

La función autoral: debates acerca de la pertenencia del sentido en las prácticas dramatúrgicas actuales

The authorial function: discussions on the ownership of meaning in contemporary dramaturgical practices

María Verónica Manzone

Facultad de Arte y Diseño – Facultad de Filosofía y Letras
Argentina

 mv.manzone@gmail.com

Resumen

En el presente artículo proponemos abrir el debate en torno al estatuto jerárquico del autor o autora presentes en los nuevos modos de construcción de sentido dramatúrgico en el teatro actual. Para ello, en primer lugar, presentamos una problematización de la función y la figura autoral; y, en segundo lugar, observamos el devenir histórico de los diferentes discursos escénicos. El análisis evidencia que las prácticas escénicas contemporáneas, aun cuando realizan una crítica hacia el modelo textocéntrico y el del autor/autora tradicional, continúan no obstante reconociendo una función autoral. La modificación actual es que se presentan modos de producción en los cuales la obra surge a partir de la colaboración de todos los campos poéticos: el dramaturgo/a, la actuación, la dirección y el grupo. De este modo, el teatro contemporáneo hace su adscripción a la noción de autorías complejas.

Palabras clave: Teatro contemporáneo- Autorías complejas- Dramaturgia- Colaboración

Abstract

This paper intends to open a debate around the hierarchical status of the author in the new modes of building dramatic sense in today's theater. In order to do this, first we examine the role and figure of the author; and, secondly, we analyze the historical evolution of the different stage discourses. Our analysis shows that contemporary stage practices, even when they criticize the text-centric model as well as the one based on traditional author, they nevertheless continue to recognize an authorial function. The current modification is that they introduce modes of production in which the stage play arises from the collaboration of all poetic fields, that is to say the playwright, the performance, the direction, and the group. In this way, contemporary theater approaches the notion of complex authorships.

Keywords: Contemporary theater- Complex authorships- Dramaturgy- Collaboration

Introducción

Cipriano Argüello Pitt expresa, en un artículo acerca de la dramaturgia del actor, que discutir la nominación del autor es un hecho político. Las posturas radicales sobre escena sí/texto no, o su inversa, se reducen a una disputa por el sentido y la historia lo demuestra. Si bien son muchos los y las autoras que pueden dar cuenta de estos recorridos, deseamos volver sobre el asunto y así dejar en claro algunos puntos que nos competen para pensar la dramaturgia actual.

Podemos afirmar que las prácticas contemporáneas revisan la figura de la autoría dramática y esto se evidencia fundamentalmente en la crítica y la superación, que suponía hasta el momento, el estatuto jerárquico del autor o autora en el sistema de producción teatral. Debemos tener cautela y precisar que, si bien se discute con la noción dentro de las obras contemporáneas, no se deja de reconocer la función autoral, lo que se discute es la firma única del autor o autora como símbolo de un saber/poder de la autoría/texto por sobre el resto de los y las hacedoras y elementos escénicos. Ocurre además que las prácticas escriturales a las que referimos complejizan el panorama como consecuencia de la multiplicación de la función autoral.

En muchos procesos teatrales es frecuente el trabajo en colaboración con un dramaturgo o dramaturga. Algunos de estos casos, por el tipo de tareas que asume quien se encarga de dicho rol, presentan similitudes con las características de la o el dramaturgista. Solo por mencionar un ejemplo de ello, en Argentina contamos con el caso de Matías Feldman, quien no solo incluye en sus procesos este tipo de colaboraciones, sino que además utiliza precisamente esta nominación para dicha función, como sucede en el caso del *Proyecto Pruebas*.¹ Pero, además, podemos mencionar que en la mayoría de los procesos de escritura escénica, aunque no se los designe con estos términos, se trabaja con alguien a cargo de los textos que tiene funciones similares a las descritas por Sanchis Sinisterra, o bien, a las que Lessing en su *Dramaturgia de Hamburgo* [1769/1993] enunciaba que eran necesarias en aquellos años de cambios radicales en la concepción del texto y la escena.

Quienes asumen este rol producen textualidad en una relación de colaboración con otros lenguajes y con el resto de miembros del equipo creativo. Los materiales que aparecen como consecuencia de estas colaboraciones están a disposición de los procesos y de operaciones de transformación, perversión y mutación que la misma obra propone. En torno al rol del dramaturgo o dramaturga también podemos traer a colación la reflexión de Guillermo Heras, quien propone dos formas de concebir el teatro y su escritura: “escribir para el teatro” o “escribir teatro” [91]. La primera opción implica una distancia, mientras que la segunda la anula. Así el elemento texto nace, se reproduce y muta tanto en el escritorio del autor o autora, como en el cuerpo-escenario de quien actúa y en los procedimientos que propone la dirección.

