

mucho trabajo de programación y composición, poca referencia tanto práctica como teórica en por su contemporaneidad y novedad, el esfuerzo y el trayecto bien valen la pena, y la satisfacción de haber terminado un proyecto que apuesta por el riesgo y por la explotación de ideas propias no tiene precio, ideas que realmente uno necesita llevar a cabo por natural inquietud y curiosidad.

Han participado de esta experiencia las siguientes personas:

Sonido cuadrafónico: Hilow

Personal docente y eclesialístico de la Parroquia San Pablo Apóstol

Músicos: Ignacio Colautti, Máximo Timochenko, Alexei Belikow, Juan Alvarez, Emiliano Trevisoi.

Docentes directores del proyecto: Roberto Massoni y Fabián Kesler

Agradecimiento especial a Escuela Sónica por las instalaciones para los ensayos.

“As the centuries goes by” is the name we called this experience which involved the participation of students and teachers with a common goal: Take him to the practice despite its complexity and without having too many similar background or references performances.

Key words: music - interactive - technology - stage space - innovation - acoustics - conductor

Resumo: A fim de propor uma atividade desafiadora para um curso de composição de música eletrônica e pós-graduação, a ideia de um concerto não convencional, que inclui o peso simbólico ea acústica especiais de uma igreja, a história da música, processos interativos surge tecnologia em espaços cênicos e conductor como uma orquestra eletrônica.

“Como o passar dos séculos” temos chamado esta experiência que envolveu a participação de alunos e professores com um objetivo comum: Leve-o para a prática, apesar de sua complexidade e não tem muitas fundo ou referências similares performances.

Palavras chave: música - interativo - tecnologia - espaço cênico - inovação - acústica - diretor de orquestra

^(*) **Fabián Kesler.** Compositor electroacústico (UNQ). Postgrado en programación interactiva en MAX-MSP (UNA). Docente universitario.

Abstract: In order to propose a challenging activity for an already graduated course in electronic music composition, the idea of an unconventional concert which includes the symbolic weight and the special acoustics of a church, the history of music, interactive processes technology in scenic spaces and direction as in an electronic orchestra.

Hacia una descripción del género *texto dramático* como obra literaria

Fecha de recepción: agosto 2016
Fecha de aceptación: octubre 2016
Versión final: diciembre 2016

Lucas Lagré ^(*)

Resumen: Los enfoques tradicionales suelen proponer una definición de texto dramático que lo considera como una entidad que depende completamente de su puesta en escena efectiva en el marco de una representación (cf. Ubersfeld 1989, De Toro 2008, Rubio Montaner 1990). En este trabajo, sin embargo, nos proponemos defender la hipótesis de la autonomía del texto dramático en tanto obra literaria. Consideramos que solo desde este enfoque podemos arribar a una descripción precisa de sus particularidades lingüísticas. Para justificar nuestro posicionamiento, revisaremos las teorías vigentes y señalaremos algunos problemas relativos a la definición del género que cada una de ellas propone.

Palabras clave: texto dramático - autonomía - literatura - drama - espectáculo

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 170]

Introducción

En términos generales, los estudios teatrales parecen coincidir en que la característica específica del drama, en tanto género discursivo, es la de ser un texto en el que aparecen combinados dos tipos de enunciados diferentes: las réplicas y las didascalías. En efecto, la clásica oposición entre texto primero y texto segundo propuesta por Ingarden (1973) parece ser un aspecto incuestionable en las principales líneas teóricas contemporáneas. Sin embargo, el vínculo que se establece

entre el texto dramático (en adelante, TD) y la instancia de representación está lejos de ser un problema con una solución unitaria. A lo largo de la historia de la disciplina, dos tradiciones principales se enfrentaron a propósito de esta cuestión: por un lado, los autores que consideran que el TD, en tanto unidad de sentido, no es independiente de su puesta efectiva en el marco espectacular; por otro lado, aquellos que defienden la hipótesis de drama en tanto género literario (y, por lo tanto, autónomo).

