

El texto dramático

y la representación escénica: problema de primacía o prioridad

Luis Thenon

Catedrático Universidad Laval. Director del LANTISS (Laboratoire de Nouvelles Technologies de l'Image, du Son et de la Scène), Canadá. Autor y director teatral. Profesor de la Maestría en Artes, Facultad de Bellas Artes, U.C.R.

Hablar del problema de la relación entre el texto dramático y la representación escénica en el teatro, nos obliga a revisar los antecedentes de una larga discusión que ha opuesto dos campos que se identifican respectivamente, por un lado con la visión de un teatro tributario de su condición literaria y, por el otro, con un teatro cuya especificidad se define según los criterios de la representación espectacular.

La oposición en torno a estas dos posiciones, cuyas normas de creación responden a condicionamientos específicos, nos obliga a ahondar en el problema de

la interdependencia, a establecer las posibles subordinaciones, a proponer una definición de los límites, en fin, a intentar desarrollar una visión generadora de cambios profundos en lo que nos parece convertirse en una lucha de poder sin solución aparente, salvo en detrimento de una de las partes involucradas.

Si observamos el fenómeno teatral como un conjunto de elementos indisociables, es necesario replantear el problema de la *relación* entre el texto dramático y la representación espectacular.

Aun cuando es evidente que un texto dramático publicado obtiene enteramente



*"Ceremonia cotidiana al pie del occidente",
de Luis Thenon. Producción A.R.T. (Atelier de Recherche Théâtre).
Québec, Canadá, 1990. Mise en scène: Luis Thenon.
Fotografía propiedad de Luis Thenon.*

su estatus de obra literaria, leíble, y aun cuando toda representación escénica teatral se desagrega de todo condicionamiento literario, partiremos de la premisa de que ambas son difícilmente disociables y como consecuencia de ello, toda descomposición practicada sobre el conjunto indiscernible del hecho teatral nos obliga a decidir sobre la atribución a cada una de las partes involucradas, de uno de los polos conceptuales que identificaremos como *prioridad y primacía*.

Para acercarnos a nuestro objetivo es necesario delimitar los campos de estudio; definir y articular con criterios de interdisciplinariedad las ciencias que habrán de ocuparse de cada uno de ellos y elaborar los modelos analíticos adecuados, teniendo en cuenta las formas actuales del fenómeno teatral y reconociendo en ellas sus fundamentos originales y las diferentes etapas de su evolución.

La estructura sémica del texto dramático guarda una dependencia estrecha

con la estructura sémica de la representación escénica y esto es debido a que el objetivo implícito de la mayoría de las obras dramáticas es precisamente su *mise en situation scénique*. Pero la representación espectacular, aun partiendo de un texto dramático literario no depende necesariamente de éste. Esto nos orienta entonces hacia el estudio del texto dramático desde un punto de vista que puede definirse así: *las alocuciones de los personajes a través de las cuales se aborda la composición de las situaciones teatrales, son de hecho en el origen, el producto y la explicitación de las situaciones que se busca reproducir*.

El texto dramático *activo*, o sea, el hablar de los personajes, debe ser observado como una acción tendiente a modificar o influir la situación particular en la que el acto alocutorio es producido, y la influencia que sobre la situación produce dicho acto. Así, el texto se encuentra definido por su funcionalidad escénica, como

TEATRO

acción verbal, en estrecha relación con el conjunto de las acciones físicas realizadas por los personajes en el ámbito escénico y regidas por una temporalidad extremadamente comprimida, que hace de las situaciones teatrales materia de resolución por vía de confrontación.

Queda así expuesta la índole de la cuestión en estado de problema. La resolución integral del haz de interrogantes investigables involucrados, sería consecuencia del desarrollo de un *programa de investigación* de límites imprecisos. No obstante, la dimensión del problema no justifica su desatención, por el contrario, parece adecuado iniciar el tratamiento de dicho problema mediante el estudio de relaciones entre texto y representación como unidad de análisis.

Ni los orígenes del teatro (su forma en el origen) ni su evolución histórica nos permiten afirmar una subordinación total del teatro al texto, aunque en la actualidad se puede observar un cierto grado de dependencia particular por parte de la representación espectacular al texto dramático. Tampoco se justifica la utilización escénica de una obra dramática estructurada como tal, con el sólo fin de *rellenar* un espacio alocutorio sin relación estrecha entre la situación escénica propuesta por el acto espectacular y aquella contenida y expuesta por el texto dramático.