Las obras contemporáneas complejizan la relación obra-autoría debido a que el trabajo dramático, desde una mirada amplia, es un sistema de operaciones complejas que no responden ya a la unicidad

¹ Feldman explica, en un video acerca del Proyecto Pruebas, que su dramaturgista (Juan Francisco Dasso) es un asesor conceptual y teórico, que acompaña los ensayos trayendo material teórico, discute con el director cuestiones conceptuales y además genera una bitácora. Esta última es para los hacedores una especie de diario de trabajo, que contiene preguntas, hipótesis de trabajo, lo que funciona y lo que no, entre otras cosas. [Esc. Buenos Aires].

de la firma individual, sino al entramado escénico colaborativo. La complejidad del procedimiento radica en que este proceso solo es posible en la medida que exista la presencia de la marca singular de los sujetos escribientes. Tal como expresa Sequeira: “paradójicamente, en la medida que crece la autonomía singular de cada integrante, es decir, el propio proceso afectivo del pensamiento, más se disuelve el ‘yo autor’ y emerge la obra como enunciación compleja de multiplicidades. La producción como constelación colectiva” [78].

La disolución de la unicidad de la firma autoral nos lleva al pensamiento barthesiano que indica que la escritura es la muerte de toda voz originaria [Barthes: 65]. Santibáñez Yáñez expone que la declaración de la muerte del autor de Barthes está ligada al desvanecimiento de la autonomía del escritor y de la consistencia del sentido unívoco de la obra:

Barthes declara esta muerte porque, con sus análisis, desvanece la autonomía del escritor y la consistencia de su sentido unívoco. La escritura es un juego discursivo en que el autor, en tanto supuesto *uno*, es un hacerse en el acto, en el que la experiencia textual de esa función autor desliza al texto y a ese uno que se escribe, donde la idea original, si es que existió, cede terreno a lo intertextual, al horizonte de expectativas del trazo formal del soporte, en red, en tejido. [138]

Justamente, las obras escénicas atravesadas por procedimientos de reescrituras realizan un borramiento de las voces autorales primarias, las individualizaciones desaparecen en la marca/voz de la autoría colaborativa, esa red —o tejido— a la que alude Santibáñez Yáñez en su cita.

También se vuelve necesario aclarar otro nivel de problematización, porque si bien muchos y muchas teatristas plantean que no es el dramaturgo o dramaturga quien genera la obra, sino que es esta misma la que genera dispositivos dramatúrgicos —es decir, “escribe” y “pula la fuerza creadora” [Lepecki: 171] —, la obra solo puede producir dramaturgia en tanto y en cuanto trabaje a partir de materialidades concretas y singulares: los cuerpos de quienes crean. En este sentido, estudiar los puntos de partida y el origen de los

procedimientos en relación con esas autorías y singularidades se vuelve fundamental para el análisis del teatro actual.

Debemos aclarar que además de lo expuesto se suma una última instancia escritural en el acontecimiento de la representación: la autoría del espectador o espectadora. En este sentido podemos retomar la vinculación con los postulados de Barthes, cuando reflexiona sobre las obras contemporáneas, a partir del axioma de que la “muerte del autor” da nacimiento al “lector” (espectador o espectadora) como el “autor”.

Luego de todo lo expuesto podemos afirmar que lo que la contemporaneidad coloca en crisis es la jerarquía de la figura autoral, es decir, no es ya el autor o autora el único o la única portadora de una significación a ser interpretada o al menos dilucidada por la escena [Argüello Pitt]. No se discute su aparición/desaparición en el entramado escénico, lo que se pone en cuestión es su alcance o potestad frente al sentido(s).

1. Autoría: firma y propiedad

El término “autor” está plagado de significaciones que han sido construidas a lo largo de la historia, pero, tal como rescata Santibáñez Yáñez, si hay una característica que ha persistido en las diferentes vinculaciones semánticas es la de establecer al autor o autora como unidad:

es una palabra carente de neutralidad, sofocada por sus significaciones, pues sus connotaciones corrientes la unen con tópicos como el de autonomía, iniciativa, invención, creatividad, autoridad, y éstos a su vez nos recuerdan las relaciones entre autor y conceptos tales como individuo, sujeto y persona, las que han sido abordadas por la sociología, en el caso de su vinculación con *individuo*, por la epistemología, en relación con la noción de *sujeto*, y por el derecho en el caso de persona. En estas y otras vinculaciones semánticas persiste un sentido elemental de establecer al autor como unidad. [Santibáñez Yáñez: 136]

El investigador realiza un recorrido del concepto a través de diferentes posturas filosóficas, en el artículo “Notas sobre el problema del autor y su función” se detiene en dos momentos que son relevantes para nuestra propia sistematización. El primero ya introducido

anteriormente con respecto a las teorías barthesianas sobre la muerte del autor y el segundo dado por las reflexiones en torno a la figura autoral que profundiza Michel Foucault en su célebre escrito *¿Qué es un autor?* [1969/2010].

