

ENTRE ARTE Y LITERATURA: LOS LÍMITES IMPRECISOS DEL TEATRO

Luis Thenon*

Resumen

Los condicionamientos históricos han contribuido a conformar un cuerpo complejo de relaciones entre el arte y la literatura. En el campo específico del teatro, la percepción de los límites han sido a menudo forzada por el uso de terminologías confusas y por prácticas que no han cesado de someter el arte teatral al dominio de la literatura dramática. En las últimas décadas del siglo XX y de manera acentuada en estos comienzos del siglo XXI, el advenimiento de las nuevas tecnologías de la comunicación y el marcado uso escénico de los pensamientos artísticos tomados de las prácticas cinematográficas, han relegado el discurso dramático a un estatus secundario. Pero más allá de las prácticas y de las luchas de poder, lo que está en juego es la relación entre los polos opuestos y la redefinición de esa relación a la luz de los nuevos paradigmas de la escena. Este artículo pone en evidencia algunos momentos claves de la evolución del pensamiento teatral y de las prácticas artísticas que de él se desprenden. Se intenta luego establecer un campo de reflexión que permita reelaborar los parámetros desde los cuales impulsar una nueva visión del problema. Desde este punto de reflexión se elabora un marco conceptual que se define en función de los paradigmas teóricos de la teatrología.

Introducción

Cuando el director encara el tratamiento escénico de un texto dramático, lo hace a partir de un esquema de pensamiento que reúne, en un todo metodológico, la condición literaria del texto dramático y su condición potencialmente activa (o sea, su función) en el marco condicionado por las estructuras espectaculares de la representación.

Observaré, a partir de estas premisas, el problema de los límites entre arte teatral y literatura dramática. No se trata aquí de la simple cuestión de si una obra ha sido escrita para ser leída o para ser representada; si lo que se representa es el texto dramático, o si el texto

dramático es parte de la representación. Concretamente, el texto escrito de la representación o la representación del texto escrito. En diversas ocasiones he abordado esta cuestión, afirmando que la *prioridad* del texto no mengua la *primacía* de la representación.¹

¹ 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, 2001. Bilbao, U.del P.V., p. 126 :

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 espectacular.

* Professeur Titulaire, Études Théâtrales Directeur du LANTISS, Université Laval, Qc., Canadá.

La semiología del teatro² (Betettini, Pavis, De Marinis, Ruffini, Ubersfeld, Tordera, Bobes) ha dado pasos importantes hacia una posible solución del problema, pero no han desarrollado esquemas metodológicos que engloben el estudio de la totalidad del arte teatral ahondando tanto en los conocimientos del objeto literario como en los conocimientos y en el desarrollo del arte teatral contemporáneo, fundamentando de manera exhaustiva el marco de relaciones operatorias que este problema plantea.

Por la importancia que se le ha dado al tema a lo largo de los dos últimos siglos, parece necesario hacer en primer lugar una breve revisión histórica del caso. Partiremos de la observación de dos puntos de vista ampliamente representados e históricamente opuestos frente a la pregunta: ¿A qué llamamos obra de teatro?

Osvaldo Dragún, autor teatral de reconocida trayectoria internacional, define una obra dramática como un guión de acciones escrito con el solo objetivo de ser representado, puesto en funcionamiento por actores, en un espacio teatral; esto asegura, entre otras cosas, la *recepción colectiva* del objeto en cuestión por parte de un receptor -el público- iniciado al orden de las convenciones teatrales. Paradójicamente, es uno de los autores argentinos más editados; sus obras son leídas y estudiadas en una gran cantidad de universidades del continente, mucho más de lo que puede señalarse como número de producciones y representaciones de las mismas. Algunas de sus obras han sido premiadas en concursos literarios de instituciones prestigiosas tales como Casa de las Américas en Cuba, concursos en los cuales la representación escénica de la obra está totalmente ausente.

En el otro extremo podemos identificar, por ejemplo, el movimiento de teatro *simbolista*. En 1890, en la publicación *La Jeune Belgique*, Materlink escribe que *la mayoría de los grandes poemas de la humanidad no son escenificables*,

*Lear, Hamlet, Otelo, Macbeth, Antonio y Cleopatra, no deben ser representados y es peligroso verlos en el escenario (...). La escenificación de una obra de arte con la ayuda de elementos humanos e imprescindibles, es una contradicción. Cada obra de arte es un símbolo, y el símbolo no tolerará la presencia activa del hombre (...). La ausencia del hombre me parece inevitable*³.

Sin embargo, los simbolistas siguieron buscando una forma de escenificación que llenara sus inquietudes. En 1891, el *Teatro de Arte* dirigido por el poeta Paul Fort, se declara *absolutamente simbolista*, bajo los auspicios de Mallarmé, Verlaine, Moréas, de Regnier y Morice; el hecho quedó demostrado con la presentación de *La muchacha de las manos cortadas* de Pierre Quillard. La paradoja se nos presenta otra vez de manera evidente.