Existen consideraciones de orden estético, referentes tanto al origen del teatro como a su evolución. La presencia literaria

dentro del teatro ha afirmado su predominio a lo largo de la evolución de dicho arte; por su parte, la obra dramática-literaria contiene –manifiesta– la ideología y el mundo imaginario creado por el autor dramático. El teatro es su modo de expresión. Pero el teatro es también el modo de expresión del actor, del escenógrafo, del músico, del coreógrafo y del director teatral. Este último en particular, realiza un trabajo semiótico, estructurando y ordenando los significantes, a veces teniendo en cuenta el texto dramático como base de ese ordenamiento y, otras veces, determinando estrategias de comunicación, operaciones significantes que tienden a la producción de un texto espectacular estructurado como modelo de acción.

La oposición de dos universos, el de un teatro limitado al texto (resultado de su evolución) y el de un teatro definido en la representación escénica (su forma en el origen), es clara y difícilmente reconciliable. El teatro parece condenado a vivir con su doble existencia artística y con la lucha de opiniones y de intereses que de ella se desprende.

Muchas han sido las tentativas de *apropiación* del teatro por parte de los defensores de su tendencia literaria. Para ello no titubean frente a la utilización de argumentos basados en una pretendida *esencialidad*. Sin embargo, determinar la *esencia* de algo significa un arduo trabajo, casi siempre enfrentado a delicados problemas de metodología crítica y, en la mayoría de los casos,

resueltos con la ayuda de elecciones encubiertas bajo firmas y enunciados pseudo-científicos. Estos no hacen otra cosa que servir los intereses de posiciones ideológicas dogmáticas, por lo tanto, refractarios a toda transformación o cambio que pudiera entreverse como resultado de la aplicación de una visión crítica del objeto estudiado.

En los dos últimos siglos es común encontrar en los trabajos de importantes críticos, referencias a *lo esencial* en el teatro. Estos hacen abstracción de la indefinición del tema dando por sentado que éste ha sido ya resuelto de manera inequívoca. Por esta razón, nos parece importante destacar que la *esencialidad* del teatro es algo que está muy lejos de ser resuelto y aclarado. Sólo existen *posiciones* frente a la mayor o menor importancia de tal o cual elemento, signo o estructura de signos dentro de la compleja estructura signíca del fenómeno teatral. En la visión de muchos teatristas occidentales contemporáneos está enraizada la noción de una supuesta *identidad*, de una *esencialidad* teatral sujeta a la existencia previa del objeto literario que es el texto dramático; esto se observa principalmente en el pensamiento de importantes teatristas y teóricos franceses.

Si la puesta en escena lleva en Francia este *peso literario*, es, en gran medida, por la importante contribución del teatro francés al desarrollo de la puesta en escena tal como hoy la conocemos,

en tanto que *práctica sistemática individualizada*. Cabe preguntarse si la práctica de la puesta en escena es solamente un arte contemporáneo y si, como sostiene la escuela francesa, sólo existe en su forma actual a partir de los trabajos de Antoine. Este, es cierto, sistematizó en el teatro francés el trabajo de la puesta en escena tendiente a la creación de una obra coherente, capaz de establecer un *lenguaje de la representación* a partir de la integración del conjunto de instrumentos necesarios a la forma espectacular. El problema reside en que a partir de ese momento, con la división de las fuentes de creación del espectáculo, aparecen claramente los conflictos de supremacía de una sobre la otra.

Mientras Molière ocupa todo el espacio de la creación, tanto el de la creación de la acción verbal-literaria como el de la acción escénica física y verbal y es por este mismo hecho *metteur en scène*¹ aunque el término sea anacrónico, al mismo tiempo que autor dramático, el director contemporáneo sólo se ocupa de la creación escénica, práctica que, en su sentido actual, excluye habitualmente la invención de la intriga y la definición de los textos, discurso de los personajes, que forman, en su mayoría, el texto dramático literario, parte de la creación teatral reservada hoy al autor dramático.

El director toma, a partir de fines del XIX, la libertad de *interpretar* lo imaginado por otro creador que le precede y, a partir de esta interpretación, desarrolla

su propia creación. Esta es la *anomalía* que denuncian los autores. Hasta entonces solo existían artesanos que se encargaban de construir fielmente el espacio de la representación, de reproducir sobre la escena lo decidido por el autor, quedando como posible variante, la forma declamatoria particular que ciertos actores y actrices reconocidos imponían a sus personajes. La organización escénica era permanentemente *reproducida*, aun en los más mínimos detalles, incluidos aquellos de la recepción, para lo cual se valían de personas que a cada representación exclamaban sus emociones de espectador con aprendido énfasis.

