

ISBN 978-950-33-1635-1

Edición de
PAULA ANSALDO
FWALA-LO MARIN
LETICIA PAZ SENA
EUGENIO SCHCOLNICOV

Perspectivas sobre la dirección teatral: teoría, historia y pensamiento escénico

Perspectivas sobre la dirección teatral: teoría, historia y pensamiento escénico

Edición de

Paula Ansaldo
Fwala-lo Marin
Leticia Paz Sena
Eugenio Schcolnicov

Colecciones
del CIFFyH 

Perspectivas sobre la dirección teatral : teoría, historia y pensamiento escénico
Josué Elí Almanza... [et al.] ; compilación de Paula Ansaldo; Leticia Paz Sena.
- 1a ed. - Córdoba : Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y
Humanidades, 2021.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1635-1

1. Teatro. 2. Ciencias Sociales. 3. Crítica Cultural. I. Almanza, Josué Elí. II. Ansaldo, Paula, comp. III. Paz Sena, Leticia, comp.

CDD 792.0233

Publicado por

Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades - UNC

Córdoba - Argentina

1º Edición

• •
Área de
Publicaciones

Diseño de portadas: Manuel Coll

Diagramación: María Bella



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional.



El estatuto del texto dramático en la dirección teatral argentina contemporánea

Mariano Nicolás Zucchi*

1. Introducción

En términos generales, existen dos grandes tradiciones que se ocuparon de definir el estatuto del texto dramático (en adelante, TD). Por un lado, aquella que lo concibe como un objeto orientado hacia su futura puesta en escena, lugar en el que, para los autores que trabajan en esta dirección, adquiere sentido pleno (cf., entre otros, Bobes Naves, 2004; De Toro, 2008; Dompeyre, 1992; Elam, 1980; Fitzpatrick, 1987; García Barrientos, 1991; 2012; Helbo, 2012; Ingarden, 1971; 1998; Pavis, 1988; 1987; Petitjean, 2011; Sanchis Sinisterra, 2002; 2012; Thomasseau, 1997; Vaisman, 1979). En efecto, la mayoría de los investigadores que se enmarcan en la llamada “semiótica teatral” suponen que el TD es una suerte de *boceto escénico*, esto es, un tipo de discurso plagado de *lagunas* (Ubersfeld, 1989, p. 19) a ser completadas en la instancia espectacular. Por otro lado, es posible identificar una segunda tradición en el campo de la teatrología según la cual el TD constituye un objeto autónomo (cf., entre otros, De Marinis, 2005; Fortier 1997; Issacharoff, 1985; Kowzan, 1997; Meza, 2006; Ryngaert, 2004; Villegas, 1971; 1991). Dicho de otro modo, para esta perspectiva, la obra dramática no establece una relación de dependencia respecto a la puesta en escena, sino que se define por un conjunto de variables procedimentales que le otorgan un estatuto literario.¹

Ahora bien, como se espera mostrar en este artículo, estos dos modos de entender el estatuto del TD (y la polémica que se establece entre ellos) también pueden identificarse en los discursos de los hacedores teatrales.²

¹ En Zucchi (2017) nos dedicamos a examinar cada una de estas tradiciones y mostramos que el enfoque autonomista resulta más adecuado al momento de producir una caracterización rigurosa del TD en términos lingüístico-enunciativos.

² Al respecto, interesa sugerir aquí que la reproducción de estas orientaciones teóricas en los espacios específicos de formación del hacedor teatral es quizás la responsable de la persistencia de ambas concepciones en la práctica escénica.

* CONICET, UBA, UNA
marianonzucchi@gmail.com

En efecto, en este trabajo se pretende relevar la vigencia de dichas tradiciones en la escena contemporánea argentina. Para ello, se estudiarán un conjunto de textos crítico-teóricos formulados por algunos de los directores y dramaturgos más relevantes del campo local (Bartolone, 2018; Bona, 2018; Demaría, 2018; Kartun, 2015; Loza, 2018; Obersztern, 2015, Szuchmacher, 2015, entre otros). Como se buscará argumentar, la manera en la que se concibe al TD es un elemento central de la práctica de la dirección escénica, ya que altera sustancialmente el abordaje de la puesta y la metodología de trabajo con el actor. En ese sentido, consideramos que un estudio de estas características no solo es relevante en términos teóricos, sino que, además, puede ser útil al momento de (re)pensar la propia práctica del director teatral.