La presencia literaria dentro del teatro ha afirmado su predominio a lo largo de la evolución de dicho arte. La obra dramática-literaria contiene -manifiesta- la ideología y el mundo imaginario creado por el autor dramático. Pero el teatro es también su modo de expresión. y es al mismo tiempo el modo de expresión del actor, del escenógrafo, del músico, del coreógrafo y del director teatral. Este último realiza un trabajo dramaturgico, estructurando y ordenando los significantes, a veces teniendo en cuenta el texto dramático como base de ese ordenamiento, como producto que se autoabastece en tanto manifestación significativa y, otras veces, determinando estrategias de comunicación, operaciones significantes que responden a la producción de un texto espectacular estructurado como modelo de acción.

Para aquellos que ven en el arte teatral solamente un modo de expresión dependiente de la obra dramática, el *drama* es el texto escrito sobre el cual se asienta y se concretiza todo proyecto de realización de los sucesos escénicos. La puesta en escena se presenta entonces como una *traducción* escénica -activa, podríamos decir- del texto dramático.

2 Al referirse a esto Bettetini dice: ¿ Qué se entiende, de hecho, por “drama”? ¿ Es el “drama” contrapuesto a la “puesta en escena”, el eventual texto escrito sobre el cual se constituye el suceso escénico, o el así llamado texto del espectáculo, el espectáculo en su “performance” cargado de acción y comunicación? Bettetini.

3 Citado en Braun, E., 1986. *El Director y la escena. Del naturalismo a Grotowski*, Buenos Aires, Galerna, pág. 51. Traducción de M. A. Giella y L. Urbina, de la versión original inglesa *The Director and the Stage*, London, Methuen London Ltd., 1982.

Otros defienden el espectáculo como el fin último de todo proyecto dramático y es entonces el director quien determina el lugar de ese texto dramático dentro del espectáculo, el cual contiene el conjunto de los medios de expresión espectacular, originales y específicos.

Jean-Jacques Roubine⁴ señala que *Pour des raisons idéologiques [...] les théories du théâtre, en France, du XVII^e siècle jusqu'aux années 1880, ce sont, pour l'essentiel, des poétiques. Leur objet principal, c'est l'écriture de la pièce.*

Los filósofos y críticos franceses se posicionan frente al problema del teatro a partir de lo que nos parece un análisis restringido de los textos aristotélicos, al dejar de lado las razones históricas de la realidad de la práctica teatral a la que Aristóteles se refiere.

Esto los lleva a lo que bien podríamos llamar la *dictadura del autor dramático*. Es así como se define y se estructura la posición ideológica que da a la *textualidad* una supremacía dogmática sobre la práctica teatral.

Dubech⁵ afirma incluso que el teatro es solo un género literario que, según la regla de todos los géneros superiores, comenzó por la poesía.

Si tenemos en cuenta algunos hechos históricos que nos refieren al peso de la *ortodoxia aristotélica* en la Francia del siglo XVII, no es extraño encontrar afirmaciones como las precedentes (y los desarrollos teóricos que sobre ellas se basan) capaces de convertirse en base del arte oficial a través de la visión de Chapelain (políticamente sostenido por Richelieu). Esta unión político-intelectual de fuerzas encontrará su continuidad en los trabajos de La Mesnadière y D'aubignac.

En 1637, Chapelain se basa en una crítica de la *Académie Française* para condenar a Corneille y su tragicomedia *El Cid*. A partir de este hecho, concebido y ejecutado según la interpretación que Chapelain hace del pensamiento aristotélico, se construirá el modelo dramaturgico que se impondrá, casi sin oposición, hasta avanzado el siglo XIX. Sin embargo, esta situación tiene repercusiones importantes aún en nuestro siglo.

Según el pensamiento francés, en 1883 aparece lo que se considera el primer tratado sobre la puesta en escena, tal como hoy la concebimos, esto es, como forma artística independiente de las operaciones específicamente dramáticas; pero en Francia el concepto de puesta en escena nace estrechamente ligado al texto dramático y dependiente de este. La puesta en escena es, entonces, definida como el *arte de interpretación del texto dramático*. Innombrables e inequívocas son al respecto las manifestaciones de intelectuales, críticos y creadores importantes.

Observemos algunas de ellas. En 1923, Copeau⁶ revaloriza la *espiritualidad del texto* frente a la *materialidad de la representación*, la cual incluye sin embargo la visión del director, instalando así el conocido triángulo *autor-director-actor*. Baty, ferviente defensor de la autonomía del director y denunciador de lo que él llamaba *sir le mot*, adhiera finalmente a la jerarquización del pensamiento que entroniza la dependencia de la representación teatral al texto dramático. Sostiene que *le texte est la partie essentielle du drame. Il est au drame ce que le noyau est au fruit, le centre solide autour duquel viennent s'ordonner les autres éléments.*

Este simple pero elocuente párrafo nos permite ver hasta que punto, aún entre los directores y hombres de teatro, prácticos de la escena y defensores de la independencia del arte de la puesta en escena, está arraigado el modelo aristotélico de la Francia del XVII.

A mediados del siglo, Paul Blanchard publica su conocida *Historia de la dirección*

4 Roubine, Jean-Jacques, 1990. *Introduction aux grandes théories du Théâtre*, Paris, Bordas, pág.1.

5 Dubech, Lucien, 1932. *Histoire générale illustrée du Théâtre*, Paris, Librairie de France. Analizando lo dicho por Dubech, André Veinstein nota que: "Lucien Dubech ne tire pas de cette opinion la conclusion que le théâtre se limitera ou devra se limiter à l'oeuvre écrite. Cette opinion [...] vaut surtout comme exemple d'opinions largement répandues mais rarement publiées. Aussi est-il fréquent de voir leur auteur adopter[...] des positions qui font que leurs conceptions, considérées dans leurs ensemble, ne peuvent être placées parmi celles des adversaires du théâtre représenté".

