordena otras, y equilibra el tono general de la obra.

Y finalmente, el pathos, concerniría con a las emociones y al efecto que éstas pueden causar en el público. En este apartado nos limitaremos a las figuras retóricas de la puesta en escena. Finalmente faremos mención al lenguaje de la cámara.

3.2. Figuras retóricas

Entendemos por figura retórica la desviación del uso normal del lenguaje para conseguir un efecto persuasivo en el receptor más allá de su efecto estilístico. Esta adhesión se consigue mediante la modificación de las unidades o estructuras lingüísticas o la modificación de su significado. En el recorrido histórico de la Retórica hemos asistido a concepciones inapropiadas e improcedentes de entender esta disciplina (Pujante, 2011: 191) que la han identificado con la teoría de los tropos o figuras como ornamentos del lenguaje. Sin dejar de señalar esta concepción reduccionista es cierto que la Retórica

extiende en el siglo XXI sus objetivos a la Cibernética, la Sociología, las Ciencias de la Información y de la Comunicación, con una doble finalidad: como materia de investigación y como instrumento de creación y de análisis (Spang, 2005: 16).

Hoy hablamos de una Retórica del Cine, de una Retórica de la Publicidad, de una Retórica de la Imagen, de una Retórica política, y en estos campos el uso persuasivo de las figuras ocupa un papel primordial. Y aunque existe una visión de las figuras meramente ornamental y embellecedora del discurso, no obstante hay que

⁴ Cfr: en el prólogo de la versión (a partir de *Thebook of Thomas More*, de Munday, Chettle, Shakespeare, Dekker y Heywood, y otras fuentes literarias) Ignacio García May explica la oportunidad de estas decisiones con objeto de acercar la obra al público actual.

señalar que muchas de ellas constituyen verdaderos esquemas de pensamiento al servicio de la argumentación. *Mutatis mutandis* las muchas figuras utilizadas en la representación y grabación de *Tomás Moro, una utopía* pueden considerarse como recursos persuasivos para lograr la fascinación del espectador y la correcta comprensión de espectáculo tal y como ha sido ideado por el director del mismo. Nos detenemos en las principales figuras que articulan el discurso retórico de su puesta en escena. Para la descripción teórica de las mismas nos basamos en Kurt Spang (2006) y el diccionario de retórica y poética de Helena Beristain (2006).

Metáfora (Se designa un objeto mediante otro que tiene con el primero una relación de semejanza). Este tropo es considerado como la figura más prestigiosa de la retórica. Como ventana que se abre a la creatividad, la metáfora rige, más bien, en el campo de los valores sensoriales, estéticos, axiológicos y relativos al *pathos* que hacen que el mundo resulte *habitável* (Ricoeur, 2000). La metáfora nos lleva a advertir lo que podría no advertirse de otro modo y no existe razón para afirmar que esas visiones, pensamientos y sentimientos inspirados por las metáforas son verdaderos o falsos (Davidson, 1978). Sólo a través de la representación podemos acceder a la realidad, a su conocimiento; pero *sólo la metáfora, como metonimia trópica de la retórica y de la expresión, nos permite dominarla* (García, 2007: 178). No es arriesgado, pues, concluir que la capacidad de pensar metafóricamente es nuestra manera más común de pensar. La riqueza y extensión de este tropo, su amplio desarrollo a través de los tiempos permite enfocarla y descubrirla desde muy diferentes prismas. Podemos considerar a Tomás Moro, toda la obra en sí, como una metáfora de la libertad de conciencia, la fidelidad y la valentía. Pero en su configuración escénica abundan las metáforas audiovisuales. Tomó sed con el fin de narrar la historia con fuerza y vitalidad recurrió a ellas: Influida por documentales de la BBC, utilizó elementos audiovisuales para incluir aspectos imposibles de recoger en el escenario: escenas de agua, la ejecución, etc. Es el caso del fuego proyectado para representar la revolución, del agua, o de los cambios de luces para expresar situaciones y sentimientos de los personajes.

Anacronismo (Error de cronología deliberado o no, que consiste en atribuir a una época histórica hechos, costumbres, trajes, etc. propios de otra). Hay un anacronismo al que ya hemos hecho mención que persiste a lo largo de toda la representación. Se trata de la figura del Historiador, con una indumentaria que corresponde al tiempo actual y que cumple un papel fundamental para la representación y comprensión correctas de esta obra. Pero además descubrimos otros: el megáfono con el que este personaje declama en un momento dado de la escena primera, y la presencia de una cámara fotográfica (modelo de los comienzos del invento) que retrata a Moro, a su familia y al Historiador.