La mirada de Foucault acerca del recorrido de la noción “autor” nos aporta un posicionamiento fundamental: la relación entre la autoría y su función cultural, el nombre del autor o autora y la legalidad de su firma:

Foucault no *asesinó* a nadie, muy por el contrario, mostró cómo *vive* la relación, en complemento y oposición, de persona y autor. Para el efecto, dispone de la noción de autor como función cultural, en la que incluye el imperativo literario de la crítica, en el sentido de que autor es el nombre de la legalidad y, por lo tanto, el blanco del ejercicio crítico. Como función cultural, el *autor* reúne bajo sí el engranaje de la acusación, defensa y juicio, pero ya no contra la persona, la biografía, sino contra *un cierto modo de ser del discurso*, esto es, contra el *nombre de autor*. [Santibáñez Yáñez: 139]

Ahora bien, esta concepción de autoría no ha existido desde siempre, su construcción es respuesta de un devenir histórico, la función de la autoría ligada a la propiedad intelectual del nombre/firma es bastante reciente. En la antigüedad, antes de los concursos trágicos, los relatos eran recibidos sin la necesidad de saber a quién pertenecían, quién los había creado. Solo bastaba el relato, que se fundaba principalmente en la maestría oral del aedo o trovador, en su capacidad de hilvanar los cantos (figura del rapsoda).² Si bien durante la antigüedad clásica, a partir de los certámenes, se configura el estatuto de un sujeto escribiente en Grecia, la idea moderna de autoría no logra consolidarse si no hasta el siglo XVII como consecuencia de los cambios producidos en el pensamiento y las concepciones de mundo.

El escrito de Foucault es operativo para nuestro estudio porque discute fundamentalmente la cuestión del nombre. El filósofo expone: fue “tal autor y no otro” quien generó tales discursos que pueden ser reunidos bajo una firma, por ello un nombre puede otorgar cierta

² Sobre la figura del rapsoda en el mundo griego recomendamos el artículo de Araceli Laurence, “El actor en el teatro griego clásico” [Dubatti].

homogeneidad a un conjunto de obras, “indica que ese discurso no es una palabra cotidiana, indiferente, una palabra que se va, que flota y pasa, una palabra inmediatamente consumible, sino que trata de una palabra que debe ser recibida de cierto modo y que en una cultura dada debe recibir un estatuto determinado” [Foucault: 20]. De la cita podemos destacar la importancia del estatus que representa, o puede representar, el nombre de autor o autora, es decir, la legitimación (en tanto propiedad intelectual) que de ahí se desprende.³

La construcción del nombre del autor es la consecuencia de una serie de disposiciones que la crítica literaria/teatral hace de una/s obra/s, pero también es resultado de un proceso histórico legal aparecido en el siglo XVIII: los derechos de autor y la propiedad intelectual.⁴ Desde allí importa el nombre del autor o autora porque, mediante su firma, se convierte en el propietario o propietaria del discurso (sentido).

Ante lo expuesto, en las prácticas escénicas producidas desde el corrimiento de las lógicas tradicionales esta situación constituye, si no una contradicción, al menos una pregunta, debido al carácter colectivo de la construcción del sentido. La autoría dramática gana ventaja, en tanto este trabajo queda inscripto en un soporte escrito. “Si el cuerpo del actor es actualmente uno de los territorios más fértiles para cuestionar el concepto moderno de autoría, el texto escrito es el territorio simbólico de la autoría, siempre más fácilmente vinculable a lo que queda fijado, detenido sobre un papel, que a un cuerpo vivo, que se resiste a ser entendido como obra de arte que pueda ser conservada, vendida o poseída.” [Cornago: 11].