En lo que sigue, en primer lugar, se reseñará la propuesta de aquellos teóricos que suponen que el TD establece un lazo de dependencia respecto a su realización espectacular y se analizará de qué modo esta concepción se reproduce en los discursos de los directores contemporáneos (cf. §2). En segundo lugar, se realizará un trabajo similar con la perspectiva autonomista (cf. §3). Finalmente, se presentarán algunas conclusiones del trabajo (cf. §4).

2. El texto dramático como un objeto que depende de la instancia espectacular. Vigencia de esta perspectiva en la dirección teatral argentina contemporánea

La gran mayoría de los trabajos que se dedicaron a reflexionar en torno a la naturaleza del género en el último siglo tienden a concebir al TD como un objeto que mantiene una relación de estricta dependencia respecto a su puesta en escena en el marco de un espectáculo teatral³ (cf., entre otros, Bobes Naves, 2004; De Toro, 2008; Dompeyre, 1992; Elam, 1980; Fitzpatrick, 1987; García Barrientos, 1991; 2012; Helbo, 2012; Ingarden, 1971; 1998; Pavis, 1988; 1987; Petitjean, 2011; Sanchis Sinisterra, 2002; 2012;

³ En este artículo se utilizará el término “espectáculo” para aludir al fenómeno empírico que surge como resultado de la combinación de códigos semióticos en un contexto escénico (De Marinis, 1982). Por una cuestión de precisión terminológica, se decidió evitar el empleo del concepto de “representación”, usado frecuentemente como sinónimo, ya que su significado es ambiguo y porta una serie de valores que, justamente, son aquellos que se pretenden cuestionar aquí. Por ejemplo, el valor iterativo del prefijo “re” constitutivo del lema genera la idea de que todo elemento “representado” (en este caso, en la escena) es una copia, ya sea de un objeto “del mundo” o de uno construido previamente por el TD.

Thomasseau, 1997; Vaisman, 1979). En otras palabras, para estos autores el TD es una suerte de *boceto escénico*, esto es, una matriz textual no autónoma que indica de forma general las características que un futuro espectáculo debería asumir (o reproduce las particularidades que este tuvo, en caso que el TD sea creado a posteriori).

Con todo, si bien todos estos trabajos aceptan la hipótesis de que el TD constituye una obra de arte que depende de algún modo de su realización espectacular, en sentido estricto cada uno de ellos propone una definición distinta del objeto en cuestión, la cual se sustenta en argumentos de diversa naturaleza. A continuación, se desarrolla una revisión crítica de los principales aportes que se realizan al momento de definir al género en esta dirección.

En primer lugar, un grupo de académicos (cf. Fitzpatrick, 1987; Helbo, 2012; Sanchís Sinisterra, 2002; Ubersfeld, 1989) defienden la relación de dependencia entre TD y espectáculo afirmando que el texto está *orientado* hacia la puesta en escena. Dice Helbo (2012) al respecto: “El estatus del texto teatral, cuando preexiste a la representación, es por lo tanto particular, de naturaleza intersticial: perforado por la *performance*, por la historia de la puesta en escena, revestido a la vez por un carácter de partitura” (p. 42).

Sin embargo, a pesar de que este argumento tiene un alto grado de pregnancia en la disciplina, la idea de que el TD tiene en su interior “matrices textuales de “representatividad”” (Ubersfeld, p. 16) es problemática en varios sentidos. En principio, es extremadamente difícil determinar qué zonas del texto estarían operando como indicadores de la “virtualidad escénica”. Si bien es cierto que muchos TD invitan a imaginar en la lectura que la acción transcurre sobre un escenario (por ejemplo, presentando en las didascalias enunciados como “El personaje se acerca a proscenio”), esto no sucede en todas las piezas dramáticas. En efecto, un conjunto vasto de obras parece atentar contra su posible escenificación. Considérense, por ejemplo, las “comedias irrerepresentables” de García Lorca (e.g., *El público* ([1930] 1955)), con un número abrumador de personajes y cambios constantes de espacio, o el uso de diagramas y réplicas superpuestas en *4.48 Psicosis*, de Kane ([1999] 2009), textos que constituyen desafíos importantes para aquellos directores que buscan construir una puesta en escena con ellos. Más aún, numerosas piezas presentan didascalias (que, como se sabe, no son reproducidas en tanto tales en la instancia especta-