Alusión (Suposición, insinuación, sinéfasis, mitologismo). Se sugiere la relación existente entre algo que se dice y algo que no se dice pero que es evocado. Una clara alusión se reconoce en las posturas y gestos de los remadores que conducen a Moro a la Torre. En realidad no hay barca ni agua, pero se evidencian con facilidad.

Símbolo (Signo figurativo, ser animado o cosa, que representa un concepto, del que es imagen, atributo o emblema). El libro que Moro deja en la cárcel como representación de todo su pensamiento; los palos alzados por el pueblo como símbolo de su rebelión; el espacio elevado por encima del escenario donde se encuentra Moro, y los efectos a modo de nubes que sugieren el estado en el cielo de una de las ajusticiadas, son algunos ejemplos de alusiones.

Sinécdote (Se funda en las relaciones de coexistencia entre el todo y las partes. Se designa: generalizante o particularizante el todo por la parte o viceversa). Por las exigencias de la adaptación de una obra —como hemos dicho— de gran complejidad y numerosos personajes, este recurso se encuentra de forma constante: los seis personajes que *son* todo el pueblo de Londres, o la vela y la letrina que representan todo el espacio carcelario dan muestra de ello.

Antítesis (Enantiosis o contraste). Cada uno de los actos contrastan entre si las diferentes situaciones del protagonista: el reconocimiento y honor que le otorga el rey frente al estado de desgracia en el que se ve abocado; el ambiente festivo de la casa

de Moro cuando se representa la escena de los cómicos, y el dolor familiar ante la persistencia de Moro de no ceder a los requerimientos de su rey. En alguna ocasión hay un tránsito de una escena a otra sin solución de continuidad.

Epanalepsis (Repetición de una palabra o expresión al principio y al final de una misma frase). Encontramos esta figura en la concepción de la obra que empieza y acaba con la misma escena (Moro encarcelado momentos antes de su ejecución).

Transcodificación (Cambio de código). El receptor escucha el discurso de los actores y comprende el clímax de una escena; en el fondo del escenario se proyectan a modo de historia audiovisual las palabras clave de la misma.

Hipérbole (Exageración o audacia retórica que consiste en subrayar lo que se dice al ponderarlo con la clara intención de trascender lo verosímil). Se puede reconocer en la enorme proyección de la imagen del rey en plano medio en el fondo del escenario detrás del personaje de Tomás Moro, como símbolo de su poder terrenal absoluto y prepotente. Su gran tamaño presenta una distorsión.

Finalmente existen dos figuras que han pasado al lenguaje común del cine y constituyen elementos configuradores de un film. Nos referimos a la *Elipsis* o reducción temporal y a la *Gradación o clímax*. Lógicamente estas dos figuras se encuentran en nuestra obra.

Ahora bien, si estas figuras se reconocen en la dramatización teatral de *Tomás Moro una utopía*, el proyecto de grabación en 3D para llevar la obra a la gran pantalla añade el lenguaje retórico de la cámara. Este proyecto pionero está descrito por sus autores quienes explican que el cine en 3D usa la misma técnica estereoscópica que se emplea en su proyecto con una sola diferencia: con total respeto a lo que es la puesta en escena, ahora se registra ideográficamente en 3D una pieza de teatro con un resultado que se aleja de lo que sería un documental o reportaje en 3D ya que el resultado es verdaderamente una película sobre la obra de teatro. Para ello, se han utilizado tres cámaras en 3D, cuya ubicación se cambió en las distintas representaciones y ensayos, lo que permitió tener la

sensación óptica de veinte cámaras y numerosos puntos de vista de la obra. *Esta experiencia nunca suplanta al espectáculo del teatro en vivo, pero lo acerca mucho, por lo que cree que es un lenguaje de futuro, pero ya a tiempo presente*⁵. Es el lenguaje de la cámara con su propia retórica (planos generales que se van cerrando para centrar la atención donde se quiera; sucesión de planos descriptivos, expresivos, primeros planos, y concatenación de los mismos; utilización de planos, contraplanos y cámara subjetiva que destacan la interacción dialógica autor-spectador...), a la que se añade la profundidad de la tercera dimensión, con planos espectaculares que producen la interactividad con los actores.