Con relación a la reflexión de Cornago podemos sumar que, si bien es ampliamente conocido que autores como Shakespeare o como

³ Se pueden traer a la memoria un caso de las artes visuales que menciona Oliveras en su libro *Estética*, hablamos aquí de un cuadro que se vendió en una subasta en Japón por una base inicial de ochenta y tres dólares. El cuadro era el mismo que tiempo más tarde se vendió por más de medio millón: “¿qué había sucedido? El cuadro había entrado en contacto con un nombre: Van Gogh” [Oliveras: 353].

⁴ Para profundizar sobre este tema resultó operativa la lectura de la Tesis Doctoral de la Universidad Autónoma de Barcelona producida por Cristina Soler Benito y titulada *Propiedad intelectual en las artes escénicas*. De la cual recomendamos, principalmente, los títulos “Concepto de autoría y protección” y “Autor” del primer capítulo. En ellos se expone sobre la relación autor/autoridad y propiedad intelectual.

Molière no trabajaban exclusivamente bajo la categoría de autor de gabinete, nada se conserva de sus actores y de sus colaboradores. La escena que escribieron se ha perdido en su materialidad, lo que nos queda es el texto y, por tanto, su autor. La problematización, imposible de obviar, radica en la certeza contemporánea de que el sentido, tal y como lo receipta el o la espectadora, nunca puede preexistir a la escena, la “idea-teatro” adviene solo en y por medio del acontecimiento [Badiou].

Ante la certeza de Badiou se acrecientan las voces antagónicas. La crítica especializada, solo por citar un ejemplo, con frecuencia basa sus preguntas en torno a la fidelidad de la puesta en escena en relación con el “original” (el texto). Dicha postura supone, de algún modo, que el texto tiene una verdad a ser respetada.

Este sobreentendido se sostiene desde una base de origen platónico: la obra tiene un sentido trascendente derivado de una verdad que algunos poseen (director o autor) y que otros tienen que interpretar (actores, espectadores). Esta base platónica se encamina a prefigurar el orden de la representación como unidad esencialista, cuya verdad trasciende a la obra, se explica por fuera de ella, y está en posesión solo de algunos. [Martín y Sequeira: 8]

Pero cómo resolver esta disputa —¿ética?— en las prácticas contemporáneas: ¿a quién le pertenece la autoría de *Máquina Hamlet*? ¿Es Shakespeare o Müller el autor de la pieza? La respuesta no se hace esperar, todos podemos convenir sin esfuerzos en que el autor alemán, a partir de Shakespeare, escribe esta pieza, pero ¿responderíamos lo mismo si el texto nunca se hubiese editado? Por otro lado, Müller, ¿sería considerado autor si hubiese mantenido una relación de respeto y fidelidad al texto *original* de Shakespeare? Además, ¿acaso no contamos con la sospecha de que el mismo Shakespeare escribe la tragedia a partir de otras fuentes? La discusión se torna más compleja si pasamos al plano de la escenificación ya que tanto Heiner Müller como Robert Wilson pueden ser reconocidos como autores. Con esto, dejamos formuladas las preguntas en torno a algunos conceptos sobre los que repararemos más adelante.

2. Sobre discursos escénicos

La noción contemporánea de “dramaturgias escénicas” está íntimamente vinculada al cuestionamiento de la hegemonía de la autoría dramática en la historia del teatro. A su vez, dicho cuestionamiento es consecuencia de las transformaciones que el campo teatral realiza al interior de sus prácticas a partir de mediados del siglo XIX, con la asunción del concepto de puesta en escena, su advenimiento como lenguaje autónomo y la consolidación del rol de la dirección teatral. Este proceso histórico permite la estructuración y formulación de nuevos discursos escénicos que pueden complementar, negar o cuestionar el discurso autoral del texto. Investigadores como Sánchez y De Marinis han indagado acerca de estas transformaciones desde el aspecto histórico⁵ y plantean que la aparición del rol de la dirección implica también a largo plazo la concreción de un “actor creador”, quien, al dismantelar el rol de intérprete de un personaje, generará, desde su tarea específica, sentido(s) sobre la escena.