Aun reconociendo la importancia de Antoine, nos parece equivocado afirmar que la puesta en escena existe, en su forma actual, sólo a partir de sus trabajos. Habría que poseer, para afirmar tal cosa, el conocimiento del espíritu que animaba a Sófocles, a Eurípides, a Plauto y más tarde a Shakespeare y a Calderón.

Sí reconocemos la posibilidad de que estos concretaban su actividad creadora haciendo teatro, haciéndolo escénicamente, imaginándolo en sus múltiples y variados detalles de composición escénica, componiendo, como en el caso de Sófocles y de Eurípides, las partituras musicales, diseñando vestuarios y decorados, inventando complicados dispositivos escénicos, como en el caso de Calderón, imaginando y definiendo la base de la intriga, la idea y la característica de cada personaje; si

la actividad creadora de la escena los llevaba finalmente a componer, para los personajes, diálogos a través de los cuales la intriga se escurría y se hacía audible a la vez que visible, entonces podríamos suponer que estos creadores eran también directores teatrales. Por supuesto, es necesario tener en cuenta que la organización del desarrollo escénico del espectáculo estaba fuertemente codificado y que la representación seguía los cánones establecidos, en parte por un condicionamiento de los problemas de la recepción. Pero es necesario reconocer al mismo tiempo que, teatristas como Calderón, modificaron el teatro de su tiempo, crearon nuevas formas espectaculares, buscaron un desarrollo escénico de su arte y si hoy se los reconoce fundamentalmente como autores es porque sólo el texto, los diálogos de los personajes y las generalmente escasas indicaciones escénicas, quedaron registrados literariamente.

Sin embargo, también existieron las composiciones musicales creadas por Eurípides, Sófocles, y raros serán aquellos que osen afirmar que estos eran por sobre todo compositores musicales. No han sido considerados como tal por la historia de las artes, porque sólo compusieron sus obras musicales con una finalidad escénica teatral. En el mismo orden de cosas, podríamos suponer que sólo escribieron sus *diálogos literarios* con el mismo objetivo. Todo esto podría significar que, al igual que Antoine

siglos después, aquéllos pensaron también sistemáticamente la práctica escénica y, con ello, su preocupación era también la de *componer la representación teatral en tanto que obra coherente, integrada de múltiples signos*, incluida la línea de acción verbal que formaría luego la mayor parte, el fundamento, de lo que hoy conocemos como sus obras.

Así planteado este problema, trataremos de esclarecer lo que a nuestro parecer es una desviación en el análisis histórico del conflicto entre texto dramático y práctica teatral o, en otros términos, la lucha de poder entre los autores dramáticos y los directores teatrales, frente al problema de la especificidad del teatro.

La anomalía denunciada por los autores dramáticos y a la que denominan *tiranía del director*, consiste en el poder que este último se otorga como *intérprete* de la creación del autor del texto dramático y, sobre todo, de la situación creada por el hecho de que el director utiliza la obra dramática, o sea, la creación del autor, como *materia prima* para su propia creación.

El debate se traslada entonces automáticamente no ya al campo de la especificidad del teatro, la cual es tratada sólo en apariencia, sino a los límites necesarios que la creación escénica debe respetar en tanto que *creación realizada a partir de otra creación*. Este es, sin duda, un problema delicado y extremadamente difícil de resolver. Siendo la obra dramática

(y esto como resultado de la evolución del teatro) el punto de partida casi generalizado de la creación escénica teatral contemporánea en occidente, es posible suponer, como premisa válida para un gran número de pensadores, que la especificidad del teatro está íntimamente determinada por la pre-existencia de un texto literario.

Al establecer el punto de conflicto de los intereses opuestos alrededor de los límites de la puesta en escena frente al texto, se está tácitamente condicionando la práctica escénica a la existencia previa de un texto dramático y con ello, determinándolo como una categoría superior al resto del conjunto de los elementos que conforman el fenómeno teatral. De allí a supeditar la práctica teatral a las leyes de un género literario no hay más que un paso, fuertemente favorecido por la condición efímera de la representación teatral frente a la perennidad tangible de la obra literaria publicada. La confusión es evidente entre los conceptos de *prioridad* y de *primacía*.