4. A MODO DE CONCLUSIÓN

Son muchas las reflexiones que han ido surgiendo en este análisis y que ahora exponemos a modo de conclusión. Primeramente quisiéramos destacar la consideración del espectáculo como actividad que pertenece a la esfera de la cultura y no sólo a la del entretenimiento. Esta idea compartida por diversos autores (García-Noblejas, 2003; Fumagalli, 2004; Brenes, 2011) reseña la visión humanista y no solo técnica o artística de los contenidos del cine y de la ficción en general; visión que emana de otra premisa fundamental para entender estas producciones: cuando vemos o escribimos una obra teatral o una película nos involucramos como personas, no sólo como ciudadanos y consumidores.

En toda participación en un espectáculo los espectadores pueden diferenciar dos momentos: uno más superficial que correspondería a la comprensión de las estructuras primarias y de la técnica de la obra, y un segundo momento en que espectador accede a las profundas estructuras poéticas del texto (en el sentido amplio que corresponde al texto audiovisual) a través de una reflexión o análisis.

Todo espectáculo, como hecho comunicativo despliega un amplio abanico de elementos retórico-poéticos como soporte del carácter persuasivo, evocador y de estas disciplinas —Retórica y Poética— que han iluminado la comunicación y la creación artística humana de todos los tiempos sin solución de continuidad. Concretamente la

⁵ <http://alumni.unir.net/2013091210191/antonio-cuadri-graba-qtomas-moroq-en-3d>

Retórica ha sabido construir un andamiaje sólido y ordenado, que permite un análisis estructurado de cualquier acto comunicativo, y que a su vez cuenta con la flexibilidad necesaria para adaptarse a los cambios tecnológicos y sociales que acompañan a la comunicación humana.

Las inmensas posibilidades que ofrece un análisis retórico de un espectáculo actual nos permite concebir la obra como una comunicación persuasiva que emplea estrategias retóricas clásicas, basadas en el ethos, en el pathos y en el logos y que se sirve de las figuras retóricas utilizadas en la puesta en escena para reforzar las funciones apelativa y la fática del discurso, para acrecentar el valor del espectáculo y conseguir así la fascinación del espectador. La televisión y especialmente el cine pueden apoderarse hoy de todos los tipos de espectáculos. El punto de vista de la cámara, el montaje, los efectos estereoscópicos abren posibilidades infinitas de comunicación retórica. La mirada del espectador pasa a ser una visión *divina*, todopoderosa. Es la gran metáfora de la ficción que paradójicamente nos permite acceder a la realidad y dominarla.

Referencias bibliográficas

- Aguilera de, M. (2009). Hibridación, entre lo global y lo local, entre la sociedad y el yo. En García Galindo JJ. & Vasallo M.I. & Vera, T. *Construir la sociedad de la comunicación* (pp.55-72). Madrid: Tecnos.
- Alberich, J. (2005). Notas para una estética audiovisual digital. En Alberich, J. & Roig, A. (coords), *Comunicación audiovisual digital. Nuevos medios, nuevos usos, nuevas formas* (pp.209- 225). Barcelona: UOC.
- Aristóteles (1970). *El arte poética*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Bal, M. (2013). Raconter en images: Flaubert aujourd’hui. Recuperado el 20 de febrero de 2014 de <http://www.miekebal.org/publications/articles/>
- Beristáin, H. (2006). *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Porrúa.
- Berlanga, I. & García, F. (2014). *Ciberretórica. Aristóteles en las redes*. Madrid: Fragua Comunicación.
- Brenes, C. S. (2011). The Practical Value of Theory: Teaching Aristotle's Poetics to Screenwriters. *Comunicación y sociedad*, XXIV, pp.111-117.
- Darley, A. (2000). *Visual Digital Culture*. London: Routledge.

Berlanga, I. (2014). La fascinación en el espectáculo: análisis de *Tomás Moro, una utopía*, en Ubierna, F. y Sierra, J. (Coords.). *Miscelánea sobre el entorno audiovisual en 2014*. Madrid: Fragua Biblioteca de Ciencias de la Comunicación, pp. 583-600. (I.S.B.N.: 978-84-7074-625-3)

Davidson, D. (1978). What metaphors mean. *Critical Inquiry*, 5.

Debord, G. (1967). La sociedad del espectáculo. *Revista de observaciones filosóficas*, 1. Recuperado el 20 de febrero de 2014 de <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/espct.htm>

Fumagalli, A. (2004). *I vestitnuovi del narratore L'adattamento cinematografico da letteratura a cinema*. Milano: Il Castoro.