Deseamos distinguir y diferenciar cuatro discursos históricos formulados sobre la escena o desde ella. Por una parte, el discurso del autor o autora al que, teniendo en cuenta los planteos abordados anteriormente en cuanto a la construcción de la firma autoral tradicional, podemos definir como un discurso sobre (o hacia) la escena. La distancia está dada por la concepción del “arte en dos tiempos” [Danan] que, por un lado, separa el trabajo autoral del escénico y, por otro, genera una escena virtual con voluntad de ser representada. Los restantes discursos, por otra parte, son

⁵ Estas investigaciones nos permiten realizar un encuadre temporal para pensar aquellos cambios que hacen posible el surgimiento de nuevos discursos de la escena que trataremos en este apartado. Tomamos las lecturas de De Marinis y Sánchez como parte de un relevamiento historiográfico del devenir de la puesta en escena como lenguaje autónomo. Estos investigadores son claves para nuestro planteamiento porque focalizan en la figura del director de escena a partir del siglo XIX y sus sucesivas transformaciones hasta llegar a la centralidad del “actor creador” a mediados del siglo XX. A estas investigaciones podemos agregar una lectura fundamental: *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena* de Fernando De Toro. En este trabajo, el autor indaga los cambios producidos con el advenimiento del concepto de puesta en escena y la importancia de pensar lo teatral como discurso específico. De Toro, como otras investigaciones provenientes de la semiótica, introduce el concepto de “texto espectacular” para pensar justamente estas singularidades de la escena más allá del texto lingüístico-literario.

propriadamente escénicos porque trabajan en la inmediatez del campo del ensayo. Así podemos distinguir el discurso de la dirección, el de la actuación y un tercer discurso que responde a nuestra singular cartografía latinoamericana: el de grupo.

A continuación, realizaremos una síntesis de los procesos que nos interesan destacar en correlato a los discursos mencionados. Si bien observaremos marcas historiográficas en la aparición de tal o cual discurso, debemos aclarar que, más allá de la predominancia de uno sobre otro según el momento histórico, ninguno de estos relatos sobre la escena o de la escena desaparece ante la inminente consolidación de los demás discursos. Todo lo contrario, actualmente podemos asistir a un panorama teatral que reúne y permite la convivencia de diversas concepciones teatrales reunidas bajo el signo de la multiplicidad y la complejidad.

La importancia de la aparición del rol de la dirección de escena radica en que años más tarde produciría la conformación del concepto de puesta en escena y con ella se afirmaría la “emancipación de la representación”, al decir de Dort: “La aparición de la puesta en escena hizo tomar conciencia del papel signifiicante que juegan los componentes de la representación. El director fue en un principio el único que decidía su organización semántica. Ahora los otros técnicos del teatro reclaman un status de relativa autonomía y una responsabilidad paralela. Texto, espacio, acción... se emancipan.” [párr. 13].

Esta situación modifica modos de producción teatral, fundamentalmente debido a que cuestiona el modelo hegemónico y central del discurso del autor o autora:

La emergencia del rol del/la director/a como tal en el siglo XX cuestiona la hegemonía de la autoría literaria en el teatro, la preocupación que inicialmente ocupaba *lo textual* pasa a ser reemplazada por *lo escénico*. Esto no anularía la paradoja identificada por De Marinis: el surgimiento del rol del/la directora/a sigue abogando por la construcción de un sentido. Si el sentido emerge de lo que sucede en la escena, quien dirige garantizaría y abogaría por esa construcción de sentido y por lo tanto es de quien

se esperan ciertos procedimientos dramatúrgicos. [Aguada Berteá: 15]

Podemos afirmar que el discurso autoral organiza el trabajo escénico en torno al desarrollo del sentido literario representado. Quien dirige en esta estructura tradicional vela por la correcta traducción del sentido textual a la escena, de modo tal que la representación es en general la ilustración del texto. Las transformaciones de la figura de la dirección, que se dan desde la solidificación del rol en el siglo XIX (con el Duque de Saxe Meiningen) hasta la aparición de los directores de principios de siglo XX, parten de una relación de subordinación con el texto dramático. No debemos olvidar que la consolidación del rol está supeditada a la aparición del drama realista.

Años más tarde, la rebelión contra el teatro realista permite el desarrollo de una escena más allá de la intención impuesta por el drama, es decir, presenta nuevos sentidos que no estaban establecidos por el texto.⁶ Con el discurso de la dirección nace un modo diferenciado de producción en el cual la escena autónomamente pone a disposición el relato textual. En palabras del teatrista Alejandro Catalán,⁷ la destitución del discurso hegemónico del autor “contradetermina” la lógica de devenir escénico que imponía la obra literaria y por tanto el referente literario funcionará en esta nueva escena como justificación o excusa de un despliegue que lo excede y transforma. Como consecuencia, emergerán evidentes reformas e innovaciones de la puesta en escena con su conjunto de dispositivos escenográficos, técnicos y procedimentales.