La controversia que nace de la duplicidad creadora, lleva al teatro contemporáneo a depender de la *relación* más o menos definida entre el autor dramático y el director escénico; esta relación impone límites nebulosos y cambiantes entre las atribuciones de uno y otro frente al teatro. Esta situación confusa no ha disminuido y las dos corrientes se enfrentan alimentando aun la oposición teatro-texto vs. teatro-espectáculo.

TEATRO

Hemos identificado, en el primer caso, la postura clásica que privilegia el texto; esto presupone que el trabajo del director se reduce a *poner en escena* dicho texto, lo cual debe realizarse siguiendo como concepto básico que el director debe *servir* a la obra dramática, ocupando el lugar de un virtual *traductor* de los signos del texto a los signos de la representación escénica. Esta posición es tan hipotética como irrealizable, pues ello supondría que el sistema de signos necesarios a la representación cumple únicamente el rol de representación de lo significado por el texto. Se desconoce así la diferencia semiótica entre el texto escrito y la representación espectacular resultante de la puesta en escena. En ella, cada uno de los signos creados es portador de *sentidos* y juntos la estructura de signos así constituida sobrepasa inevitablemente el conjunto de lo significado por el texto. De allí, la imposibilidad semiótica de traducir



"La rébellion des fourmis", de Luis Thenon. Producción A.R.T. (Atelier de Recherche Théâtrale). Québec, Canadá, 1991. Dans la photo: Elizabeth Larsen et Daniel Baillargeon. Fotografía propiedad de Luis Thenon.

escénicamente los signos del texto dramático-literario, por lo cual, la única posibilidad de escenificación de dicho texto depende exclusivamente de un acto de *creación*².

En la actualidad, la práctica moderna del teatro llega a veces a negar al texto toda participación importante dentro del espectáculo teatral, posición que expone dicho texto a

una especie de desintegración favoreciendo la creación libre de un sistema de signos escénicos que desbordan completamente los indicios y las pautas teatrales propuestas por un texto.

Por otro lado, son muchos los autores teatrales que trabajan en colaboración estrecha con los directores, los escenógrafos, los músicos, los actores, en un intento de establecer un

equilibrio perdurable. El resultado de esto es la aparición y la consolidación de una generación de autores teatrales reunidos bajo la denominación ya aceptada de *escritores escénicos*, corriente dentro de la cual el autor contemporáneo oficia su trabajo de verdadero dramaturgo.

Desde nuestro punto de vista, el texto dramático debe ser visto como un texto que de manera explícita o implícita, encuentra en su estructura como en su lenguaje su capacidad de funcionamiento escénico. Esto es exactamente lo que el *metteur en scène* trata de desentrañar cuando se encuentra confrontado a una obra y esto es lo que la semiología teatral, dentro de sus evidentes límites metodológicos, ha tratado de elaborar, sobrepasando los modelos y las aproximaciones lingüísticas.

Pero existe aún un problema de orden mayor. Los directores, en su mayoría, se esfuerzan por conservar una *independencia impresionista* con respecto a su modo de acercamiento al texto dramático, dejando el análisis y, por ende, la comprensión y el conocimiento de la obra, a la merced de la intuición creativa. La intuición es, sin duda, un integrante importante del trabajo del creador escénico, en su difícil tarea de plasmar la visión sensible de un tema, pero ello no significa que sea negativo, para el trabajo de creación de puesta en escena, servirse de métodos y de modelos susceptibles de ayudar al director a profundizar en el mundo de la obra

dramática, reduciendo por el hecho mismo el riesgo de equivocarse.

El estudio de la segmentación de un texto dramático nos permite plantearnos el problema de la diferente percepción que del teatro se tiene, ya sea como *obra escrita* (texto dramático), ya sea como *obra representada* (texto espectacular). No debe perderse de vista una de las razones fundamentales de esta diferenciación, siempre en relación con la práctica escénica. El acto de lectura de un texto dramático por parte de un director con vistas a la representación espectacular realizada a partir de dicho texto³, debe realizarse teniendo en cuenta la condición que la representación teatral determina en cuanto a la recepción en el esquema de comunicación propuesto. El acto de lectura, por naturaleza, se entiende como un ejercicio individual. Ahora bien, cuando el acto de lectura de un texto dramático literario es realizado por el director teatral con el fin de elaborar una posible representación espectacular cuyo origen fuera ese texto, dicho acto de lectura implica la condición necesariamente colectiva de la recepción del acto espectacular; de esta manera, al variar substancialmente el esquema de comunicación propuesto, la condición del objeto de esa comunicación primera que es el texto dramático literario se encuentra invariablemente modificada.