cular) difícilmente interpretables como *acotaciones escénicas*, esto es, como expresiones que indican el modo en que la pieza debería escenificarse. Por el contrario, existen TD en los que estos enunciados parecen estar claramente orientados hacia la lectura del material, ya sea por el uso poético que se hace del lenguaje en ellas (e.g., *La rosa de papel*, de Valle-Inclán ([1924] 1996)) o porque aportan información crucial para la comprensión del texto que no puede trasladarse a la escena. Así sucede, por ejemplo, en *Las brujas de Salem*, de Miller ([1953] 1997), en el que se apuesta al empleo de la primera persona gramatical para explicar el procedimiento de la parábola presente en la pieza.⁴ Ejemplos como estos, que, se insiste, son altamente frecuentes, constituyen una evidencia sólida en contra de la posición que sostiene como criterio de clasificación para definir al TD su orientación hacia una futura puesta en escena.

En segundo lugar, algunas de las teorías que defienden la relación de dependencia entre el TD y la puesta en escena afirman que las obras dramáticas solo adquieren sentido pleno en el marco del espectáculo teatral (cf. Elam, 1980; Petitjean, 2011; Ubersfeld, 1989; Vaisman, 1979). En otros términos, conciben que el TD posee una serie de “lagunas semánticas” (Ubersfeld, p. 19) destinadas a ser completadas por la puesta en escena y solo en ese marco esas porciones de discurso se vuelven significativas. En palabras de Elam (1980):

The ‘incompleteness’ factor [...] -that is, the constant pointing within the dialogue to a non-described context- suggests that the dramatic text is radically conditioned by its performability. The written text, in other words, is determined by its very need for stage contextualization” (p. 129) [El carácter “incompleto” [...] –esto es, el señalamiento constante que el diálogo realiza hacia un contexto no definido- sugiere que el texto dramático está radicalmente condicionado por su capacidad de ser llevado a escena. El texto escrito, en otras palabras, está determinado por su alta necesidad de contextualización escénica].⁵

Sin embargo, este argumento también presenta una serie de problemas. El primero de ellos es el de anular el proceso de lectura como instancia que completa los “vacíos” del texto. En efecto, y si se retoman

⁴ Un estudio detallado del uso particular de las didascalias en la obra puede encontrarse en Zucchi (2018a).

⁵ La traducción es mía.

los trabajos de Barthes (1987) y Foucault ([1969] 1999), el sentido no es inmanente a la obra ni viene determinado por el autor, sino que se construye siempre *en la lectura* del material literario. Sin embargo, si bien los académicos mencionados en el párrafo anterior parecen aceptar esta idea al sugerir que toda pieza de ficción tiene “lagunas” a ser completadas por el receptor, no justifican el motivo por el cual en el caso del TD es la puesta en escena la encargada de completar estos espacios y construir sentido. Es más, si se acepta su argumento, parecería que el espectador teatral tiene un rol completamente pasivo, ya que el propio espectáculo le presentaría una versión ya “actualizada” del texto (Ryngaert, 2004, p. 9).

Un segundo problema aparece al momento de determinar cuáles serían estos “vacíos semánticos”. Ubersfeld, por ejemplo, encuentra que son los *shifters* (i.e., o conmutadores, palabras que poseen un “significado actual” que depende de su empleo en cada acto de enunciación) las partículas que no poseen referente en el TD, ya que necesitan de la representación para adquirir sentido pleno (p. 194). De este modo, para la autora, la presencia en un TD de la palabra “yo” en la réplica de algún personaje no puede interpretarse a menos que se encuentre proferida en el marco de un espectáculo teatral. Como puede anticiparse, esta idea es fácilmente rebatible, ya que es evidente que en el proceso de lectura de un TD la asignación de sentido del pronombre “yo” no es problemática en absoluto: esta palabra evoca a la figura del responsable de la enunciación en tanto ser del mundo⁶ (Ducrot, 1984), que, en términos de identidad, coincide con el personaje a cargo de la réplica en la que aparece el lexema.

En tercero y último lugar, la hipótesis de que el TD no es autónomo y cobra sentido en el marco de una puesta en escena específica supone que el propio espectáculo también establece una relación de dependencia con el texto escrito. En efecto, si el TD se completa en el marco de la escena, esta no sería otra cosa que una traducción a diversos códigos semióticos de un sentido ya prefigurado por el dramaturgo en su material lingüístico. Vieites (2017), quien también cuestiona esta tradición, afirma lo siguiente:

Desde esa perspectiva, más dominante de lo que cabría creer, el rol del equipo de realización teatral (actores, actrices, directoras, técnicos, diseñadoras...) en tanto traductores o conversores de signos, no sería otro que

⁶ Ducrot denomina a esta entidad *lambda* (λ) y la distingue del locutor en tanto responsable de la enunciación según el enunciado (L). Este último se define, además, por ser la persona del discurso que reacciona frente a los puntos de vista convocados por la expresión.

seguir el hilo del texto dramático, en un proceso en el que incluso cabría hablar de transducción. (Doležel, 1999) (p.144)

Como puede observarse, esta concepción, que afirma oponerse al “textocentrismo”, termina replicando los mismos presupuestos teóricos:

las didascalias y los diálogos son las estructuras textuales que ordenan los signos en la representación, al mismo tiempo que proveen el contexto comunicativo en el que se llevan a cabo los actos de habla y que construyen el universo de la obra. (Lasso Osorio, 2013, p.34)

Nótese en la cita la posición que ocupa el TD como factor articulador de la puesta en escena.

Por supuesto que esta concepción del espectáculo teatral es imprecisa, ya que desacredita la actividad creativa llevada adelante por el equipo de realización de la puesta en escena. En principio, es importante decir que muchas producciones escénicas no cuentan con un texto previo o utilizan alguno que no responde al género dramático (*e.g.*, una novela, un poema). Pero incluso en aquellos casos en los que se apela a un TD, este no constituye un elemento definitorio de la puesta, sino un material de base como cualquier otro. Para probar esta idea, considérese, a modo de ejemplo, lo que sucede con las didascalias. Como se sabe, estos enunciados ocupan un lugar acotado en la mayoría de los textos. En ese sentido, si se aceptara que esta matriz textual está orientada a informar el modo en que el TD debe ser llevado a escena, ¿cuál sería el motivo por el cual el dramaturgo deja librado a criterio del director la mayoría de las decisiones formales de una puesta en escena? Si el TD fuera el articulador del espectáculo y este un conversor de su sentido, el volumen didascálico debería ser mucho mayor.

En síntesis, los argumentos de los que se valen los autores que conciben al TD como una entidad que depende de su futura puesta en escena presentan una serie de inconsistencias metodológicas (sobre todo, en sus presupuestos epistemológicos) que obligan a poner en duda el modo en el que caracterizan la naturaleza del género. Desde la perspectiva que aquí se defiende, ninguno de los elementos del texto se orienta a indicar las características que debe tener un espectáculo, sino a construir un universo ficcional autónomo.

Sin embargo, y como quedó dicho, es posible identificar esta manera de concebir al TD en los discursos proferidos por algunos de los hacedores teatrales argentinos contemporáneos más destacados (cf. Fernández,

2018; Gonzales, 2016; Kartun, 2015; Loza, 2018; Mansur, 2018; Obersztern, 2015, Szuchmacher, 2015).

Por ejemplo, algunos directores entienden que es el dramaturgo el que, mediante su texto, funda las características que luego adquirirá el futuro espectáculo. En este marco, el trabajo de puestista es, simplemente, el de garantizar que esa articulación propuesta por el autor dramático sea eficazmente llevada a la escena. Dice Gonzales (2016) al respecto: “La dramaturgia, entonces, se ocuparía de pensar la escritura escénica, para ensayar una visión del texto que interroge el sentido desde la forma (Danan, 2010). Suscribimos a esta idea de que el dramaturgo es quien se ocupa de la puesta en escena” (p. 99).

Otros directores, en cambio, parecen apostar a la hipótesis de la “laguna semántica”, discutida más arriba, al momento de definir la especificidad del género. Es el caso de Obersztern (2015):

Es difícil diferenciar la parte que compone el proceso de la escritura misma de la parte que concierne a la puesta. O decir con exactitud dónde termina una y empieza la otra, porque, aunque son momentos temporalmente distintos, uno ya cuenta con la existencia del otro: el texto *sabe* que van a arribar otras cosas, y *elige* mantenerse bastante agujereado para dejar espacio a ese otro. (p. 73)

Tal como se desprende de la cita, la directora y dramaturga supone que el TD constituye una textualidad direccionada hacia su escenificación, orientación que quedaría probada en la presencia de “agujeros” destinados a ser completados por la puesta en escena. Szuchmacher (2015) caracteriza al TD en una dirección similar:

Lo que define, entonces, la presencia de lo teatral en un texto es la *hipótesis de representación*, es decir, una presunción de la materialidad del hecho escénico, que se revela a través de marcas incluidas en el propio texto, que remiten directa o indirectamente a los sistemas de producción teatral particulares del momento de la escritura. (pp.74-75)

En su argumentación, el director teatral parece estar retomando la idea de Ubersfeld (1989) reseñada más arriba, esta es, la que el TD está compuesto por “matrices de representatividad”. Así, las piezas dramáticas serían portadoras de zonas que señalan su “virtualidad escénica”, el modo en que deben ser llevadas a escena. Nuevamente, en esta lógica de trabajo,

el lugar del director escénico es el de descubrir estas “hipótesis de representación” y garantizar que se repliquen en el marco de un escenario.

Tal como se viene argumentando, se considera desafortunada esta caracterización del género dramático y de su relación con el espectáculo, en particular, porque no logra develar la especificidad de ambos objetos. Como quedó dicho, si se adopta esta perspectiva, la tarea del puestista queda limitada a la de ser un simple conversor de un sentido previo definido por el autor dramático. En cuanto al texto, concebirlo como un *boceto* de un futuro espectáculo conduce a pasar por alto sus particularidades lingüístico-enunciativas. Esto, por su parte, incide sobre el proceso de construcción de sentido en la lectura, ya que no permite identificar con precisión los efectos de sentido que todo TD genera producto de los elementos que hacen a su constitución formal. En última instancia, el riesgo de la reproducción de esta concepción es que la propia labor del director de escena (cuando trabaja con un texto) se vea perjudicada: al no contar con una caracterización ajustada del género, su lectura del TD, solo limitada a identificar la “virtualidad escénica”, podría terminar eludiendo aspectos claves del texto, los cuales podrían ser cruciales para su tarea creativa.

3. El texto dramático como una pieza literaria autónoma. Vigencia de esta perspectiva en la dirección teatral argentina contemporánea

La segunda tradición ocupada de especificar la naturaleza del TD es aquella conformada por una serie de autores que defienden el hecho de que se trata de piezas autónomas, esto es, que el proceso de construcción de sentido en ellas es independiente de su materialización escénica. Llamativamente, dentro de los estudios del área, esta corriente cuenta con menos adeptos que la reseñada en el apartado anterior (cf., entre otros, Fortier 1997; Issacharoff, 1985; Kowzan, 1997; Villegas, 1971; 1991). En términos generales, los investigadores mencionados justifican su caracterización afirmando que la escritura no forma parte, en la inmensa mayoría de los casos, de los múltiples sistemas de signos de los que se vale un espectáculo. Así, el hecho de que en el TD intervenga únicamente este código lo volvería un objeto independiente de la puesta en escena y, a su vez, lo ubicaría en el mismo orden que el resto de los géneros literarios. Dice Fortier al respecto:



Drama is most often written language, the words ascribed to the characters which in the theatre are spoken by actors. As a written form, drama is easily appropriated by literary theory; it is understandable in the same general terms as fiction, poetry or any other form of letters" (p.4) [El texto dramático es en general lenguaje escrito, las palabras asignadas a los personajes que en el teatro son pronunciadas por los actores. En tanto forma de la escritura, el texto dramático es fácilmente asimilado por la teoría literaria; es entendido en los mismos términos generales como ficción, poesía o cualquier tipo de forma de escritura].⁷

En particular, un grupo específico de autores dentro de esta tradición (cf. De Marinis, 2005; Meza, 2006; Ryngaert, 2004) sostienen que el TD y el espectáculo constituyen objetos autónomos y diferentes entre sí, ya que cada uno de ellos apela a un dispositivo semiótico distinto. Dice Meza a propósito del TD: "El texto dramático, con independencia de la intención con la que el escritor elabora sus construcciones simbólicas, es un texto literario que no precisa de su "escenificación" para existir como tal, ni para ser "consumido", estudiado o interpretado" (pp. 2-3).

De Marinis, por su parte, señala que entre ellos se establece un vínculo de *interdependencia relativa*: "por un lado, el espectáculo no es en absoluto el único e inevitable destino del texto dramático como tal; por el otro, el texto dramático no es en absoluto el único, inevitable punto de partida del espectáculo teatral [...]" (p. 141). En ese sentido, propone distinguir entre el TD considerado como obra literaria y el TD como material de realización de un espectáculo. Si bien en términos objetivos en ambos casos se estaría frente *al mismo texto*, según De Marinis, el abordaje teórico en cada uno de los casos cambiaría radicalmente. Así, el autor propone distinguir dos grandes rutas de lectura que puede tener el género en función del empleo que se haga de él. No obstante, lamentablemente no especifica las particularidades de cada una de ellas. En ese sentido, el planteo del autor parece más bien orientado a saldar la polémica que a proponer una caracterización productiva para pensar la construcción de sentido en estas matrices textuales.

Ahora bien, ¿qué grado de pregnancia tiene esta tradición en la escena local? Si bien la indagación bibliográfica que se realizó arrojó pocos resultados en este sentido (cf. Bartolone, 2018; Bona, 2018; Demaría, 2018;

⁷ La traducción es mía.

Gabín, 2018), se considera importante reponer mínimamente la perspectiva de trabajo de estos teatristas.

Bona, por ejemplo, defiende explícitamente el carácter autónomo del TD, característica que lo ubica como un miembro más de los géneros literarios: “La dramaturgia es una pariente de la literatura. Sabemos que hay espectáculos en los que el texto tiene más preponderancia que en otros... A mí me interesa que el texto teatral tenga la misma autonomía que una novela, un cuento, un relato” (p. 31).

Demaría, por su parte, si bien acepta que tanto el TD y como espectáculo constituyen dos objetos autónomos, se dedica a pensar el vínculo entre ellos. Según el dramaturgo, la relación entre texto y puesta no es nunca la de equivalencia semántica, ya que toda puesta en escena, cuando trabaja con un texto previo, implica un acto de reformulación: “tengo muy presente siempre que cuando un texto mío transita del papel al escenario va a ser otra cosa, incluso al punto de las reescrituras, que siempre son necesarias” (p. 43).

Como puede observarse, son escasos los discursos de hacedores teatrales argentinos en los que aparezca una representación del TD como obra literaria. Sin embargo, sería necesario realizar un estudio cuantitativo más riguroso para poder iluminar la cuestión, tarea que, por supuesto, excede los objetivos de este artículo. En principio, pudiera darse el caso que muchos otros directores y dramaturgos trabajen en esta dirección pero que no hayan publicado textos de su autoría en los que se pronuncien al respecto. Asimismo, habría que evaluar también la influencia de las escuelas de formación en la reproducción de determinadas representaciones sobre el objeto TD, en particular, el posicionamiento teórico-metodológico adoptado en cada asignatura. Sin dudas, esto podría dar algunas respuestas que ayuden a explicar el estado de la situación actual. De cualquier modo, el problema no puede resolverse aquí. Simplemente, resulta interesante dejarlo planteado a modo de una futura línea de investigación que se desprende de esta indagación.

4. Conclusión

El estatuto del TD es una cuestión central a atender tanto para los estudios teatrales como para aquellas aproximaciones que se propongan reflexionar sobre la tarea del director. Como se sugirió a lo largo de este trabajo, la

concepción de texto que se maneje determinará en buena medida la caracterización que se haga de sus componentes (las réplicas y las didascalias) y los modos de utilizarlo al momento de construir una puesta en escena.

Frente a este problema, este artículo buscó relevar la vigencia en los discursos de los hacedores teatrales contemporáneos argentinos de las dos perspectivas dominantes que se ocuparon de definir la especificidad del TD. Al respecto, luego de reseñar críticamente cada una de estas tradiciones, se mostró que, al menos en los textos publicados, existe un predominio contundente de la posición que entiende que la obra dramática es punto de origen del espectáculo y, en tanto tal, está dotada de “matrices de representatividad” y “lagunas” a ser completadas por la instancia espectacular. Como se señaló, este posicionamiento teórico posee una serie de dificultades metodológicas y epistemológicas que, desde la perspectiva que aquí se defiende, convendría revisar. En ese sentido, se cree que una indagación de estas características es relevante, al menos, para realizar un diagnóstico preciso del estado de la situación.