A su vez, debemos decir que los cambios en las disposiciones jerárquicas de la escena “textocéntrica” no podrían haberse producido de no ser por el avance teórico-práctico que el siglo XX evidenció. La

⁶ Sánchez menciona como ejemplo de ello el caso de Meyerhold en la reelaboración y adaptación de los textos a su diagrama y propuesta de movimiento escénico. También, el caso de Piscator adaptando textos narrativos o dramáticos para que se amoldaran a sus propias ideas derivadas del trabajo con dichos materiales [p. 11].

⁷ El teatrista y docente porteño en su artículo “Producción de sentido actoral” acerca ciertas reflexiones en torno a los discursos de la escena teatral que nos resultan importantes porque dialogan con los planteos que venimos citando y porque instalan la discusión sobre el plano de la actuación, discusión relegada (según el teatrista) por la teoría teatral, si se lo compara con la puesta en escena y las funciones de la dirección.

autonomía de la puesta en escena alienta la aparición de nuevas teorías, no solo provenientes de la misma escena que reflexiona sobre sus propios procedimientos (podemos mencionar los trabajos teóricos de: Stanislavski, Brecht, Meyerhold, Artaud, Craig, Appia, entre muchos otros), sino también procedentes de estudios teóricos que promueven un pensamiento sobre la puesta en escena como objeto de análisis, tal como expresa Naugrette:

Según se ubique al teatro del lado del texto o de la escena, o ambos, será tomado a cargo ya sea por la filosofía y la estética clásica (desde la antigüedad hasta el siglo XIX), ya sea por la propia estética teatral. Desde Aristóteles hasta Hegel, pasando por el clasicismo francés y la época romántica, el discurso estético sobre el teatro se confunde con la poética de la literatura dramática. Sólo con el surgimiento de la puesta en escena en la década de 1880 el campo de la representación se incluye en el arte teatral y llega a ser objeto de reflexiones teóricas. [34]

Por otro lado, debemos aclarar que si bien es con la asunción del rol de la dirección que comienzan a producirse diversos corrimientos de las estructuras tradicionales, también es clave observar que la dirección (fundamentalmente en el siglo XIX y principios del siglo XX), formaliza su rol en la configuración de una nueva autoría/autoridad.⁸ Esto se demuestra en el posicionamiento que la dirección toma en tanto garantía del sentido, antes depositado en la autoría dramática, afianzando un funcionamiento verticalista en relación al resto de los elementos/agentes de la escena. Pasa de ser ejecutante del drama en la puesta en escena a considerarse su instancia creadora:

Este teatro moderno (que ha comenzado hacia fines del siglo XIX) nació con la aparición del director como amo de la escena. Ciertamente, es el sucesor del régisseur, pero es más que un simple heredero. El régisseur, singularizaba y coordinaba los elementos de la representación. No era más que el garante de un cierto orden establecido independientemente de él. El director no toma esos elementos de la representación tal como se le ofrecen, no solamente los ordena, sino que prevé su existencia y por anticipado piensa las

⁸ Podemos pensar con respecto a esto en el caso de Meyerhold, quien se autodenominaba autor de sus propios espectáculos aun cuando estos provenían de textos dramáticos previos.

relaciones que pueden unirlos; y pronto se consagrará si no a crearlos, por lo menos a conformarlos. Actúa *antes* en el terreno en que el régisseur no actuaba sino *después*. El director no reproduce, produce. Ya no tiene el rango de ejecutante: autor del espectáculo, quiere ser reconocido como creador. [Dort: párr. 2]

Esto nos lleva a pensar que la escena, en sus modos de producción, trae aparejada consigo disputas y tensiones ante la firma/autoría de las creaciones escénicas y esta problemática de la pertenencia del sentido evidencia relaciones fuertemente atravesadas por jerarquías y mecanismos de poder. Aunque la introducción de la figura de la dirección será fundamental en la ruptura de los paradigmas teatrales a principios del siglo XX, en lo que respecta a la actuación, esta no escapa de su función de intérprete en la ecuación teatral. Actores y actrices deberán esperar varios años para un despliegue como sujetos —no objetos— de la creación escénica. En lo que respecta a la cartografía europea, podemos mencionar como figuras clave a creadores como Jerzy Grotowski y Eugenio Barba, quienes diseñan procedimientos para que el trabajo creativo del actor y actriz tenga un sitio privilegiado en la escena y producen, a su vez, teorizaciones sobre ella.

En Latinoamérica, por su parte, los discursos de la escena plantean, además de la centralidad de la actuación, la conformación de una cartografía atravesada por la predominancia del llamado teatro de grupos.