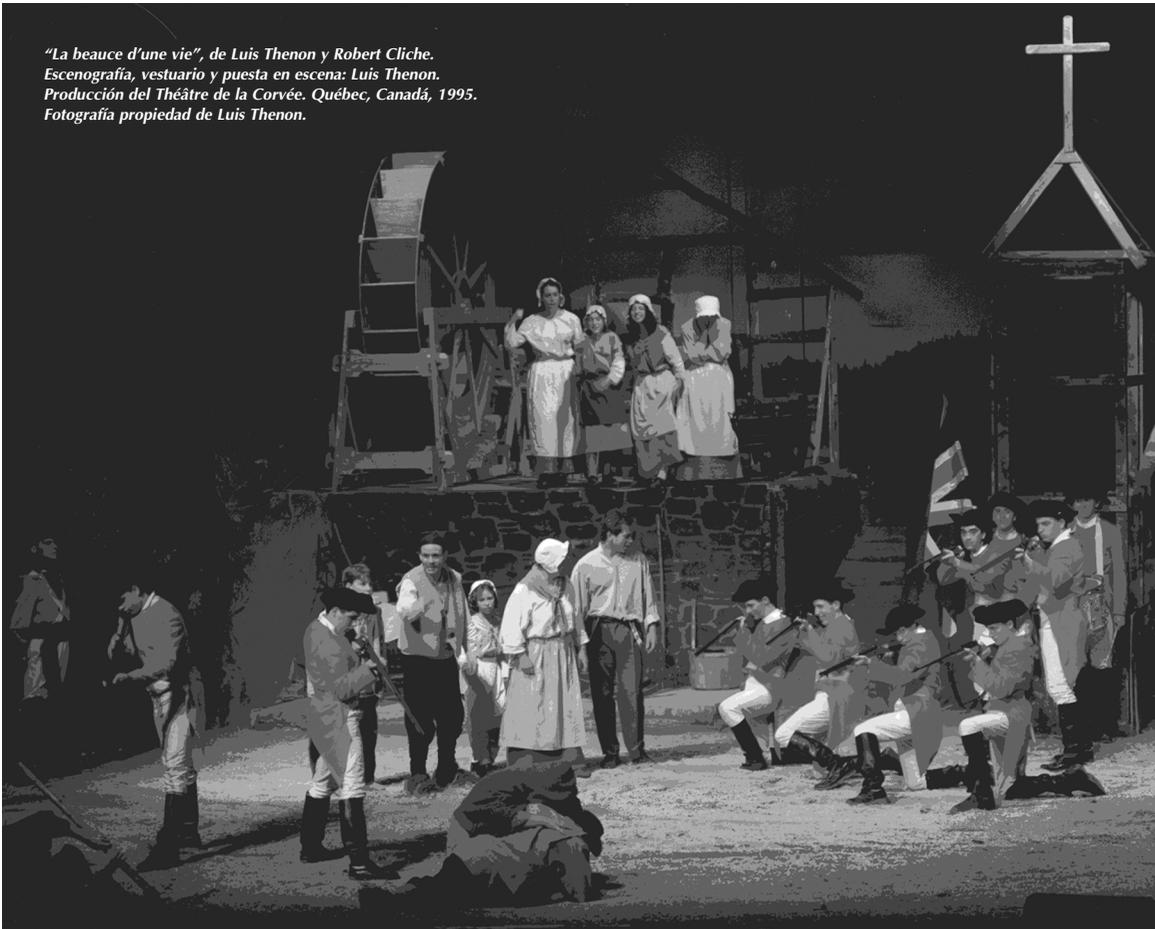
Aquellos que perciben el teatro como *obra escrita* intentan determinar *unidades*,

TEATRO

en el origen de las cuales se encuentra el concepto de *función* narratológica. Dicho concepto ha sido largamente desarrollado, sobre todo a partir de E. Souriau⁴, quien conceptualizó la funcionalidad de las acciones en *Les deux milles situations dramatiques*. Anteriormente, Propp⁵ desarrolló su teoría funcionalista aplicada a la narrativa y estableció, siempre bajo el concepto de narratividad, un *sistema*

actancial que, aplicado al texto dramático, pone en relación las diferentes unidades autónomas de acción con los *actantes*. Este *sistema actancial* fue retomado por Greimas⁶ a partir de las seis funciones dramáticas determinadas por Souriau, las ordenó al interior de un sistema organizado en términos de una relación que se establece bajo la forma de tres pares de funciones. Estos pares determinan los