En ese sentido, en este trabajo nos proponemos reseñar los planteos más destacados en cada una de estas corrientes de pensamiento con el objetivo de señalar algunos aspectos que consideramos problemáticos en ambas posturas. Luego, propondremos nuestra propia hipótesis respecto a la relación entre TD y espectáculo. Tal como anticipa el título de este artículo, nos interesa aquí defender la idea de que el TD constituye un objeto literario independiente de su instancia de representación. Creemos que solo desde esta perspectiva podemos arribar a una descripción precisa de sus particularidades lingüísticas que, a su vez, ayude a los hacedores teatrales en su actividad. Tanto la escritura dramática como la construcción de un espectáculo con un TD como material base de trabajo parten del supuesto de que el texto construye una serie de sentidos que se generan en la instancia de lectura. En consecuencia, consideramos necesario para la práctica escénica (re)pensar algunos aspectos relativos a la definición del género.

El texto dramático como objeto orientado hacia la representación

Tal como anticipamos en nuestra introducción, una de las líneas teóricas principales que piensan la relación entre TD y espectáculo es aquella que considera al texto como un objeto inseparable de la instancia de representación. Esta tradición, de gran popularidad en la disciplina hoy en día, encontró, sin dudas, en la propuesta de Ubersfeld (1989) un sustento teórico fundamental.

El trabajo de Ubersfeld comienza, llamativamente, con el siguiente enunciado: “No se puede leer teatro” (Ubersfeld, 1989, p.7). Nótese cómo desde el comienzo de su libro, que busca justamente explicar el fenómeno teatral desde el punto de vista semiótico, la autora ya fija posición respecto a la relación entre TD y espectáculo. En ese sentido, Ubersfeld señala que siempre que se reflexione sobre un TD será necesario preguntarse por el problema de su escenificación, ya que éste no posee autonomía semántica por fuera de su puesta en escena efectiva en un marco teatral. Para justificar su hipótesis, dice que todo drama posee lagunas de sentido y que éstas, por su parte, existen para ser completadas por la instancia de representación.

Sin embargo, ¿qué sucede con los demás géneros discursivos? Si bien Ubersfeld admite que todo texto tiene espacios vacíos de sentido que serían llenados por los receptores del material, no queda del todo claro por qué afirma que en el caso del TD estas lagunas deben completarse en la representación de la pieza y no en la lectura del texto.

Un segundo problema del planteo de Ubersfeld se presenta cuando afirma que es posible leer un TD como si fuera “no-teatro” (1989, p.16). Si bien la noción es un tanto confusa, la autora se estaría refiriendo a la posibilidad de acceder al sentido del TD desde la lectura y no desde su escenificación, aspecto que en sí mismo resulta contradictorio en relación a las primeras afirmaciones realizadas en su libro. Al respecto, asegura que las lagunas presentes en un TD vuelven particularmente difícil su lectura. Ahora bien, ¿en qué sentido puede afirmarse que leer un TD es “más difícil” que interpretar

una poesía o una novela?, ¿la dificultad en la lectura no dependerá en última instancia de las competencias del lector? Si lo que la autora pretende señalar es cierta dificultad intrínseca del género TD en la lectura, creemos necesario un mayor desarrollo de la propuesta para fortalecer el grado de prueba.

Como vemos, el planteo de Ubersfeld parece no basarse en evidencia material contundente. Todas sus ideas respecto al vínculo de dependencia entre TD y espectáculo se basan en opiniones personales respecto al funcionamiento del género y no en indicios concretos que muestren la reciprocidad entre ambos objetos.

En la misma línea, la noción de dramaturgo parece ser víctima del mismo mecanismo argumentativo. Respecto al autor de teatro, Ubersfeld afirma que “[para el dramaturgo] su discurso solo tiene sentido en el marco de una representación” (1989, p.182). Sin embargo, ¿qué evidencia aporta a la hora de determinar la opinión que el autor tiene respecto a su obra? Como se sabe, resulta altamente problemático para la crítica literaria contemporánea trabajar con la categoría de intención y de autor en tanto ser del mundo (García Negroni, Libenson y Montero, 2013). Como bien demostraron los estudios posestructuralistas (Kristeva, 1981, Barthes, 1987, entre otros) es altamente dificultoso, en términos metodológicos, intentar explicar el sentido de la obra considerando al autor en tanto sujeto real responsable del contenido del texto. En particular, Foucault (1969), retomando la categoría aristotélica de *ethos*, propone el concepto de función autor como una manera de describir la imagen que los textos construyen de su propia instancia de producción.

Finalmente, la necesidad de trabajar con una noción de TD completamente dependiente de la instancia de representación lleva a Ubersfeld a descuidar la descripción de las particularidades lingüísticas del género. Un ejemplo extremo aparece cuando sugiere que los *shifters* (i.e. o conmutadores, palabras que poseen un significado actual que depende de su empleo en cada acto de enunciación) no poseen referente en el TD, ya que necesitan de la representación para adquirir sentido pleno (194). De este modo, para la autora la presencia en un TD de la palabra yo en la réplica de algún personaje no puede decodificarse a menos que nos encontremos frente a la escenificación del texto. Como puede anticiparse, esta idea es fácilmente rebatible, ya que es evidente que frente a la lectura de un TD la asignación de sentido frente a la partícula yo no es problemática en absoluto: su identidad semántica dependerá del personaje que esté a cargo de la réplica.

Como vemos, entonces, el planteo de Ubersfeld parece ser deficiente en cuando a la instancia de prueba material. Las diversas formas en que piensa al TD como un objeto dependiente de la representación no se basan, en ningún caso, en evidencia concreta que justifique pensar el drama en esta dirección.

De Toro (2008), por su parte, también defiende la idea de que el TD es un tipo de texto que solo adquirirá sentido pleno en el marco de una representación. Para justificar su hipótesis, propone describir algunos de los componentes del TD, en particular, el texto primero y

el texto segundo, para mostrar cómo cada uno de estos elementos textuales son altamente dependientes de la representación escénica.

Respecto a las réplicas, afirma que se trata de un tipo de discurso que “va destinado más que a ser leído, a ser oído” (De Toro, 2008, p.81). Sin embargo, al igual que en la propuesta de Ubersfeld analizada más arriba, el autor parece no aportar evidencia que sustente su pensamiento. En principio, parecería que De Toro confunde la situación dramática, que se presenta como un simulacro de oralidad (i.e. en el TD nos enfrentamos a un discurso por escrito que apuesta a construir una situación de oralidad ficticia), con el hecho de que efectivamente tengamos que acceder a él desde la escucha en el marco de una representación. En efecto, cualquiera que haya pasado por la situación de leer un TD sabe que no existe ninguna dificultad en reconstruir imaginariamente la situación de oralidad imaginada generada por el texto.

Respecto a las didascalias, De Toro afirma que operan “como elemento virtual en cuanto a su realización en el texto espectacular” (De Toro, 2008, p.83). En otras palabras, para el autor el texto segundo funciona como una mera indicación escénica, esto es, enunciados que aportan información sobre la manera específica en que debe construirse la escena teatral. De hecho, proponer que las didascalias son tipos de enunciados orientados directamente a la representación es aquello que le permite a De Toro afirmar que el TD adquiere sentido pleno en relación a su potencial puesta en escena. Ahora bien, ¿es esto cierto? ¿Las didascalias son necesariamente indicaciones escénicas? Si bien por cuestiones de extensión no podemos aquí desarrollar en detalle una descripción lingüística exhaustiva del texto segundo, nos interesa proponer un ejemplo que funciona como evidencia en contra del planteo de De Toro. En la traducción española de *Inventarios* (1998) de Philippe Minyana, nos encontramos con la siguiente didascalia con la que concluye la obra: (1) [...] ¡Igor, les habrá dado las gracias! (p.162)

Como puede verse, la muestra (1) no funciona como una indicación para la representación, ya que de hecho resultaría altamente problemático determinar qué información estaría brindando sobre la construcción efectiva del espacio escénico. Por otro lado, la imposibilidad de representar un enunciado de este tipo estaría mostrando incluso cómo un TD habilita una serie de significados que solo pueden ser identificados a partir del ejercicio de la lectura y no así en la puesta en escena. En este sentido, creemos que el planteo de De Toro es inexacto a la hora de definir la noción de TD, ya que al rechazar su autonomía como obra literaria se ve obligado a dejar de lado una serie de fenómenos semánticos que desde su perspectiva no pueden explicarse.

Rubio Montaner (1990), por su parte, se dedica también al estudio de las didascalias. Para la autora, éstas están a cargo de una suerte de “narrador” que funciona como el responsable enunciativo de este tipo de discursos. Establece, además, una organización jerárquica entre el texto segundo y las réplicas al considerar a las didascalias como un tipo de discurso atributivo, esto es, un conjunto de enunciados especializados en introducir la voz de otros locutores. Sin embargo, a la hora de proponer una

descripción lingüística, señala que el sujeto responsable “[...] se abstiene de cualquier intervención personal con un rigor extremado” (Rubio Montaner 1990, p.195). Para justificar esta afirmación, sugiere que cualquier intento de modalizar la acción presentada carece de sentido en el marco de la representación, lugar en el que, por definición, las didascalias no forman parte de los elementos del texto que el público percibe. Como puede verse, Rubio Montaner adscribe a la idea de que el TD es completamente dependiente de la instancia de representación.

Desde nuestro punto de vista, creemos que el planteo de Rubio Montaner es débil en términos explicativos, ya que no logra revelar los efectos de sentido que genera la configuración enunciativa de las didascalias, la cual tiende a evitar la presencia subjetiva de forma marcada. En consecuencia, no arriba a una descripción precisa del fenómeno, sino que le resta importancia al texto segundo en la construcción de sentido y, en este proceso, evita explicar su funcionamiento lingüístico particular. Por otro lado, ya mostramos, a propósito del análisis de la propuesta de De Toro, el problema de considerar a las didascalias como una mera indicación escénica.

Por último, los estudios teatrales de origen checo también poseen entre sus representantes defensores de la idea de que el TD es dependiente de la puesta en escena. Zich (1931), por ejemplo, afirma que el sentido total de una determinada representación escénica no puede ser reducido al de ninguno de sus componentes. En ese sentido, el autor toma distancia de aquellos enfoques que consideran al espectáculo como una mera traducción de aquello que aparece indicado en el texto. Sin embargo, el rechazo a la preeminencia del TD es tan fuerte en su planteo que lo lleva incluso a negar la posibilidad de entender un TD como una obra literaria. Para este autor, este tipo de textos, que desde su perspectiva no constituyen un arte exclusivamente verbal, no cumplen con las dos condiciones que definen al resto de las matrices literarias: la autonomía y un uso en clave poética del lenguaje. En otras palabras, para Zich el TD es una suerte de boceto escénico, completamente dependiente de la instancia de la representación.

Ahora bien, ¿hasta qué punto puede afirmarse que el TD no constituye un arte exclusivamente verbal? En tanto texto, los sentidos que genera dependen solamente del código lingüístico. En efecto, resulta problemático intentar descalificar el valor literario del TD basándose en las características lingüísticas del género. En segundo lugar, ¿es cierto que el TD no hace un uso poético del lenguaje? En este punto, creemos que Zich confunde el hecho de que el drama esté orientado a generar la idea de que aquello que construye es una situación de oralidad en apariencia coloquial, con el uso específico del lenguaje que se hace en estas matrices. De hecho, un análisis detallado del lenguaje en un TD muestra, con relativa facilidad, que la aparente cotidianeidad en términos lingüísticos no es otra cosa que un efecto de sentido de un discurso que es, por el contrario, altamente complejo en términos poético-literarios. Al respecto, la obra de Lorca constituye uno de los bastos ejemplos que operan en esta dirección.

Prochazka (1997), discípulo de Zich, también cuestiona el supuesto valor estilístico del lenguaje en las didascalias, ya que las considera como enunciados que están estrictamente orientados a indicar las características de la futura representación (i.e. como acotaciones escénicas). En esa misma línea, el autor plantea que un TD no puede considerarse como un objeto autónomo por dos motivos que son, a su vez, complementarios: por su naturaleza fragmentaria y por su hibridismo. Para explicar ambos conceptos, Prochazka parte del supuesto que todo drama se crea con la intención de ser llevado a escena y, en consecuencia, no es necesario que su materia lingüística se presente como una unidad (naturaleza fragmentaria), ya que constituye meramente un conjunto de materiales diversos (hibridismo) que sirven de base para la construcción futura de un espectáculo. Dejando de lado la cuestión de las didascalias como acotaciones escénicas y el hecho de que un TD se realice con la intención de ser llevado a escena (argumentos criticados más arriba), nos parece necesario cuestionar los dos parámetros que utiliza Prochazka para excluir al TD de la categoría de obra literaria. En efecto, si tomamos por ejemplo *Rayuela* (1985) de Julio Cortázar resulta difícil asignarle a esa obra el carácter de unidad, ya que esencialmente se trata de fragmentos textuales que cobran sentido en función de los caminos de lectura elegidos por la instancia de recepción. Desde esta perspectiva, parece evidente que la pieza tiene una naturaleza de tipo fragmentaria, y, sin embargo, esto no produce ningún tipo de dilema al pensar su valor en tanto obra literaria. Algo similar ocurre con el concepto de hibridismo. Si tomamos como ejemplo *Boquitas pintadas* (2000) de Manuel Puig veremos que está compuesta de materiales lingüísticos diversos (notas de periódicos, diarios íntimos, etc.). Este hecho, no obstante, tampoco se presenta como un aspecto problemático a la hora de pensar el texto como una pieza literaria autónoma. Como puede verse, el intento de mitigar el valor literario del TD por parte de los estudios checos peca, a nuestro juicio, de reduccionista, ya que los criterios que ponen en escena en su argumentación valen también para otros géneros discursivos difíciles de pensar por fuera de la esfera de la literatura. En síntesis, en este apartado observamos una serie de problemas presentes en algunos de los enfoques que piensan el TD como un objeto que solo cobra sentido pleno en el marco de su representación. En el caso de Ubersfeld y De Toro, vimos que sus propuestas no aparecen fundamentadas con pruebas sólidas en términos materiales. Rubio Montaner, por su parte, al considerar a las didascalias como una mera indicación escénica, les resta importancia como elementos constructores de sentido en todo TD. Por último, Zich y Prochazka utilizan una serie de criterios para rechazar el valor del TD en tanto obra literaria, pero, tal como mostramos, los mismos parámetros podrían aplicarse a una serie de textos no dramáticos que jamás se considerarían exteriores al campo de la literatura.

El texto dramático como objeto autónomo

Otra de las tradiciones preocupada por definir el género “texto dramático” es aquella conformada por una serie

de autores que defienden el hecho de que se trata de piezas textuales autónomas, esto es, con sentido pleno independientemente de su puesta en escena efectiva en el marco de una representación teatral. Llamativamente, dentro de los estudios específicos el área, esta corriente encuentra menos adeptos que la reseñada en el apartado anterior.

Veltrusky (1941), por ejemplo, se presenta como un defensor de la independencia del TD en tanto obra literaria. Para argumentar esta idea, sugiere que, al igual que la novela y la poesía, las piezas que se engloban dentro del género dramático constituyen en sí mismas una unidad semántica. Esta, a su vez, estaría garantizada por la presencia de un “sujeto central” que, en las didascalias, funciona como una suerte de ente articulador del relato. Ahora bien, su defensa a la autonomía del TD es de una magnitud tal que lo lleva incluso a afirmar que existe una coincidencia total entre el sentido de la representación y el sentido del drama. En otras palabras, el autor supone que el espectáculo es una mera réplica de aquellos sentidos ya previstos por el TD.

Por supuesto que conclusiones de estas características son difíciles de sostener en el campo de la práctica teatral contemporánea: dejando de lado aquellos espectáculos que no trabajan con un texto como material base (que ya restringirían el alcance de las afirmaciones de Veltrusky), afirmar que existe equivalencia semántica entre TD y puesta en escena parece olvidar que ambos objetos utilizan códigos semióticos diferentes, los cuales son intraducibles entre sí en términos absolutos. De cualquier manera, y tal como desarrollaremos en el apartado siguiente, si bien la conclusión a la que arriba el autor es un tanto problemática desde nuestra perspectiva, creemos que no invalida la totalidad de su planteo. En particular, consideramos que sostener que el TD se presenta como una unidad semántica es un argumento fuerte para pensar la cuestión de su autonomía en tanto pieza literaria.

Por otro lado, Villegas (1991) parece partir en su libro de una definición similar del género. Para el autor, el TD tiene un valor específico en tanto obra literaria, ya sea por sus particularidades lingüísticas como por el hecho de estar destinado principalmente a la lectura. Sin embargo, propone que es más productivo, a los efectos de identificar los sentidos de un TD, intentar dar cuenta de la dramaticidad de este tipo de discursos y no de su literariedad. En otras palabras, Villegas supone que cada TD posee una cierta virtualidad teatral, esto es, un conjunto de características que muestran su orientación hacia una futura puesta en escena. En ese sentido, concluye que es fundamental, a la hora de interpretar un TD, evaluar aquellos elementos que aparecen ligados a su potencial representación.

Como puede verse, la salida que encuentra Villegas al problema es, cuando menos, contradictoria. Resulta difícil sostener la hipótesis de la autonomía del género y, al mismo tiempo, afirmar que existen una serie de elementos vinculados con su “virtualidad escénica” que funcionan como condicionantes de las posibilidades expresivas de un TD. Por otro lado, ¿hasta qué punto puede afirmarse que todo TD posee indicaciones sobre cómo debe ser llevado a escena? 4.48 *psicosis* (2006) de

Sarah Kane e *Inventarios* (1998), obra mencionada en el apartado anterior, son algunos de los vastos ejemplos de TD que construyen una serie de sentidos que pueden identificarse únicamente en la lectura del texto y parecen imposibles de ser llevados a escena, al menos en los mismos términos.

Por último, De Marinis (2005) presenta una perspectiva diferente para abordar el problema en cuestión. Para el autor, el TD y el espectáculo constituyen objetos diferentes e independientes entre los cuales se da un vínculo de *autonomía recíproca*: “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 [...]” (De Marinis 2005, 141). En ese sentido, propone distinguir entre el TD como obra literaria y el TD como material de realización de un espectáculo. Si bien en términos objetivos en ambos casos estaríamos enfrentados al mismo texto, según De Marinis, el abordaje teórico en cada uno de los casos cambia radicalmente.

El texto dramático como obra literaria y material de trabajo en la construcción escénica

Luego de reseñar (y cuestionar) algunos de los principales planteos respecto al vínculo entre TD y espectáculo, nos interesa dejar planteada nuestra posición respecto a la cuestión. Desde nuestra perspectiva, el concepto de *autonomía recíproca* de De Marinis (2005) es muy productivo a la hora de intentar definir y caracterizar el TD en tanto género discursivo. Si bien no creemos que el sentido de un determinado espectáculo consista en la traducción de aquel que se manifiesta en el TD, ya que, básicamente, se trata de códigos y materialidades diferentes, consideramos que negar el valor del drama en tanto obra literaria anula toda posibilidad de realizar un estudio preciso y exhaustivo sobre el sentido en el género. En otras palabras, si bien pensamos que el TD constituye un posible material de trabajo para la realización de un espectáculo, el cual puede utilizarse de formas tan variadas como escuelas de teatro existen, creemos que es necesario plantear la posibilidad de analizarlo como un objeto independiente: tanto el ejercicio de lectura individual como los procesos creativos que toman al TD como materia prima de trabajo son actividades que tienen como presupuesto la idea de que el género posee autonomía y, en ese sentido, creemos que la teoría debe ponerse al servicio de generar herramientas prácticas que permitan iluminar otras posibilidades que intervienen en este proceso de asignación de sentido.

Conclusión

En el presente trabajo nos propusimos rastrear cómo los distintos enfoques que estudian el arte dramático en términos teóricos piensan el vínculo entre TD y espectáculo. Vimos que, en términos generales, existen dos tradiciones diferentes que abordan la cuestión: por un lado, una serie de autores que consideran al TD como una suerte de boceto escénico, esto es, como una pieza de discurso orientada directamente hacia la puesta en escena, lugar en el que adquiere su sentido pleno; por otro lado, algunos trabajos que piensan el TD como un

objeto *autónomo independiente* de su posible instancia de representación.

Luego de señalar algunos problemas en ambas perspectivas, elegimos seguir el planteo de De Marinis (2005), ya que consideramos que el concepto de autonomía recíproca es productivo a la hora de pensar el vínculo entre TD y espectáculo. Desde nuestro punto de vista, solo entendiendo el TD como un objeto autónomo podemos realizar una descripción precisa de sus particularidades lingüísticas que permita, a su vez, brindar herramientas interpretativas tanto para la lectura de este tipo de textos como para aquellos procesos creativos que parten de un TD como material base de trabajo. Esperamos en futuros artículos poder realizar un análisis exhaustivo de las características del género orientado a formular una serie de herramientas prácticas que ayuden a identificar cómo se construye el sentido en este tipo de matrices textuales.

Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (1987). *La muerte del autor*. En *El susurro del lenguaje* (p. 6571). Barcelona: Paidós.
- Cortázar, J. (1985). *Rayuela*. Santiago de Chile: Seix Barral.
- De Marinis, M. (2005). “Re-pensar el texto dramático”. En *En busca del actor y del espectador* (p. 137143). Buenos Aires: Galerna.
- De Toro, F. (2008). *Semiótica del teatro*. Buenos Aires: Galerna.
- Foucault, M. (1969). *¿Qué es un autor?* Boletín de la sociedad francesa de filosofía, 63 (3), 73104.
- García Negroni, M. M., Libenson, M. y Montero, S. (2013). “De la intención del sujeto hablante a la representación polifónica de la enunciación. Acerca de los límites de la noción de intención en la descripción del sentido”. *Revista de Investigación Lingüística*, 16, 237262.
- Ingarden, R. (1973). *The Cognition of the Literary Work of Art*. Evanston: Northwestern University Press.
- Kane, S. (2006). *4.48 Psicosis*. Buenos Aires: Losada.
- Kristeva, J. (1981). *Semiótica I*. Madrid: Fundamentos.
- Minyana, P. (1998). *Inventarios*. En AA.VV. *Teatro francés contemporáneo II* (p. 129162). Montevideo: Ediciones Trilce.
- Prochazka, M. (1997). *Naturaleza del texto dramático*. En María del Carmen Bobes Naves (Comp.). *Teoría del teatro* (p. 5781). Madrid: Arco.
- Puig, M. (2000). *Boquitas pintadas*. Buenos Aires: Planeta.
- Rubio Montaner, P. (1990). *La Acotación escénica. Transferibilidad y Feedback*. Caracteres funcionales, sustanciales y pragmáticos. *Anales de filología hispánica*, 5, 191201.
- Übersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.
- Veltrusky, J. (1997). *El texto dramático como uno de los componentes del teatro*. En María del Carmen Bobes Naves (Comp.). *Teoría del teatro* (p. 3155). Madrid: Arco.
- Villegas, J. (1991). *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*. Ottawa: Girol Books.
- Zich, O. (1931). *Estetika dramatičkého umění*. Pracha: Melantrich.

Abstract: The traditional theatrical studies usually consider the drama as an object that depends completely of the mise-en-scène. (cf. Ubersfeld 1989, De Toro 2008, Rubio Montaner 1990). In this article, however, we will defend the idea that a play has autonomy as a literary work. From our perspective, this is the only way to reach an accurate description of its linguistic feature. In order to justify our point of view, we will review different approaches to the subject and we will point out some issues relative to the definition of the genre that each one of them proposes.

Key words: drama - autonomy - literature - mise-en-scène, - play

Resumo: As abordagens tradicionais tendem a propor uma definição do texto dramático como uma entidade que depende inteiramente da sua encenação eficaz no contexto de uma re-

presentação (cf. Ubersfeld 1989, De Toro 2008, Rubio Montaner 1990). Neste trabalho, no entanto, temos a intenção de defender a hipótese da autonomia do texto dramático como uma obra literária. Consideramos que somente com esta abordagem, podemos chegar a uma descrição precisa das suas particularidades linguísticas. Para justificar a nossa posição, vamos rever as teorias em vigor, apontando alguns problemas relativos à definição do gênero proposta por cada uma delas.

Palavras chave: drama, autonomía, literatura, espectáculo, texto.

(*) **Lucas Lagré.** Es actor, director, dramaturgo y Lic. en Letras (UBA). Doctorado - en curso- en la Universidad Nacional de las Artes (Beca CONICET). Docente-investigador universitario. Fue nominado a los premios ACE en el rubro revelación masculina por su actuación en Shopping and fucking (2012-2013).

Técnica Sanford Meisner: La actuación honesta

Fecha de recepción: agosto 2016

Fecha de aceptación: octubre 2016

Versión final: diciembre 2016

Yoska Lázaro (*)

Resumen: La técnica Meisner es considerada como el proceso más efectivo para entrenar actores y es utilizada entre otros por escritores, directores, maestros y pedagogos para desarrollar sus canales de la comunicación.

El actor que se acerca recientemente a la actuación, encuentra en la técnica una base de escucha y acción que evita la sobreactuación y permite construir momento a momento, a partir del individuo como base artística.

Palabras clave: dirección teatral - actor - técnica - intérprete - dramaturgia

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 172]

Desarrollo de la Técnica Sanford Meisner Sanford Meisner

Conocido por sus allegados como Sandy, nació en Brooklyn (Nueva York), el 31 de agosto de 1905. Era el mayor de cuatro hermanos. Sanford recibió una beca para estudiar en el Theatre Guild. Allí se encontraría con Lee Strasberg y con Harold Clurman quienes junto a Cheryl Crawford lo seleccionarían para formar, junto a otros 27 actores (entre ellos Stella Adler y Elia Kazan) *Group Theatre*. Meisner participó en doce producciones del Group Theatre, incluyendo la primera "*La Casa de Connolly*" y todas las obras de Clifford Odets, entre ellas *Esperando al zurdo* que Meisner codirigió con Odets en 1935.

Cuando el *Group Theatre* desapareció en 1940, Meisner comenzó a dirigir un programa de interpretación en la *Neighborhood Playhouse* de Nueva York. Siguió dirigiendo y actuando. Fue en la Playhouse donde desarrolló su propia técnica interpretativa, basada en el trabajo de Konstantin Stanislavski, en su experiencia con Lee Strasberg, y en las revelaciones de Stella Adler sobre los usos de la imaginación. Hoy ese método es llamado la *Técnica Meisner*.

La técnica Meisner

La técnica Meisner es considerada como el proceso más efectivo para entrenar actores y es utilizada entre otros por escritores, directores, maestros y pedagogos para desarrollar sus canales de la comunicación.

El actor que se acerca recientemente a la actuación, encuentra en la técnica una base de escucha y acción que evita la sobreactuación y permite construir momento a momento, a partir del individuo como base artística. Para el actor con formación que viene a conocer la técnica, ésta le otorga percepción de su aquí y ahora, así como de las mañas que tiene en la actuación, con mayor tendencia a resolver una situación en lugar de transitarla. Le otorga singularidad, precisión y verdad. Y para el actor que usa otra técnica como base, es un complemento ideal que trabaja la escucha, la atención y la construcción desde uno mismo. Así mismo, es sumamente funcional para el trabajo de dirección de actores o bailarines y para guionista y dramaturgos.

Mi trabajo de investigación y desarrollo de la técnica Meisner se traduce hoy no solamente en un espacio de formación, La Pieza Meisner, dedicado a ésta técnica y a espectáculos concebidos desde la misma en su totali-