El texto de la palabra se transforma en acción, contribuyendo a la función signifiante del sistema de códigos del escenario, por lo tanto lo que sucede en la escena deja de ser mera ilustración de lo que dicen las palabras de un autor; esta conciencia dio inicio al momento de los adioses entre el movimiento teatral y los escritores de textos que se pusieron al margen de este proceso. Ajenos en su mayoría al escenario y limitados por el sedentarismo propio de su solitaria actividad muchos autores se autoexcluyen. Este ha sido el costo de no entender la necesidad y la riqueza del análisis y el trabajo colectivo, donde el autor de textos literarios tiene su espacio... . De lo dicho se deduce que existen por tanto, *varias dramaturgias, tantas como lenguajes hay en el escenario*, dentro de ellas a nuestro entender la principal es la dramaturgia del actor... . Hace rato empezó el tiempo de los adioses en el teatro peruano y se van

superando falsas dicotomías, tales como cabeza vs cuerpo o creación colectiva vs creación del autor. A esto ha contribuido la incorporación a los procesos de grupos. [Rubio Zapata: 52-53]

En la reflexión de Rubio Zapata, director peruano, puede observarse el quiebre de las tradicionales relaciones escénicas y la importancia de la marca del trabajo colectivo en la cual se incluye al autor o autora. En esta misma línea trabajarán fuertemente otros y otras teatristas latinoamericanas, fundamentalmente a partir de la década del sesenta, en consecuencia emergerán innovaciones tanto en lo que concierne a la práctica como en la producción de pensamiento escénico. Es debido a todo esto que el panorama latinoamericano resulta imprescindible por su incidencia en la deconstrucción de las jerarquías y autorías.

En este último sentido, y retomando las palabras de Rubio Zapata recién citadas, dichas innovaciones dismantelaron estructuras verticalistas en las prácticas teatrales para ensayar nuevos modos de producción: relaciones horizontales que basan su construcción creativa a partir de la centralidad de la dramaturgia de actuación. En Argentina, durante los años setenta, particularmente, podemos destacar la importancia de grupos de CC como el Grupo Arlequín (Mendoza), el LTL (Córdoba), entre otros. Pero, además, específicamente en relación con la centralidad de la actuación, no podemos dejar de lado a las poéticas actorales innovadoras del *Ander* porteño a partir de la década del ochenta (como las de Pompeyo Audvert, Batato Barea, Urdapilleta, María José Gabin, Las Gambas al Ajillo, entre otras).

Algunas conclusiones

Estas consideraciones son relevantes ya que entendemos que es recién con la aparición de la actuación como centro del entramado escénico que se hace posible finalmente una “repartición del sentido”⁹ escénico. De este modo, con la afirmación de la actuación como “campo generador de sentidos”¹⁰ se completa el mapa para el

⁹ La expresión responde a los postulados de Rancière sobre el reparto de lo sensible

¹⁰ Catalán define la actuación contemporánea como “campo generador de sentido”; consideramos que esta visión de la actuación coincide con el marco teórico ofrecido por De

advenimiento de una dramaturgia escénica propiamente dicha. Esto no quiere decir que antes de la década del sesenta no existiera dramaturgia en el sentido amplio del término (pensemos en el caso de la Comedia del Arte europea); no obstante, se hace necesario remarcar que es partir de mediados del siglo XX que el panorama escénico propondrá un escenario fértil para una ampliación de las relaciones dramáticas en todos sus niveles, como respuesta a un devenir histórico marcado por nuevos modos de hacer y pensar la escena.

Las dramaturgias escénicas, así conformadas, proponen una escritura fundada en la colaboración entre los diversos campos productores de sentidos (según lo amerite cada caso): dramaturgos y dramaturgas, actuación, dirección y grupo. El gesto autoral, entonces, está dado por dichas relaciones escénicas. La construcción de sentido responde a un proceso que involucra relaciones de intersubjetividad. Dice Laddaga: “toda producción de arte es producción de más de uno. Todo resulta de colaboraciones que pueden ser o no reconocidas. Tal vez sea a causa de esta comprensión que con frecuencia exploren formas de autoría compleja, formas que no son ni las más características del antiguo autor ni las que quisieran celebrar los ritos más simples de la ausencia.” [13]

Para dar a entender estos procesos de desprivatización del sentido, Laddaga utiliza la expresión “autorías complejas”. Desde nuestras investigaciones sostenemos que dicha expresión sintetiza los cambios producidos hasta la actualidad, ya que incluye dentro de una sola categoría la noción de autoría y, a la vez, su problematización. Por su parte, Daniela Martín agrega en torno al uso del término “complejo” para describir las autorías que esto no se reduce a la disolución de un único autor en una estructura colectiva, sino que también implica otras amplificaciones de la cuestión autoral. Por ejemplo, la