*"La beauce d'une vie", de Luis Thenon y Robert Cliche.
Escenografía, vestuario y puesta en escena: Luis Thenon.
Producción del Théâtre de la Corvée. Québec, Canadá, 1995.
Fotografía propiedad de Luis Thenon.*



TEATRO

parámetros de la relación entre el *destinador* y su *destinatario*, entre el *sujeto* de la acción y el *objeto* de la acción y, por último, la relación entre *ayudante* y *oponente*, cuyas funciones son las de facilitar o la de impedir la comunicación. Este sistema actancial de Greimas lo retoma Ubersfeld⁷ para introducir en él una variante fundamental al modificar la relación entre el sujeto y el objeto.



"Una libra de carne", de Agustín Cuzzani. Escenografía y puesta en escena de Luis Thenon. Marionetas de Puma Freytag. Producción A.R.T. (Atelier de Recherche Théâtre). Québec, Canadá, 1997. Fotografía propiedad de LuisThenon.

Sin embargo, es a partir de las seis *funciones* determinadas por Jakobson en su modelo de comunicación que se encuentran, entre otras, las bases sobre las cuales se estructuran las posibles divisiones del texto dramático desde un punto de vista semiótico. Pero estas primeras investigaciones semióticas del texto dramático están condicionadas por los enfoques lingüístico-literarios del teatro. Al respecto, M. del Carmen

Bobes afirma que los análisis se orientan de *una forma clara hacia la identificación de las unidades para poder, más tarde, descubrir las relaciones que hay entre ellas y conocer la estructura de los textos no-verbales, como se había hecho con los análisis lingüísticos estructurales*⁸.

Cuando prevalece la noción de teatro como representación, en su forma espectacular, la tendencia es la de señalar las posibles unidades escénicas de esa representación. Sin embargo, queda sin resolver el problema que se plantea alrededor de la relación posible entre las unidades definidas o definibles del texto dramático y aquéllas de la representación escénica. Gulli-Pugliati⁹ propone una solución a partir de la supuesta determinación escénica (parcial) que contiene el texto. Según Gulli-Pugliati, es posible determinar a partir de ese texto

la disposición de una representación que se deduce teniendo en cuenta las convenciones variables, propias de cada obra.

Bobes resume la situación afirmando que *de todas las propuestas pueden tomarse ideas parciales, algunos conceptos que son válidos, y lo que hoy admite y permite analizar los textos dramáticos es el reconocimiento de que en el escenario hay diversidad de signos, que todo lo que está en el escenario, y por el sólo hecho*

TEATRO

*de estar en un conjunto escénico, adquiere sentido, y que todo tipo de signos son objeto propio de una semiología, sin previos privilegios*¹⁰.

Creemos que es posible distinguir dos modos de segmentación, uno sémico, el otro formal. Cuando un autor dramático divide su obra en actos, cuadros, escenas, está proponiendo una segmentación formal de la presentación. A su vez, dicha segmentación es retomada por el director, el cual, en el proceso de ensayo escénico de la obra, subdivide los cuadros y las escenas en segmentos o secuencias cuya determinación obedece al concepto de unidad de acción, sea ésta física o verbal. Esta segmentación formal se estructura, por un lado, sobre la base de alteraciones espaciales y temporales; por otro lado, sobre la base de la presencia o ausencia de los personajes que intervienen y, finalmente, teniendo en cuenta los diferentes núcleos escénicos resultantes de las

combinaciones posibles de esos diferentes elementos.

El análisis semiológico del texto dramático pretende, al igual que las corrientes teóricas glosemáticas (que persiguen el estudio del texto dramático como producto final) determinar una división secuencial teniendo en cuenta también el valor sémico posible de las unidades determinadas y el valor funcional que esas unidades poseen, teniendo en cuenta el conjunto de relaciones sistémicas características de toda obra cultural¹¹. Bobes señala al respecto que *a la identificación de las unidades como partes discretas de un continuo, que realizan los métodos históricos, añade el estructuralismo el criterio funcional para identificarlas y añade la semiología la posibilidad de señalar procesos de semiosis de tipo metafórico, simbólico, irónico, etc., propios de los signos literarios*¹².

A menudo, el punto de partida del director es, justamente, el análisis

propuesto por la crítica realista, es decir, el estudio de las posibles relaciones extraliterarias (ya sean éstas de origen histórico, sociológico, psicológico, etc.). Este tipo de aproximación al texto dramático, prescindible para el estructuralismo tanto como para la semiótica, es, sin embargo, necesario para el director dado el condicionamiento que el acto de recepción colectiva provoca y que el director debe en todo sentido prever. Como resultado de ello, el estudio del texto dramático desde un punto de vista literario (el de la glosemática) o semiótico (proceso de semiosis entre los signos lingüísticos y no-lingüísticos) puede parecerse deformante en su principio mismo.

La segmentación realizada por el director determina y sostiene el peso semántico de la representación, definiendo una línea probable de lectura, imprimiendo a la representación un ritmo (que condiciona la recepción) y elaborando las estrategias

TEATRO



“Una libra de carne”, de Agustín Cuzzani. Escenografía y puesta en escena de Luis Thenon. Producción A.R.T. (Atelier de Recherche Théâtre). Québec, Canadá, 1997. Fotografía propiedad de Luis Thenon.

artísticas necesarias a la comunicación de las ideas motrices del tema tratado.

A n n e Ubersfeld se refiere al problema de la segmentación en el capítulo V de su libro *LIRE LE THÉÂTRE*, capítulo dedicado a la temporalidad. Distingue una escala regresiva que va desde la *gran secuencia* a la *micro-secuencia*, pasando por la *secuencia media*. Para la autora, grandes secuencias serían los actos y los cuadros en que una obra está dividida, como unidades mayores. Según este criterio, una obra puede dividirse en una sola *gran secuencia* o acto único, o en dos o más actos, cada uno de los cuales constituye una *gran secuencia*. En el caso en que la obra esté dividida en cuadros (caso que se observa, por ejemplo, en la dramaturgia de Brecht) cada uno de ellos constituye una *gran secuencia*. Cabría preguntarse cómo establecer la clasificación cuando nos encontramos frente a una obra dividida en actos, los cuales se encuentran, a su vez, divididos en cuadros. Ubersfeld no establece una diferencia particular para este caso.

Las secuencias medias se definen, siempre siguiendo la clasificación de la autora citada, como estando determinadas por el texto y se ubican como una

unidad de rango inferior en relación con las unidades mayores, *actos y cuadros*. La autora dice que *la séquence moyenne est définie, sans équivoque, par une certaine configuration de personnage*¹³.

Afirma Ubersfeld luego que dichas secuencias medias (a las cuales por momentos llama también escenas) corresponden realmente a configuraciones de personajes; introduce luego un elemento importante cuando dice: *...et mieux encore à de collisions*¹⁴.

La micro-secuencia es el tercer y último nivel que establece, aunque admite que su definición es difícil de determinar con exactitud:

...on ne peut en faire l'unité minimale théâtrale; on sait que cette unité ne saurait exister: l'empilage de réseaux différemment articulé interdit de trouver ailleurs dans des grandes unités les moments où tous les réseaux sont interrompus en même temps. On se rend compte que même au niveau de la micro-séquence la difficulté subsiste¹⁵.

Hecha esta aclaración, Ubersfeld propone una definición aproximativa de la *micro-secuencia*:

la fraction de temps théâtrale (textuel ou représenté), au cours de laquelle se passe quelque chose qui peut être isolé¹⁶.

A partir de aquí, la autora presenta una serie de elementos sobre los cuales poder basarse para aislar una partícula menor o *micro-secuencia*, basándose en las diferentes maneras en que dos *micro-secuencias* se articulan. Entre ellos

destaca la gestualidad, el contenido del diálogo (las etapas de un razonamiento, de una discusión) los movimientos pasionales y, finalmente, de una manera más general, los diferentes modos de la enunciación en el diálogo; tómesese como ejemplos un interrogatorio, sus respuestas, las órdenes emitidas por un personaje, etc. Señala fundamentalmente, siguiendo el pensamiento de R. Barthes¹⁷, una diferencia importante entre *séquence-noyaux* y *séquence-catalyses*, siendo las primeras las únicas indispensables y las segundas, desarrollos y agregados secundarios.

El planteamiento de Uberfeld ha sido ampliamente sobrepasado al cabo de muchos trabajos posteriores, pero en Latinoamérica, parece continuar ejerciendo una amplia incidencia teórica. Por otro lado, las categorías propuestas por Ubersfeld se muestran inconsecuentes entre el conjunto de acciones operatorias que el director realiza en el acto de la creación escénica que tiene como materia prima un texto dramático literario. De allí, entre otras razones, la necesidad de desarrollar esquemas que integren en una misma unidad metodológica la concepción de un teatro cuya fuente no sea el resultado de la separación entre texto dramático y texto espectacular. Es necesario intentar elucidar el conjunto de relaciones que rigen la integración de un texto dramático literario al sistema de signos propuesto por la puesta en escena. Para ello, sería conveniente estructurar

una hipótesis de trabajo que tenga en cuenta los polos conceptuales de *prioridad y primacía*, entendiendo por *prioridad*, la expresión de un orden de linealidad temporal cuya existencia condiciona en parte el todo organizable, pero no en detrimento del polo conceptual de primacía, o sea, el ordenamiento superior supeditado a la complejidad estructural de los elementos conformantes de las partes organizadas cuya expresión última se encuentra fundamentalmente en el acto de la representación espectacular¹⁸.

Notas

1. Cabría incluso preguntarse si una de las formas creativas prevalecía sobre las otras: ¿Era Molière un autor dramático, un escritor que montaba sus propias obras, o bien, un director que terminaba escribiendo textos para sus impulsos de creación espectacular? Es de dominio histórico el conocimiento de la actividad escénica del teatrista francés, como autor, director, actor, director de compañía, etc. Existe gran documentación sobre su vida teatral, aunque su teatro ha sido principalmente estudiado desde un punto de vista literario, lo cual a, nuestro parecer, es solo el producto una reducción metodológica.
2. Anne Ubersfeld define el *metteur en scène* como "...*dramaturge* au sens allemand du terme, dont la tâche, proprement sémiologique, est justement de

TEATRO

faire du texte théâtral une lecture qui se projette sur une représentation éventuelle". Para que ello fuera posible es indispensable contar con instrumentos elaborados a partir de una definición clara de los criterios de análisis, necesaria a la difícil tarea de la determinación de los signos textuales a partir de los cuales será elaborado el sistema de signos de la representación. Ubersfeld sostiene que: "Toute réflexion sur le texte théâtral ne peut manquer de rencontrer la problématique de la représentation: une étude du texte ne peut s'identifier qu'aux prolègomènes, au point de départ nécessaire mais non suffisant de cette pratique totalisante qui est celle du théâtre concret". Ubersfeld, Anne. **Lire le théâtre**. París, Ed. Sociales, 4ta. edición, 1977, pág. 103.

3. Nótese la diferencia entre la *representación teatral de un texto dramático*, concepto que, a nuestro modo de ver, no concuerda con la visión actualizada del fenómeno teatral, y la expresión aquí utilizada, que nos lleva a imaginar una representación teatral que si bien incluye la obra dramática literaria, no se encuentra limitada creativamente por ésta. Como hemos sostenido anteriormente, debe, sin embargo, acordarse a la obra dramática literaria su condición de objeto que contiene y vehicula el pensamiento y la ideología del autor dramático.
4. Soriau, E. **Les deux milles situations dramatiques**. París, Flammarion, 1950.
5. Propp, W. **Morphologie du conte**. París, Seuil, 1965.
6. Greimas, D. **Semantique structurale**. París, Larousse, 1966.
7. Ubersfeld, A. **Lire le théâtre**. París, Larousse, 1969.
8. Bobes, María del Carmen. **Estudios de semiología del teatro**. Madrid, Aceña Ed., 1988, pág. 162.
9. Gulli-Pugliati, P. **I segni latenti, scrittura come virtualité scenica in King Lear**. Firenze, d'Anna, 1976.
10. Bobes, María del Carmen. Op. cit., pág. 163.
11. Idem, págs. 167 a 190.
12. Idem, págs. 167.
13. Ubersfeld, A. Op. cit., pág. 214.
14. Idem.
15. Idem, pág. 216.
16. Idem.
17. Barthes, R. **Eléments de Sémiologie**. París, Seuil, Communication 4.
18. Thenon, Luis. *Reflexiones sobre el texto dramático, la representación teatral y el trabajo del actor en el teatro actual*. En: **La máquina escénica**. Volumen colectivo recopilado por Rosa de Diego y Lydia Vásquez, Bilbao, U. del P. V., 2001, p. 126.