Antes de dar por finalizada la exposición, y a los efectos de establecer una posible solución al problema, se cree necesario dejar plasmada la posición que esta investigación adopta al respecto. Como se desprende del desarrollo realizado hasta aquí, tanto el TD como el espectáculo apuestan a códigos semióticos distintos en su constitución formal, los cuales anulan la posibilidad de pensar cualquier tipo de equivalencia semántica entre ambos. En ese sentido, este artículo considera que, a los efectos de poder describir rigurosamente la especificidad de cada uno de estas entidades, lo más productivo es considerarlas como objetos independientes, entre los cuales se establece un vínculo de *autonomía recíproca* (De Marinis, 2005). En otras palabras, el TD, más allá del empleo que de él se haga, puede ser interpretado, por sus propias características lingüísticas⁸, sin la necesidad de recurrir a una puesta en escena que lo especifique o complete. Sin embargo, es importante aclarar que la escritura dramática, por sus vínculos históricos con la instancia de puesta en escena, no es independiente de los códigos de representación espectacular y la evolución de las estéticas teatrales, que constantemente modifican los horizontes y las posibilidades de la labor de los dramaturgos. No obstante, como quedó dicho, esto no

⁸ En Zucchi (2018b) puede encontrarse una caracterización detallada de cada uno de los componentes del TD.

significa que el TD necesite ser plasmado espectacularmente para poder ser interpretado.

En todo caso, la relación entre texto y espectáculo podría leerse como un fenómeno de orden *hipertextual* (Genette, 1989), esto es, como un caso de reescritura, de recuperación y reelaboración de algunos elementos (temáticos o formales) de una unidad en la otra (López, 2013). Así, cuando efectivamente se utiliza un TD como material de base para un realizar una puesta en escena, podría pensarse que la relación entre los objetos sería de *identidad relativa*, en la que el espectáculo mostraría en sus recursos formales algún grado de respeto o ruptura en relación con el material original. Del mismo modo, adoptar esta perspectiva teórica sería productivo para describir aquellos casos, frecuentes en la actualidad, en los que el TD es generado a posteriori de la realización espectacular, ya sea como pieza destinada al consumo literario o como registro del acontecimiento teatral.

Referencias bibliográficas

Barthes, R. (1987). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.

Bartolone, I. (2018). “No escribo las obras, las construyo en función de lo que leo y voy produciendo”. *Dramaturgias posibles – vol 2. Picadero cuadernos*, 34, 20-29.

Bobes Naves, C. (2004). Teatro y semiología. *Arbor CLXXVII*, 699-700, 497-508.

Bona, G. (2018). “En la soledad del escritorio se aprende de todo”. *Dramaturgias posibles – vol 2. Picadero cuadernos*, 34, 30-35.

De Marinis, M. (1982). *Semiótica del Teatro* (Trad. G. Camilletti). Milano: Bompiani.

De Marinis, M. (2005). *En busca del actor y del espectador*. Buenos Aires: Galerna.

De Toro, F. (2008). *Semiótica del teatro*. Buenos Aires: Galerna.

- Demaría, G. (2018). "En el teatro el autor es un grupo de gente". *Dramaturgias posibles – vol 1. Picadero cuadernos*, 33, 42-49.
- Dompeyre, S. (1992). Étude des fonctions et du fonctionnement des didascalies. *Pratiques: linguistique, littérature, didactique*, 74, 77-104.
- Ducrot, O. (1984). *El decir y lo dicho*. Buenos Aires: Paidós.
- Elam, K. (1980). *The Semiotics of Theatre and Drama*. London and New York: Routledge.
- Fernández, G.A. (2018). "Hay materiales que no resisten nuevas maneras de ser representados". *Dramaturgias posibles – vol 1. Picadero cuadernos*, 33, 30-41.
- Fitzpatrick, T. (1987). Análisis de textos dramáticos y de espectáculos: hacia un modelo teórico. *Semiosis*, 19, 191-211.
- Fortier, M. (1997). *Theory / Theatre*. New York: Routledge.
- Foucault, M. ([1969] 1999) ¿Qué es un autor? En M. Morey (Ed.), *Entre la filosofía y la literatura* (pp. 337-358). Barcelona: Paidós.
- Gabin, M. (2018). "El actor siempre reescribe sobre el texto". *Dramaturgias posibles – vol 1. Picadero cuadernos*, 33, 62-71.
- García Barrientos, J. L. (1991) Teatro, drama, texto dramático, obra dramática (un deslinde epistemológico). *RLit*, LIII(106), 371-390.
- García Barrientos, J. L. (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro*. México: Paso de gato.
- García Lorca, F. ([1930] 1955). *Obras completas*. Madrid: Aguilar.
- Genette, G. (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

- Gonzales, S. (2016). Lo que habla en mí: entre el archivo, el ruido del mundo y la lengua musical. En M. van Muylen (Comp.), *Paisajes dramaturgicos. Ensayos de teatro comparado* (pp. 99-110). Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Helbo, A. (2012). *El teatro: ¿texto o espectáculo vivo?* Buenos Aires: Galerna
- Ingarden, R. (1971). Les fonctions du langage au theatre (Trad. C Bobes Naves). *Poétique*, 8, 531-538.
- Ingarden, R. ([1960] 1998). *La obra de arte literaria*. México: Alfaguara.
- Issacharoff, M. (1985). *Le Spectacle du discours*. Paris: Librairie Jose Corti.
- Kane, S. (2009). *Ansia. 4.48 psychosis*. Buenos Aires: Losada.
- Kartun, M. (2015). *Escritos 1975-2015*. Buenos Aires: Colihue.
- Kowzan, T. (1997). *El signo y el teatro*. Arco Libros: Madrid.
- Lasso Osorio, J. (2013). *Textos dramáticos y traducción teatral* (Tesis de grado no publicada). Programa de Artes Dramático, Departamento de Artes Escénicas, Facultad de Artes integradas, Universidad del Valle, Santiago de Cali.
- Lopez, L. (2013). Reescrituras teatrales contemporáneas de los clásicos: efectos y perspectivas críticas. En L. López (Coord.), *Topología de la crítica teatral III. Reescrituras críticas de la escena contemporánea* (pp. 51-62). Buenos Aires: IUNA.
- Loza, S. (2018). “Me sirve distraerme de un material para volver a otro”. *Dramaturgias posibles – vol 2. Picadero cuadernos*, 34, 36-43.
- Mansur, N. (2018). “Palabras, lecturas, acciones para ejecutar”. En *Dramaturgias posibles – vol 2. Picadero cuadernos*, 34, 5-7.

- Meza, T. (2006). Nueva dramaturgia: Ausencia del autor dramático o reconocimiento de la revuelta íntima. *La Casa de Asterión. Revista Trimestral de Estudios Literarios*, 7, 34-45.
- Miller, A. ([1953] 1997). *Las brujas de Salem*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Obersztern, M. (2015). El obrar de las palabras. En AA.VV., *Detrás de escena* (pp. 67-74). Buenos Aires: Editorial Excursiones
- Pavis, P. (1987). Del texto a la escena: un parto difícil. *Revista Conjunto*, 79, 173-190.
- Pavis, P. (1988). *Diccionario de teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Petitjean, A. (2011). Pour une problématisation linguistique de la notion de genre: l'exemple du texte dramatique. *Écho des études romanes*, VII(2), 5-20.
- Ryngaert, J. P. (2004). *Introducción al Análisis teatral*. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur.
- Sanchis Sinisterra, J. (2002). *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*. Guadalajara: Ñaque.
- Sanchis Sinisterra, J. (2012). *Narraturgia. Dramaturgia de textos narrativos*. México: Paso de gato.
- Szuchmacher, R. (2015). *Lo incapturable. Puesta en escena y dirección teatral*. Buenos Aires: Random House.
- Thomasseau, J. M. (1997). Para un análisis del para-texto teatral Nota 1: Genealogía del concepto de didascalía. En C. Bobes Naves (Comp.), *Teoría del teatro* (p. 83-118). Madrid: Arco
- Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.

- Vaisman, L. (1979). La obra dramática: un concepto operacional para su análisis e interpretación en el texto. *Revista Chilena de Literatura*, 14, 5-22.
- Valle-Inclán, R. (1996). *Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte. Ligazón, La Rosa de Papel, El Embrujado, La Cabeza del Bautista, Sacrilégio*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Vieites, M. (2017). Teatro y traducción / Por un giro escénico. *Trans*, 21, 111-130.
- Villegas, J. (1971). *La interpretación de la obra dramática*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Villegas, J. (1991). *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*. Ottawa: Girol Books.
- Zucchi, M. [Lagré, L.] (2017). Hacia una descripción del género texto dramático como obra literaria. *Reflexión académica en diseño y comunicación*, XXXI, 165-170.
- Zucchi, M. [Lagré, L.] (2018a). La función narrador en el texto segundo. Análisis de la figura del Locutor en las didascalias de la traducción española de *Las brujas de Salem* de Arthur Miller. *Teatro XXI*, 24, 33-39
- Zucchi, M. (2018b). Hacia una descripción lingüística del género texto dramático. *Reflexión académica en diseño y comunicación*, XXXVI, 169-174.



2. Poéticas de la dirección teatral: perspectivas comparadas