Marinis y Sánchez en torno al “actor creador”. Además, la reflexión puede ser pensada en vinculación con las teorizaciones barbianas sobre el trabajo de la actuación y con los postulados latinoamericanos en relación con la dramaturgia de actor o actriz. A su vez, es posible trasladar la idea a los diferentes discursos de modo tal que el dramaturgo o la dramaturga, la actuación, el grupo y la dirección pueden pensarse como campos productores de sentido, aunque cada uno de ellos responderá a lógicas específicas.

incorporación del espectador como cocreador. Ciertamente, es en relación con esto último que podemos establecer vinculaciones entre dicha categoría y las ideas filosóficas de Rancière cuando expone la emancipación del espectador y el reparto de lo sensible.

El teatro actual pone de manifiesto una diversidad de propuestas que se enmarcan en dicha complejidad y multiplicación del gesto autoral. Esto nos lleva a pensar que la escena contemporánea, al ofrecer nuevos procedimientos escriturales por fuera de los modelos tradicionales de creación escénica, reclama nuevas herramientas y metodologías para abordar un análisis que abarque ciertamente sus singularidades. Consideramos que debatir acerca de las funciones autorales en la producción de sentido escénico, es un primer paso para introducirnos en la complejidad que evidencia el teatro actual.

Obras citadas

- AGUADA BERTEA, Verónica. 2020. *Dirección actoral. La dirección actoral en el teatro experimental contemporáneo de Córdoba Capital. Operaciones en el cruce de singularidades*. [Tesis de doctorado. Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba]. En línea en: <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/16973>. Consultado en noviembre de 2020.
- ARGÜELLO PITT, Cipriano. 2005. “¿Dramaturgia de actor?”. Prólogo en *Escrituras emergentes*. Córdoba: DocumentA/Escénica. 11-20.
- BADIOU, Alain. 2005. *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires: Manantial.
- BARTHES, Roland. 1994. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. 2ª Edición. Traducido por C. Fernández Medrano: Barcelona: Paidós.
- CATALÁN, Alejandro. 2000. “Producción de sentido actoral”. *Revista Teatro XXI*, Año VII, nº 12, Buenos Aires: 15-20.
- CORNAGO, Oscar ed. 2008. *Ética del cuerpo*. Madrid: Fundamentos.
- DANAN, Joseph. 2012. *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. México: Toma, Ediciones y producciones escénicas y cinematográficas: Paso de gato.
- DE MARINIS, Marcos. 2005. *En busca del actor y el espectador. Comprender el teatro II*. Buenos Aires: Galerna.
- DE TORO, Fernando. 1987. *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna.

- DUBATTI, Jorge. 2008. *Escritura teatral y escena. El nuevo concepto de texto dramático*. Montevideo: MEC.
- DORT, Bernard. 1980. "La representación emancipada". *Boletín del Instituto de Teatro*. En línea: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/4208>.
- Esc. Buenos Aires. (3 de noviembre de 2017). *Proyecto pruebas-Micro*. [Archivo de video] <https://www.youtube.com/watch?v=Ge4GsGKCuPE>
- FOUCAULT, Michel. 2010. *¿Qué es un autor?* Buenos Aires: Cuenco del plata, Ediciones Literales.
- HERAS, Guillermo. 2007. Travesías dramáticas contemporáneas. En S. Blanco et al. *Escribir para el teatro* (pp. 89-103). Alicante.
- LADDAGA, Reinaldo. 2010. *Estética de laboratorio. Estrategias de las artes del presente*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- LEPECKI, André. 2010. No estamos listos para el dramaturgo: algunas notas sobre la dramaturgia de la danza. Araújo, Antonio et al. *Repensar la dramaturgia*. España: Centro Párraga, CENDEAC. 161-79.
- LESSING, Gotthold E. 1993. *Dramaturgia de Hamburgo*. Madrid: ADE.
- MARTÍN, Daniela. 2013. "Autorías complejas. La escena y la multiplicación dramática en los procesos de creación". *Territorio teatral*, nº 9. En línea: <www.territorioteatral.org.ar>.
- MARTÍN, Daniela y Sequeira, Jazmín. 2011. ¿Qué es un dramaturgo? Variaciones en torno a la dramaturgia escénica contemporánea [ponencia]. *I Jornadas Nacionales de Investigadores Teatrales*, Buenos Aires, Argentina.
- NAUGRETTE, