

## Más allá de la escena: textos escénicos y sus diferentes estructuras

Noé Castañeda Gutiérrez<sup>1</sup>, Mtro. David Osvaldo Eudave Rosales<sup>1</sup>  
<sup>1</sup>Departamento de Música y Artes escénicas

---

### Proyecto

El texto dramático más allá de la escena: textos manual, textos ensayo, textos confesión, textos denuncia.

De acuerdo con Alatorre (1999) los textos literarios, a grandes rasgos, pueden clasificarse en tres grandes ramas: textos épicos, líricos y dramáticos. Los textos líricos hacen uso de las palabras para construir de manera estética un universo en el que se pueda observar la realidad del autor de manera sintética de manera que se apele a la musicalidad; mientras que la épica y la dramática se emparentan en lo que respecta a sus orígenes, con la distinción de que la épica cuenta una historia de manera narrativa, y la dramática “presenta a los hombres diciendo y haciendo; es decir, mediante la acción” (14).

Entonces, si ambos textos, tanto dramáticos como épicos tienen semejanzas en su origen, ¿sería prudente llegar a plantearse la posibilidad de textos que rayaran entre ambas categorías? Los primeros registros de textos dramáticos histórico-documentales, que serían la primera aproximación hacia estos “híbridos” entre la dramática y la épica, provienen de la antigua Grecia, de autores como Frínico y Esquilo.

Frínico es considerado el creador del drama

histórico por su obra “La caída de Mileto”, pues esta es la primera obra que utilizó un hecho propio y reciente (la toma de la ciudad de Mileto por los persas). Antes de esta los temas principales eran la mitología y la desgracia ajena. Los textos de Frínico no se conservan, sólo fragmentos, sin embargo, se sabe de su existencia por otros autores de la época (Plutarco, Herodoto) y por menciones posteriores.

Para tener en consideración la teatralidad en texto no dramáticos podemos basarnos en lo que establece Anne Ubersfeld en Semiótica escénica.

De acuerdo con Ubersfeld (1989), para que un texto pueda ser considerado como un texto teatral tiene que estar compuesto por dos elementos básicos e indisociables, los cuales son los diálogos y las didascalias. Dichas didascalias pueden o no estar anotadas de manera explícita en un texto teatral, ya que estas además pueden ser los nombres de los personajes e indicaciones que ayuden con el propio montaje sin que se diferencien de manera evidente de los diálogos entre personajes, pero dando una idea de lo que se busca dentro del montaje.

Dentro de las didascalias “ocultas” y siguiendo

con lo establecido por Ubersfeld (1989: 17) podemos observar básicamente dos propósitos: “a) Nombrar personajes, para indicar en qué momento deben hablar, y atribuir entonces una porción al discurso general de la pieza;

b) Indicar gestos y acciones de los personajes independientes al discurso en cuestión.”

Podemos deducir de esta primera característica de las matrices de representatividad que una de las características primordiales dentro de un texto teatral es que nunca es subjetivo. Esto quiere decir que “... por propia voluntad, el autor se niega a hablar en nombre propio” (Ubersfeld, 1989: 18).

Bajo este estamento podemos entonces partir hacia el análisis de *Cándido* o el optimismo, de Voltaire. Esta obra fue publicada en 1759; escrita a lo largo de la vida del propio Voltaire, misma que firmó bajo el pseudónimo de Monsieur le docteur Ralph, en español “el señor doctor Ralph”. Voltaire nunca admitió de manera abierta haber escrito dicho esta obra, por lo que tenemos aquí nuestra primera aproximación, que si bien algo ambigua, aporta de cierta materia a nuestra hipótesis. Ya que dentro de la obra se está negando la subjetividad de lo escrito por voluntad propia del autor. Dicha afirmación la avala una carta publicada en el *Journal encyclopedique* en el año 1759 (Cronk, 1991: 113).

Por otro lado tenemos la parte de los diálogos y las didascalias. Dentro de la obra de *Cándido*, a partir del Capítulo II, tenemos una gran cantidad de diálogos. Aproximadamente la mitad de cada capítulo, a partir del anteriormente mencionado, se componen por diálogos, mismos en donde se encuentra una gran parte de la esencia de la historia. Las partes de la obra, a partir del segundo capítulo, que no se encuentran escritas a manera de diálogo marcan entradas y salidas de personajes, acciones realizadas entre sí y elementos muy característicos de las propias didascalias dentro de un texto teatral. Es un hecho que la obra por sí misma nos puede dar un panorama general de lo que está pasando, e incluso crear una atmósfera adecuada para el desenvolvimiento de la propia obra; sin embargo, existe una gran cantidad de guiños dentro de esta obra que nos permiten divisar cierta teatralidad dentro de su desarrollo.

Algunos ejemplos de estas didascalias podrían ser:

**Capítulo II:** ... Rápidamente le colocan grilletes

en los pies y se lo llevan al regimiento. Allí le hacen girar a la derecha, a la izquierda, sacar la baqueta, envainarla, apuntar con la rodilla en tierra, disparar, ir a paso doble, y le dan treinta bastonazos; al día siguiente, hace la instrucción un poco mejor, y tan sólo recibe veinte palos; al otro día no le dan más que diez y sus compañeros le consideran un portento. (Descripción de acciones dentro de la pieza).

**Capítulo V:** La mitad de los débiles pasajeros, medio moribundos por el tremendo mareo que el balanceo de un barco ocasiona a los nervios y a todos los humores del cuerpo empujados hacia direcciones opuestas, no tenía fuerza ni para preocuparse del peligro. La otra mitad gritaba y rezaba... (Describiendo el ambiente que rodea a los “personajes en escena”).

**Capítulo XVII:** Los pobrecillos niños pararon al instante de jugar, dejando por el suelo los tejos y todo aquello con lo que habían jugado. *Cándido* los recoge, corre en busca del preceptor y se los devuelve con humildad, comunicándole por señas que sus altezas reales habían olvidado el oro y las piedras preciosas. El maestro del pueblo, con una gran sonrisa, los arrojó al suelo, miró un momento el rostro de *Cándido* con aire de sorpresa y sigue su marcha. (Describe acciones e interacciones con personajes).

No se dejan de lado elementos característicos dentro de un escrito de características narrativas; sin embargo, la manera en la que están redactadas daría lugar a cierto trazo de dirección escénica, rayando de manera aproximada a didascalias ocultas.

Por otra parte, uno de los objetivos principales del texto es satirizar la filosofía Leibniziana, mismo objetivo que es realizado por medio de la encarnación de esta filosofía por uno de los personajes principales de la obra, el tutor de *Cándido*, Pangloss. A lo largo de la historia Pangloss se pasa mencionando la frase “Todo sucede para bien” y dando la idea de que el escenario en el que se vive es el mejor de los posibles. El hecho es que la crítica que tiene Voltaire hacia esta filosofía no sólo no toma una postura subjetiva, sino que se la atribuye de manera íntegra a un personaje.

Siguiendo con el esquema de las matrices de representatividad de Ubersfeld, tenemos que uno de los elementos principales dentro de un texto teatral es la idea del otro en lugar del yo, o sea, el hecho de decir la propia postura, el discurso al que se quiere llegar a través de algún

medio dentro del texto que no se atribuya “de manera directa inmediata” al autor. En el caso de *Cándido* o el optimismo, tenemos en la parte final de la obra que, cuando los filósofos se encuentran merendando naranjas y ya están en paz, el anfitrión de la casa en que llegaron les dice que en realidad poco hay que preocuparse por las cosas que pasan alrededor; mientras cada quien se ocupe de lo propio de manera íntima, la vida de cada quien será más próspera. Se puede apreciar entonces este contraste de opiniones de personajes, siendo la primera una sátira, se ofrece la segunda opinión como el discurso mismo de la obra, sirviendo incluso como desenlace; abordado por Voltaire desde la perspectiva de otro personaje, añadiendo ciertos guiños de teatralidad al texto.

Vemos entonces, basados en ambos conceptos, que una de las principales tareas, en lo que respecta al arte escénico es el hacer posible que el espectador se identifique. El artista escénico, primeramente, debe comprender que el arte no es algo que pueda representarse como un objeto frente a un sujeto. Gadamer (1960) decía que el arte “es”, por lo tanto debe verse al actor como el instrumento por el cual la obra se transformará de ser un texto a un lenguaje en plenitud. Bajo este entendido se podría plantear la idea de que la obra en sí misma tiene vida; por lo tanto, hablando ahora específicamente del actor, es necesario tener la sensibilidad suficiente para transformar la entidad espiritual (y vital) de alguna obra a términos que los seres humanos podamos entender y percibir, para así captar la vitalidad del texto-lenguaje en representación. Basándonos entonces en lo anterior y tomando en cuenta lo que planteaba Diderot (1773) en *La paradoja del comediante* –específicamente cuando hace referencia al arte de la época, planteando que lo que se busca dentro de la misma es que “el comediante no debe sentir, sino hacer sentir al público” (40)–, podemos deducir que dentro del trabajo de representación se toman aquellas cualidades que son rechazadas por la humanidad y son exaltadas dentro de la puesta en escena. Dicha obra alcanza vitalidad por sí misma, y consiguientemente, al ser representada alcanzará un estado de plenitud que permitirá al público identificarse e identificar en ella aspectos no siempre agradables presentes en su entorno, y es entonces cuando surge el dilema entre la representación de una obra o no, e incluso de la

teatralidad de un texto dramático y qué hace que un texto se encuentre oscilante entre estas dos categorías; vitalidad, representación, “textualidad” y teatralidad se ponen en tela de juicio y hacen que obras como las que se han tratado hasta ahora sean peculiares y dignas de análisis. Partiendo desde este entendido y tomando de nuevo en cuenta la ausencia de representatividad, tenemos que otra de las características principales que nos plantea Ubersfeld es que el autor se niega a hablar en nombre propio, dicho de otra manera, renuncia a la subjetividad del discurso convirtiéndolo en aportaciones de personajes a manera de diálogos o acciones dentro de la obra.

Observamos entonces, dentro de *L'impromptu de Versailles*, cómo Molière se representa a sí mismo representando, y no solo eso, sino que los actores que lo acompañan también se están representando a sí mismos dentro de una representación. ¿Demeritamos entonces el hecho de no estar renunciando a la subjetividad del discurso? Es un hecho que el autor, Molière, está hablando dentro de la obra desde su perspectiva de las circunstancias, ejemplificando a manera de sátira gran parte de la aristocracia de aquella época en Francia (inclusive haciendo alusión al rey), pero ¿es entonces por esto “menos” texto teatral que algún otro en donde el autor renuncie por completo a la subjetividad? Es aquí donde, irremediablemente, se debe abordar otro concepto que se plantea en Semiótica teatral, llamado “relación representación-texto”.

Ubersfeld menciona que el teatro es un arte paradójico, ya que se compone de manera necesaria de una producción literaria y de una representación concreta. Para que se llame “teatro” entonces, dice que estos elementos tienen que estar presentes pero ninguno puede llamarse a sí mismo teatro si se encuentran separados. Además, se refiere a que el teatro tiene que ser “indefinidamente eterno”, es decir: renovable, reproducible y también “instantáneo” (27), que la propia vitalidad de cada una de las representaciones no pueda ser plasmada en su totalidad en otra representación diferente. Y dentro de *L'impromptu de Versailles* sin duda alguna contamos con estas características.

Tenemos pues que *L'impromptu de Versailles* nos plantea la trama de un grupo de actores que están planeando una obra de manera improvi-

sada para presentar ante la Corona de Francia; algunos actores están sobreactuando sus personajes, otros no se saben sus diálogos, entre otras circunstancias que propician que la obra no esté lista para su presentación. Un impromptu, por naturaleza, debería ser algo que se dé de manera improvisada, y por ende, con un orden poco definido, pero al existir un texto que respalde toda esta organización y la encamine hacia un discurso en específico que requiera una representación para alcanzar su plenitud, se convierte en una potencial obra de teatro.

Por otro lado, tenemos el hecho de que Molière realizó dicho texto pensando, precisamente, en que fuese “indefinidamente eterno”. Es decir, que no necesariamente él tuviera que representar al personaje de Molère para que la obra funcionara. Su obra plantea su propio discurso con un personaje que tiene la intención de evocarlo a él mismo y, sin embargo, renuncia a la subjetividad de su “yo ficcional” permitiendo a otras personas abordar al personaje y hablar con voz propia al respecto del discurso plasmado a manera de texto. Es un hecho que la “instantaneidad” de la primera obra representada por el mismo Molière será irrepresentable, pero cada actor que pretenda representarla puede añadir a ella cierta vitalidad y perspectiva, misma que hará la obra más rica y, sin duda alguna, añadirá teatralidad a esta obra/paradoja teatral.

De acuerdo con las matrices de representatividad de Ubersfeld, analizadas previamente, un texto teatral aún no implica una representación, partiendo desde el entendido de que el texto debe de estar compuesto de diálogos y didascalias, mismas que pueden ser explícitas o pueden estar ocultas, ayudando así de manera indirecta al montaje de la obra. Dentro de L'impromptu de Versailles podemos observar de manera clara dos “niveles” para cada uno de estos elementos: 1) los diálogos y didascalias que implican a las personas-personajes dentro de la obra y 2) los diálogos y didascalias que implican a los personajes-personajes. Es decir, existen aquellas didascalias que intentan interactuar de manera directa con el actor en vida real que representará ambos niveles dentro de la obra y también existen las didascalias que pretenden interactuar con el actor que está representando dentro de la ficción al personaje de la obra dentro de la obra.

Un ejemplo de dichas didascalias es cuando Molière (personaje) se dirige a Du Croisy y

hace observaciones al respecto de su personaje dentro de la obra:

“Molière: Usted hace al poeta, usted, y debe llenarse con este personaje, marcar ese aire pedante que se conserva entre el comercio del mundo hermoso, este tono de voz sentenciosa y esta precisión de pronunciación que apoya todas las sílabas, y no lo hace. No dejes escapar ninguna letra de la ortografía más severa.”

Se están haciendo observaciones al respecto de cómo es que el personaje debe representar a su personaje, por lo que es una didascalia que debe ser tomada en cuenta tanto por el personaje como por el actor. El propio texto dentro de sí mismo posee una estructura teatral que debe ser tomada en cuenta, ya que se puede decir que dentro del texto teatral que existe para el actor, también existe, en menor medida, pero sin duda presente, otro texto teatral para los personajes. Se observa entonces ejemplo de dicha estructura en la escena III, cuando Molière y La Grange se encuentran en personaje y además Molière (personaje) se encuentra corrigiendo dicha representación:

“Molière: ¡Ah! ¡Que el mundo está lleno de impertinentes! Ahora, vamos a empezar. En primer lugar, imagina que la escena está en la antesala del rey, porque es un lugar donde suceden cosas agradables todos los días. Es fácil traer a todas las personas que deseas, y uno puede encontrar razones incluso para permitir la llegada de las mujeres que presento. La comedia se abre con dos marqueses que se encuentran. Recuerda, vienes como te dije, allí con ese aire que se llama “el hermoso aire”, pintando tu peluca y gruñendo una pequeña canción entre tus dientes. La, la, la, la, la. Cuídate, pues dos marqueses requieren espacio; y no son personas para mantenerse en un espacio pequeño, vamos, hablemos.

La Grange: Hola, marqués

Molière: Dios mío, ese no es el tono de un marqués; debe tomarse un poco más alto, y la mayoría de estos caballeros afectan su forma particular de hablar para distinguirse de lo común. Hola, marqués, empieza de nuevo.

La Grange: Hola, Marqués

Molière: Ah! Marqués, para servirte.

La Grange: ¿Qué haces aquí?

Molière: Parbleu! Verás, estoy esperando a que todos estos caballeros abran la puerta para presentar mi rostro.”

Dentro de estas obras podemos, además, encontrar ciertos sesgos de algo que se conoce como “puesta en abismo” o “mise en abyme”, que consiste en poner a los personajes dentro de una representación en situaciones similares a las que se están narrando; por ejemplo, dentro de *L'impromptu de Versailles*, tenemos a los personajes de la obra realizando teatro, lo cual, además de ser teatro en el teatro, se torna a este fenómeno llamado puesta en abismo, ya que dentro de la obra en la obra se aborda el discurso que el autor, Molière, quiso abordar en su momento. Se transforma todo esto en una paradoja para el actor, ya que de acuerdo con Héctor Mendoza (2010) dentro de la obra *Actuar o no*, nos plantea que se necesitaba reaccionar de manera activa ante estímulos ficticios para que se pueda ejecutar una acción actoral, y la peculiaridad de este tipo de textos, en donde no solo se está haciendo teatro en el teatro, sino que además estamos en presencia de una puesta en abismo en la que el autor está expresando su propio discurso por medio de un protagonista que también lo representa, es que para actuar y reaccionar de manera ficticia no podemos prescindir de la propia actuación. Es decir, para realizar en plenitud una obra de esta naturaleza y llevarla a escena, en un momento dado, es de suma importancia recordar que dentro de la obra tienes que reaccionar de manera activa a algo ficticio dentro de la ficción y al salir de personaje seguir reaccionando de manera real ante los estímulos ficticios impuestos por el propio actor sin olvidar los que motivan al personaje. Observando estos ejemplos y tomando en cuenta las características anteriormente mencionadas podemos apreciar que a lo largo del tiempo los textos escénicos se han escrito con diferentes funciones, no exclusivamente la escénica, e inclusive muchas veces yendo más allá de la escena. La teatralidad de un texto depende de muchos factores y puede que esta exista dentro de un texto no necesariamente escénico. Son dignos de analizarse entonces aquellos textos en los que la teatralidad toma lugar de un complemento para cumplir con su objetivo, apreciar cuál es el aspecto discursivo que fomenta y si es uno que se complete con una práctica escénica.

#### Referencias.

Alatorre, C. C. (1999). *Análisis del drama*. México: Escenología.

Cronk, N. (1991). *Candide*, Third Norton Critical Edition. Recuperado el 23 de Junio de 2019, de [https://books.google.com.mx/books?id=p-N U 4 D A A A Q B A J & p g = P T 6 1 & l p - g = P T 6 1 & d q = L e t t e r + o n + t h e + s u b j e c t + o f + C a n d i d e , + t o + t h e + J o u r n a l + e n c y c l o p % C 3 % A 9 d i q u e & s o u r c e = b l & o t s = e t a A c 8 H t Z X & s i g = A C f U 3 U 1 q G T 3 o k 2 K G o 6 x c X l y f 8 Y a \\_ Q - Y q F g & h l = e n & s a = X & v e d = 2 a h U K E w i c 5 c W M z o v j A h U P H 8 0 K H X k 3 D s s Q 6 A E w](https://books.google.com.mx/books?id=p-N U 4 D A A A Q B A J & p g = P T 6 1 & l p - g = P T 6 1 & d q = L e t t e r + o n + t h e + s u b j e c t + o f + C a n d i d e , + t o + t h e + J o u r n a l + e n c y c l o p % C 3 % A 9 d i q u e & s o u r c e = b l & o t s = e t a A c 8 H t Z X & s i g = A C f U 3 U 1 q G T 3 o k 2 K G o 6 x c X l y f 8 Y a _ Q - Y q F g & h l = e n & s a = X & v e d = 2 a h U K E w i c 5 c W M z o v j A h U P H 8 0 K H X k 3 D s s Q 6 A E w)

Diderot, D. (1820). *La paradoja del comediante*. Madrid: Fontamara.

Gadamer, H. (1993). *Verdad y Método I*. Salamanca: Sígueme.

Mendoza, H. (2010). *Obras completas, Vol. II*. México: Ediciones La Rana.

Thomson, G. (1998). *Introducción a Brecht*. Ediciones Akal, S.A.

Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra/Universidad de Murcia.

Voltaire, F. (1759). *Cándido, o el optimismo*. Recuperado el 15 de Junio de 2019, de Biblioteca Virtual Universal: <https://www.biblioteca.org.ar/libros/153423.pdf>