6 Dans *Bulletin de la chimère*, VI, Octobre 1922., Citado por J. J. Roubine en *Introduction aux grandes théories du Théâtre*, op. cit., pág.129. Ver también de Gaston Baty, "La Mise en scène" en *Théâtre*, I, Paris, Ed. du Pavois, 1945 y *Rideau baissé*, Paris, Bordas, 1949.

teatral⁷. Intenta allí una definición de la puesta en escena, comenzando por la del diccionario, que la define como el *Conjunto de disposiciones que se toman para una representación teatral*⁸. Dice de esta definición que, a pesar de no explicar, testimonia “*la sutileza y complejidad de ese arte*”⁹. Dice que *si se priva a las obras llamadas teatrales de la vida escénica -cosa que constituiría el colmo del absurdo*¹⁰ sólo formarían un género literario, quedarían reducidas a simples diálogos libresco. No hay dudas de que tales obras contienen ya en sí mismas virtudes específicamente teatrales, tanto por su forma como por su ritmo y por el movimiento interno o formal del diálogo; pero tales virtudes no pueden plasmarse y hacerse totalmente perceptibles sino gracias al juego teatral [...] Hasta los más venerables textos, los más “literarios” [...] se enriquecen con la representación¹¹. Concluye dando su definición de la puesta en escena como *el arte de animar, de esclarecer y vivificar por todos los medios un texto escrito para la escena*¹².

Blanchard sostiene como virtud principal para un director, la capacidad de ponerse al servicio de un texto dramático. *La mejor dirección es aquella que no se deja ver, aquella que sin ostentación sirve a la obra dramática con fervor y humildad, aquella que no aspira a destacar méritos personales ni busca otro aplauso que el que pueda provocar la obra misma*¹³.

Resume así las expresiones de un gran número de intelectuales, escritores y creadores

franceses de la mayor parte del siglo XX. A lo largo de toda la obra, encontramos la visión de un teatro en el cual el texto ocupa un lugar de privilegio en relación al conjunto de elementos que conforman el acto de la representación teatral. Más aún, en ningún momento, tanto en referencia al texto de Blanchard como a la mayoría de los textos y obras críticas estudiadas dentro de este movimiento de opinión, el teatro es concebido sino como un arte dependiente de una existencia literaria previa. Aun entre aquellos que defienden la importancia y la *independencia interpretativa* de la puesta en escena frente al texto, este guarda un lugar preponderante en las categorías que ordenan el conjunto de signos del fenómeno teatral.

Nos parece apropiado detenernos un instante para reubicar lo anteriormente dicho, dentro de un marco de análisis más amplio, de una visión más generalizadora del problema.

Jean Vilar alimenta el debate sobre la libertad creadora del director al acercarse por momentos a lo que podría considerarse como un cuestionamiento al problema de la especificidad: *Pourquoi ne pas considérer l'oeuvre écrite comme un scénario? Pourquoi ne pas user de la pièce écrite comme d'un canevas plus ou moins génial? Pourquoi ne pas s'astreindre désormais à remplir toutes les fonctions de l'art du théâtre? Pourquoi ne pas écrire le scénario de la pièce, retrouver et restaurer tous les joyaux oubliés de l'art du théâtre: celui de l'écriture et du rythme, de la vraisemblance des caractères et de la folie, de la fatalité du sujet ?*¹⁴. Y concluye: *...il doit, lui, le metteur en scène, oeuvrer comme bon lui semble et à travers quelque oeuvre que ce soit, qu'il en ait écrit ou non le canevas ou le texte*¹⁵.

Pero, como lo hemos señalado, son numerosas las contradicciones que pueblan sus escritos. A lo largo del desarrollo de sus reflexiones, la importancia de la existencia de la obra literaria dramática aparece con señalado énfasis frente al trabajo del director; traicionando a menudo su propio interés, lo denomina bajo la apelación

7 Blanchard, Paul, *Histoire de la mise en scène*, Paris, P.U.F., (nosotros hemos consultado la traducción española *Historia de la puesta en escena*, Bs.As., Fabril, 1960).

8 Idem, pág.13.

9 Idem.

10 Interpretamos esta frase como una alusión directa al movimiento simbolista francés.

11 Blanchard, Paul, op. cit., pág.14.

12 Idem.

13 Idem, pág.17.

14 Vilar, Jean, 1955. *De la tradition théâtrale*, Paris, L'Arche, págs. 81 y 82.

15 Idem, pág.83.

de *regisseur*, o sea el que ordena, rige *materialmente* la disposición escénica-espacial del mundo imaginado por el autor.

Sin embargo, haciendo abstracción de los excesos, podemos señalar una marcada tendencia a favorecer la semantización de la representación. Esto coincide singularmente con el advenimiento en los años 60 de la corriente teatral que persigue como objetivo la re-ceremonización del teatro, impulsada por la revolución estética que significa el trabajo de los surrealistas franceses en el teatro de los años 40 y 50, y del cual Artaud es su principal exponente.

Los trabajos realizados por Grotowsky y su teatro laboratorio en Polonia, y continuados hoy por Eugenio Barba en el Internationál School of Theatre Antropology (ISTA), como así también por el Odin Theatre de Olstebro que él dirige, dejan entrever que esta corriente ha alcanzado su verdadero apogeo. A esto debe sumarse la posición de muchos autores teatrales que han comenzado a trabajar en estrecha colaboración con los directores, los escenógrafos, los músicos y los actores, en un intento de establecer sólidamente 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*. Tal como lo indica Michel Vais, autores como Sardau y Curel, durante el acto de la escritura dramática, guardan una sensibilidad particular en relación a los desplazamientos de los personajes, a las inflexiones de la voz, al tiempo de duración de las secuencias y a la producción de imágenes concretas¹⁶.

Los trabajos de Meyerhold y de Vastangov, ambos discípulos de Stanivlasky, incitan al maestro ruso a revisar las bases de su *sistema*, lo cual lo lleva a la experimentación del *segundo método o método de las acciones físicas*, que si bien no alcanza a describir en sus numerosos escritos, ha de provocar un movimiento tal que aún hoy continúa suscitando controversias en cuanto a su verdadero sentido y a su aplicación como método. Los trabajos de Stanivlasky están directamente relacionados con el problema que nos

ocupa. Si bien el director ruso centra su trabajo fundamentalmente en el desarrollo de la formación del actor y en las técnicas de la creación del rol sobre la escena, la evolución de su método nos lleva a observar nuevamente la problemática del texto y la escenificación.

Al comienzo de sus trabajos, Stanivlasky propone dirigir al actor a partir de un minucioso análisis de la obra dramática tal como la propone el autor, de las palabras, del texto dramático-literario. Se toman tanto los diálogos de los personajes como las didascalias referentes a la interpretación, como “sarcásticamente”, “llorando”, “con alegría”, etc., donde los actores buscan todo lo necesario para la construcción del personaje. Pero todo texto teatral contiene, además de las réplicas de los personajes y de las didascalias, de modo implícito cuando no explícito, una *situación dramática* capaz de ser aislada y definida. Este será el punto de partida para la elaboración de su segundo método; el trabajo creador del actor ya no en las palabras expuestas en el texto, sino en la situación que las mismas sugieren, en otras palabras, el texto tomado como un punto de partida limitado en el cual deben verse fundamentalmente los indicios que permiten el descubrimiento de lo que el mismo tiene de *teatralidad*, es decir, *su capacidad de creación de situaciones tales que su resolución por el actor en un espacio escénico lo definan como texto teatral*.

En Inglaterra, Peter Brook realiza con la Royal Shakespeare Co. un importante trabajo experimental que alcanza su punto culminante justamente con el montaje de *Marat*¹⁷ de Peter Weiss, uno de los más importantes representantes de la corriente de los escritores escénicos. Adamov, Arrabal, Genet, Anouilh, Ionesco y Becquet, entre otros, son un ejemplo claro de la tendencia al uso reiterado de las anotaciones escénicas que están específicamente dirigidas al director.

Dentro de esta corriente, el autor contemporáneo oficia en cierto modo como director de escena. Cabría preguntarse si esta realidad no es el resultado de la llamada *tiranía de los directores*, la que habría impulsado a los autores a desarrollar

16 Vais, Michel, 1978. *L'écrivain scénique*, Montréal, Les Presses de L'Université du Québec, pág. 175.

17 Weiss, Peter, 1965. *La persécution et l'assassinat de Jean-Paul Marat*, Paris, Ed. Du Seuil.

una visión escénica más completa y minuciosa, a la cual debe unirse el trabajo de puesta en escena. Esto nos lleva a la necesidad de observar y analizar el texto dramático a partir de la aceptación de su condicionamiento a un espacio particular, espacio de la acción escénica, espacio de características técnicas delimitadas en el cual el mundo imaginado se pone en movimiento y al que sirve de continente.

El movimiento que lleva a los poetas dramáticos a las artes de la escena, para concluir en la aparición del escritor escénico, tiende a demostrarnos que la preocupación es general. El advenimiento del director como una realidad insoslayable del arte de la escena, en su calidad de creador, contribuye también a este proceso.

Queda sin embargo una gran parte del camino por recorrer en cuanto a la elaboración de modelos cuya aplicación nos permitirá profundizar pertinentemente en el problema, abarcando del objeto dramático sus variadas funciones. Ello necesitará, sin duda, cambios fundamentales en el modo de acercamiento global al fenómeno teatral y acaso, como bien lo señala Bettetini, de arriesgadas aperturas metodológicas. Estas, a nuestro parecer, deberán integrar un conocimiento profundamente amplificado de la práctica teatral y de su desarrollo teórico.

Se constituye así el campo de la teatrología. Aún cuando el término, a pesar de su acuñamiento relativamente reciente, parece reunir en los trabajos de Pavis y de De Marinis, entre otros, el

mismo corpus teórico que hasta hace muy poco tiempo los mismos autores identificaban dentro del campo de la semiótica del teatro. La teatrología, vista como ciencia que se aboca al estudio del teatro intentando desarrollar una capacidad epistémica propia, se aleja de las proposiciones de la semiótica del teatro, fundamentalmente en lo que concierne al estudio de las relaciones entre la práctica escénica y el texto dramático tomado como uno de los ejes organizadores de la representación teatral. Las nuevas tendencias de los estudios teatrales deben incluir necesariamente un espacio particular dedicado al trabajo de laboratorio, a la puesta en marcha de dispositivos que nos permitan poner a prueba ciertos postulados fundamentales¹⁸. Solo entonces estaremos en condiciones de enunciar nuevamente la relación entre literatura y arte teatral, ya no desde la simplificadora oposición de texto / escena, sino desde la correspondencia integradora que nos permita resolver los diversos grados de relación entre el universo del pensamiento dramático y aquel epistemológicamente diferente del pensamiento artístico.

Abordaré entonces lo que me parece ser un ensayo de solución del problema. Lo haré sobre la base de observación del *proceso creador de la representación escénica* en su relación estrecha con las categorías de secuencia. Al hacerlo, revisaremos la clasificación propuesta por Ubersfeld¹⁹. Para ello expondré a continuación un cuadro comparativo y una breve descripción de las categorías de secuencia anotadas en nuestra clasificación.

	Categoría de segmento	Terminología comúnmente utilizada en la práctica dramática y teatral	(según Ubersfeld)
Categorías de segmento	1) Supra-secuencia	(obra)	Gran-secuencia
	2) Macro-secuencia	(acto)	
	3) Gran-secuencia	(cuadro)	
	4) Secuencia-media	(escena)	Secuencia-media
	5) Secuencia	(secuencia)	
	6) Micro-secuencia		Micro-secuencia

18 Thenon, Luis, 2003/04. "PROBLEMAS DE TEATROLOGÍA: Teoría y Práctica de la Investigación", Tandil, La Escalera,

19 Ubersfeld, Anne, 1977. *Lire le théâtre I*, Paris, Ed. Sociales, pág.169.

- 1) **Supra-secuencia:** Incluye desde el comienzo hasta el final de la obra dramática.
- 2) **Macro-secuencia:** conserva generalmente una unidad en cuanto al decorado, como así también una cierta *estabilidad* en cuanto a la situación geográfica y temporal.
- 3) **Gran-secuencia:** nivel inmediato inferior; conviene señalar que su existencia corresponde a lo que comúnmente se encuentra bajo la denominación de *cuadro*. Una obra puede estar dividida en *actos* y *cuadros*, o sea que una macro-secuencia puede estar a su vez formada por varias grandes-secuencias. Existen obras que están directamente divididas en grandes-secuencias; equivaldría a decir que estamos ante una macro-secuencia única.
- 4) **Secuencia-media:** En la práctica teatral se identifica bajo la denominación de *escena*. Existen obras en las que el propio autor divide su obra en *actos* y *escenas*. A veces la diferencia entre una escena así determinada y lo que podríamos entender como *cuadro* puede no aparecer de forma evidente. Sin embargo, y a la inversa de la gran-secuencia, una secuencia-media difícilmente se puede constituir en una unidad completamente separable, capaz de convertirse en una minipieza, como lo hemos señalado en el caso de la gran-secuencia. La secuencia-media mantiene generalmente un grado de dependencia mayor con la totalidad de la pieza, siendo en general la unidad que guarda su capacidad de partícula fácilmente identificable y a la vez difícilmente eludible en el acto de puesta en escena.
- 5) **Secuencia:** Es la unidad menor en que un personaje muestra signos de evolución en relación a su contorno. Se manifiesta en función de la relación y del intercambio que se establece entre los personajes. Es de importancia capital para la puesta en escena; en el trabajo de puesta en escena su identificación sirve fundamentalmente para la determinación del ritmo, la búsqueda de la progresión dramática y el trazado de los acentos y los matices, sin que el equilibrio total sea afectado. Está, al igual que la secuencia-media, supeditada al desarrollo de la acción.
- 6) **Micro-secuencia:** Unidad menor propuesta dentro del cuadro general de categorías de segmento; se encuentra directamente delimitada por cada pequeña acción realizada por un personaje o por un conjunto de personajes. Una palabra, una frase, una orden, un desplazamiento, un grito, una pausa, un gesto, etc., pueden identificarse como el tronco activo de una micro-secuencia.
 Por esta razón la mayoría de las veces es propuesta por el director o por el actor en el transcurso de la creación escénica y, salvo en el caso de la microacción verbal, rara vez es determinada minuciosamente y de forma directa por el texto. Esto hace que la micro-secuencia sea a veces difícil de aislar y de señalar como tal en el análisis del texto dramático. Sin embargo, su presencia y definición es de vital importancia para la representación, y por ende, para el trabajo de análisis y de construcción del universo propuesto por el texto literario.
 La micro-secuencia puede deducirse a partir de la situación dramática propuesta en la secuencia, ya que es factible determinar, dentro del contexto escénico, las acciones probables que un personaje puede realizar con vistas a la obtención de un objetivo; téngase en cuenta sin embargo que este no podrá nunca estar en contradicción con los objetivos mayores o con el *Super-objetivo*²⁰.

La *Idea-motriz*, base fundamental de la actividad creadora de la puesta en escena, que el director intentará favorecer basándose en el conjunto interactivo de las *Ideas-rol*, determinará en gran medida los niveles 4-5-6 de la segmentación (ver cuadro). En un primer momento, el director debe realizar la segmentación del nivel 4 del cuadro propuesto. En el trabajo con el actor, el director utilizará esta categoría de segmento para encuadrar y delimitar su trabajo en el momento inicial de la creación del personaje.

20 Para una definición del término stanislavskiano de *super-objetivo*, consultar el prólogo de Faberman, 1961, en V. TOPORKOV: *Stanislavski Dirige*, Ed.Fabril, Buenos Aires, págs. 7 a 25.

La acción verbal se encuentra fuertemente presente en el inicio del trabajo; pocos son los autores que determinan el nivel de acción física con la misma minuciosidad que lo hacen con respecto al habla de los personajes. Pero estos constantemente realizan acciones físicas; suponiendo que la no-descripción de estas acciones físicas por parte del texto dramático indicara la estaticidad de los personajes, nos encontraríamos frente a un teatro *paralizado*.

A menudo el director se ve obligado a establecer los llamados *desplazamientos* de los personajes, sus líneas generales, dando así *mobilidad* a la representación; esos desplazamientos forman parte del corpus de las acciones (físicas y verbales) de la secuencia. Esto, que en apariencia puede parecer obvio, queda sin embargo relegado en el análisis literario de un texto dramático. No obstante, nos arriesgamos a afirmar que en el momento de crear su texto dramático, el autor, aún cuando no lo consigna, no deja de basarse en esos movimientos imaginarios que los personajes realizarán más tarde en el ámbito escénico.

De la misma manera que las micro-secuencias (sexta categoría de segmentación) se encuentran en el centro de la dinámica de creación del personaje, la importancia fundamental de la determinación de los segmentos correspondientes a la cuarta categoría radica en su relación estrecha con el proceso creador de la puesta en escena.

En los primeros momentos del trabajo del director con el actor, el primero *inicia* al segundo al mundo del personaje, a sus características individuales, a la *idea-rol* que ese personaje defenderá a lo largo de la obra. Lo introduce luego en el sentido dramático de los diferentes niveles de segmentación (de cada gran-secuencia y de las secuencias-medias); para ello debe tener en cuenta las causas principales de la acción y los conflictos que aparecen de la oposición entre los personajes que determinan dichas categorías de secuencia.

Se delimita así el *campo de creación* específico y se establece la línea central de porción de *fábula* que se desarrolla en el segmento tratado. Una vez completada esta etapa comienza la construcción de las secuencias en la práctica escénica del trabajo de interpretación. Estas últimas son las que permitirán al actor y al director

la construcción progresiva de los diferentes estados emotivos por los que el personaje atraviesa, las alianzas, los enfrentamientos, las diferentes estrategias desarrolladas por el personaje. Estas estrategias permitirán al personaje alcanzar los objetivos deseados. En otras palabras, estamos frente a la resolución de los problemas sectoriales en concordancia con las circunstancias que le son impuestas por la situación en que se encuentra. Por ello, la coherencia que logrará alcanzar la creación de un personaje, la justeza, el rigor con que las secuencias sean tratadas, determinará la coherencia global que un personaje vehiculará a lo largo de su existencia escénica.

En la construcción activa de este nivel de segmentación se impondrá a la representación un ritmo particular que dependerá tanto de la *regulación emotiva del personaje*, como de su relación equilibrada con el conflicto señalado. A menudo, los excesos que aparecen en la interpretación de un personaje por parte de un actor se deben a los modos de construcción de los estados emotivos de ese personaje, basándose únicamente en los niveles de acción verbal contenidos en el texto dramático; estos niveles de acción verbal son generalmente insuficientes para soportar y vehicular la totalidad de su existencia emotiva. Es entonces cuando cobra toda su importancia la delimitación minuciosa de la secuencia y su construcción equilibrada entre los niveles de acción física y de acción verbal del personaje.

En el texto dramático la delimitación de las secuencias debe tener en cuenta las *zonas abiertas* de ese texto dramático. Estas *zonas abiertas* deben buscarse y resolverse en entrecorriente interacción con la línea de acción verbal propuesta por el texto, teniendo en cuenta que las acciones físicas también propuestas por el texto dramático al interior de las didascalías son un esbozo de movimiento escénico. Aun cuando lo enunciado por las didascalías no sea repetido idénticamente por el actor o recuperado por el director en el conjunto de su creación espacial, las didascalías ejemplifican el sentido propuesto para el conjunto de las acciones físicas realizadas por los personajes durante la representación escénica.

Esas *zonas abiertas* del texto dramático se completan por medio del trabajo de preparación escénica. La movilidad de los límites de la

segmentación en cada categoría de secuencia se pone de manifiesto en la discordancia habitual que existe entre las posibles secuencias determinables en el texto dramático y aquellas que se evidencian en la representación teatral. Debe sin embargo tenerse en cuenta la necesaria interacción entre los dos niveles de acción antes señalados, a saber, la acción física y la acción verbal, ambas en relación directa con el desarrollo de la *Idea-motriz* que sostiene el acto espectacular; de esta relación depende el equilibrio entre el texto dramático y la representación escénica.

La segmentación realizada por el director cuyo objetivo es la materialización de la obra en el ámbito escénico, determina y sostiene la carga semántica de la representación, definiendo una línea probable de lectura, proponiendo para la representación un ritmo (que condicionará la recepción) y elaborando las estrategias artísticas necesarias a la comunicación de la *Idea-motriz*.

Intentaré una aproximación a la comprensión del proceso creador que el director realiza a partir de un texto dramático literario. Para comprender este proceso (motivado y basado en el objeto producido por la creación del autor dramático), es necesario establecer los límites de ambos procesos creativos, los elementos que los reúnen y aquellos que los caracterizan. Así, el análisis de un texto dramático debe definirse a través de una etapa del trabajo que se constituye en *punte* unificador de ambos procesos, en un orden de continuidad capaz de respetar, a la vez, la unión y la independencia de los objetos creados: el texto dramático y la representación escénica espectacular.

Para que ello pueda concretarse es imprescindible reconocer que todo texto dramático contiene, como texto, el germen identificador de una representación escénica; al mismo tiempo, el conjunto de *zonas abiertas* cuya determinación constituirá el núcleo central del trabajo creador del director y del actor, ocupan un lugar de privilegio en su estructura.

Intentar comprender los procesos creadores sobre los cuales se edifica el conjunto de la creación teatral no es fácil, y excedería los límites de nuestro trabajo el intentar resolver minuciosamente tan complejo problema. No obstante, haré mención de ciertas etapas directamente ligadas a

la praxis de ambos procesos en una simplificación tan evidente como necesaria.

Cuando un autor dramático compone su objeto de creación, establece a través de los personajes la estructura comunicativa del drama. Esta, en el texto dramático, descansa principalmente en el conjunto de las acciones verbales que son el habla de los personajes y, de manera mucho menos acentuada, en las didascalías de acción física y de expresión emotiva.

El conjunto de acciones verbales de los personajes se forma fundamentalmente en un sentido de alianzas y oposiciones que aparecen, por lo general, claramente definidos en el discurso de dichos personajes. Es ese juego de alianzas y oposiciones el que determina las *zonas de conflicto* por las que los personajes atraviesan. Estas *zonas de conflicto*, aparentes o no en el desarrollo de las acciones verbales propuestas por el texto, son la materia fundamental sobre la que trabaja el director. Ellas son en realidad las portadoras del pensamiento creativo del autor dramático. Ahora bien, en el momento de la concepción de la evolución de esas acciones verbales, el autor dramático incluye (por medio de didascalías o a través de ciertos signos connotativos contenidos en el discurso de los personajes) puntos de referencia que indican o bien una línea de acción física, o bien el resultado emotivo de los personajes al final de un proceso activo, físico o verbal, interior o exterior. Los puntos de referencia deben servir al director para establecer su propia vía de interpretación escénica del texto propuesto.

Las acciones verbales de los personajes son portadoras de situación, de esa situación en la que dichos personajes evolucionan en su condición escénico-espectacular. Sin embargo, el texto dramático es por lo general un instrumento limitado, en cuanto al trabajo creador del acto espectacular. La línea de acción física de los personajes cobra una importancia fundamental en el acto de la comunicación propuesto por el ejercicio escénico. En dicho ejercicio, el peso comparativo de la acción verbal frente a la acción física se ve profundamente modificado con respecto a su existencia en el texto dramático. Esta línea de acción física no se contenta solo con *sostener* el núcleo de la comunicación verbal, que es el habla de los personajes. Por el contrario, esta línea de

acción física establece, junto a la línea de acción verbal, una nueva dialéctica en la globalidad del acto escénico de la comunicación. Ello conduce a la creación de un nuevo universo cuyo inicio es el texto dramático, pero cuya concreción responde a reglas que escapan al dominio de dicho texto.

Sin embargo, el proceso creador del autor dramático, el acto de la creación literaria, lejos de limitarse a la elaboración de diálogos portadores de fábula, transita por esferas concéntricas llevándolo sucesivamente a través de un complejo esquema de situaciones cuyos orígenes, conscientes o inconscientes, amalgaman los espacios filosóficos, políticos, religiosos, psicológico, desde la doble percepción, intelectual y sensitiva del acto creador.

Dice Ionesco que *La creación supone una libertad total, se trata de un proceso diferente al del pensamiento conceptual. Hay dos tipos de conocimiento: el conocimiento lógico y el conocimiento estético, intuitivo. Cuando escribo una obra de teatro no tengo idea de lo que va a ser. Tengo ideas después. Al comienzo es sólo un estado afectivo. El arte para mí consiste en la revelación cotidiana de ciertas cosas que la razón y la mentalidad cotidiana me ocultan*²¹.

Los diálogos de personaje (el conjunto interactivo de las diferentes líneas de acción verbal) son, en el texto dramático, estructuras de signos portadores de un universo complejo, incompleto en su solución dramática. El dramaturgo intenta a través de esos diálogos la resolución original de los esquemas del conflicto, pero esta resolución solo puede y solo debe ser tomada como una reducción del mundo real-imaginario de los personajes, como una solución parcial, inacabada en su desarrollo.

Uno de los más claros exponentes del teatro del absurdo argentino, Eduardo Pavlovsky, dice refiriéndose a la creación de su obra *La Mueca*²² que *esta vez me sentí agredido desde adentro por personajes que intentaban nacer violentamente,*

*desgarradoramente; personajes que nacían sin dejar pensarse porque al conocerlos ya estaban en acción y sin concesiones.[...] quise ser coherente y sólo pude ser testigo de escenas que se sucedían a un ritmo enloquecedor y después comprendí que mis personajes también eran testigos que quisieron mostrarme con su violencia el drama de una época[...] y pensé que algún hombre nuevo debe estar por nacer, porque también me mostraron la imagen de un hombre agonizante*²³.

Ahora bien, de las diferentes estéticas de la dramaturgia contemporánea es justamente aquella definida bajo la denominación de *teatro del absurdo* en la que la línea de acción verbal y la línea de acción física de los personajes establecen entre sí una dialéctica constante, de la cual surge un posible sentido. En el teatro del absurdo el lenguaje rompe su estructura de discurso articulado, estructura que se recompone a través de la contradicción existente en el *decir* y el *hacer* de los personajes, estructura cuya definición se encuentra finalmente en la *contradicción permanente de los mensajes*²⁴.

Según Pavlovsky, *el teatro del absurdo tiende hacia una radical devaluación del mensaje, busca una poesía que ha de surgir de las imágenes concretas y objetivas del escenario. El elemento lenguaje todavía juega un papel importante en su concepción, pero lo que ocurre en la escena trasciende, y a menudo, contradice el diálogo*²⁵. Esta dialéctica entre la acción física y la acción verbal que aparece sobredimensionada en el teatro del absurdo, existe sin embargo en el conjunto de la dramática universal; esto es válido aun en aquella dramática producida por los simbolistas franceses, aun en la más estática, en la más *oralizada* de las representaciones teatrales.

A lo largo de la historia del teatro, el predominio clasicista de la palabra ha alternado sistemáticamente con el barroquismo de un acto espectacular sobredimensionado; al predominio icónico sucederá irremediabilmente un

21 Ionesco, Eugenio, citado por Eduardo Pavlovsky, 1982, en, *Proceso creador, terapia y existencia*, Bs.As., Ed. Búsqueda, pág.10

22 Pavlovsky, Eduardo, 1971. *La Mueca*, Bs.As., Talía.

23 Pavlovsky, Eduardo. *Proceso creador, terapia y existencia*, op. cit., pág. 33.

24 Idem., pág.24

25 Idem

movimiento de revalorización de la palabra, del accionar verbal del personaje. Entre uno y otro extremo, y aun en ellos, el trabajo de creación de una puesta en escena (la *anomalía* que permite la elaboración de un proceso de creación a partir generalmente de una materia prima cuya substancia es el producto de otro proceso de creación que le precede) deberá elaborar los instrumentos que le permitan constituirse en el puente unificador de ambos procesos. La segmentación es uno de ellos, quizás el principal en la praxis del trabajo del director. Pero esos instrumentos solo serán útiles en la medida en que puedan aplicarse en beneficio de ambas partes y no en detrimento de una de ellas.

Conclusión

Para concluir, diré que el advenimiento masivo de las nuevas tecnologías de la escena (entiéndase, como ejemplo, un conjunto de sistemas interactivos funcionando en interfaces múltiples, tales como sistemas de espacialización de imágenes y de sonido, sistemas integrados de control de mecánicas de la escena y aplicación de la robótica, sistemas de seguimiento de luces y de proyecciones tecnovisuales guiadas por tele-detección, sistemas de emisión y captación telemática, etc.) unido a la presión que el flujo cotidiano de comunicaciones audiovisuales ejercen sobre el acto de la recepción teatral, nos impone un momento nuevo de reflexión teórica.

Es necesario, entre el conjunto, encarar el estudio de los lenguajes emergentes, resituar el cuerpo (imagen y sonido) del actor motor de las

interacciones espaciales de la escena, aplicando para ello proposiciones conceptuales capaces de abordar el problema con solvencia renovadora. Se trataría, por ejemplo, de estudiar el ámbito escénico como un conjunto de sistemas cruzados de referencia espacial, tales como los sistemas de referencias radiales, de referencia explícita, de referencia déctica, sistemas de referencia proyectiva; tratar el nuevo espacio escénico desde el estudio de los esquemas de imagen tal como puede definirlos la nueva geomática cognitiva, que utiliza por ejemplo las teorías de Lackoff y Johnson (1999) incorporadas al estudio del teatro en los trabajos de Geoffrey Edwards, director de la Cátedra de geomática cognitiva de la Universidad Laval. Edwards propone, a partir del estudio de las relaciones espaciales, que el individuo (en nuestro caso el individuo personaje) se sirve de los esquemas de imágenes, fundamentalmente esquemas de imágenes espaciales, para estructurar los conceptos abstractos en una conducta de razonamiento metafórico, trabajos que aplica entre otros al estudio del teatro de Robert Lepage.

Podríamos extendernos ampliamente ejemplificando la dimensión de este desafío intelectual al que nos empuja la escena contemporánea. Nos limitaremos, por razones obvias, al simple enunciado de la hipótesis. Dejamos abierta la necesidad de resituar el problema planteado en esta ponencia, a la luz de una nueva realidad escénica y espectacular, aquella en la que, tanto el texto dramático como el universo de la representación escénica, y el conjunto de interacciones que los reúne, se ven condicionados por la dinámica de intercambio continuo que determina la aparición de los nuevos paradigmas de la escena.