García, F. (2007). Una retórica de la publicidad: de la naturaleza inventiva a la verdad metafórica. *Pensar la publicidad*, 167, 2, pp-167-182.

García-Noblejas, J.J. (2003). Pensar hoy un sentido trascendente para la catarsis aristotélica. In Faro, G. (ed.), *Lavoro e vita quotidiana*, vol. IV. Roma: Edusc.

Llorente, C. (2013). Tippexperience: el ornato como fuente creativa para la construcción de formatos publicitarios innovadores en YouTube. *Icono 14*, 11 (1), 71-98. doi: 10.7195/ri14.v11i1.514

Lorente, J. I. (2012). La investigación en artes escénicas. La puesta en escena y los estudios visuales. En Sierra, J. & Liberal, S. (coords.). *Reflexiones científicas sobre cine, publicidad y género desde la óptica audiovisual* (pp. 181-199). Madrid: Fragua, Biblioteca de Ciencias de la Comunicación.

Marchis de, G. (2013). Retórica, tecnología y sociedad. Presentación. *Icono 14*, 11 (1), pp. 01-04. doi: 10.7195/ri14.v11i1.571.

Pérez Geta-Alonso, P. (2008), El gusto estético. La educación del (buen) gusto. *Estudios sobre educación* 14, pp. 11-30.

Pujante, D. (2003). *Manual de Retórica*. Barcelona: Ariel.

Pujante, D. (2011). Teoría del discurso retórico aplicada a los nuevos lenguajes. El complejo predominio de la elocutio. *Revista Retor*, 5, 2, 186-214. Buenos Aires: Asociación Argentina de Retórica. Recuperado el 21 de febrero de 2014 de http://www.revistaretor.org/retor0102_pujante.html

Rajas, M. (2005). Introducción al análisis retórico del texto fílmico. *Icono 14*, 5. Asociación científica Icono 14, 1-15. Recuperado de <http://www.icono14.net/revista/num5/articulo5.htm>

Spang, K. (2006). *Persuasión. Fundamentos de Retórica*. Pamplona: Eunsa.

Vaisman, L. (2008). Sobre el concepto de espectáculo en el arte poética de Aristóteles. *Revista chilena de literatura*, 72. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952008000100003>

Vargas Llosa, M. (2009). La civilización del espectáculo, en *Letras Libres*. Recuperado el 22 de febrero de 20014 de <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/la-civilizacion-del-espectaculo?page=full>

Anexo

FICHA ARTÍSTICA Y TÉCNICA

- Dirección: TAMZIN TOWNSEND
- Autores: WILLIAM SHAKESPEARE y Anthony Munday, Herny Chettle, Thomas Dekker y Tomas Heywood
- Versión: Ignacio García May
- Traducción: Aurora Rice y Enrique García-Máiquez

REPARTO

- TOMÁS MORO: JOSÉ LUIS PATIÑO
- HISTORIADOR: ÁNGEL RUIZ
- LADY MORO: LOLA VELACORACHO
- DOLL Y ALCALDESA: SILVIA DE PÉ
- MARGARET: SARA MORALEDA
- ERASMO Y FISCAL: MANU HERNÁNDEZ
- ROCHESTER Y LORD ALCALDE: CÉSAR SÁNCHEZ
- SHERWSBURY: DANIEL ORTIZ
- SURREY Y BUFÓN: CHEMA RODRÍGUEZ-CALDERÓN
- LINCOLN Y GATO: JORDI AGUILAR
- DE BARDE: RICARDO CRISTÓBAL

EQUIPO ARTÍSTICO

- Escenografía: Ricardo Sánchez Cuerda
- Vestuario: Gabriela Salaverri
- Iluminación: Felipe Ramos (A.A.I.)
- Sonido: Sandra Vicente
- Audiovisuales: Joan Rodón
- Regiduría/Caracterización: María J. Barta
- Ayudantes de Dirección: Ricardo Cristóbal y Chema Rodríguez-Calderón
- Realización de escenografía: Verteatro proyectos
- Realización de vestuario: Rafael Solís
- Coach de latín: Inmaculada Berlanga
- Fotografías: Sergio Enríquez-Nistal

EQUIPO TÉCNICO

- Coordinación: Manu Llorens y David Linde
- Técnico en gira: Diego Palacio
- Ayudante de producción: Paula M. Valderas
- Transportes: Transiga

PRODUCCIÓN

- Universidad Internacional de La Rioja (UNIR)
- Fundación UNIR
- Fundación Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro.
- Es.Arte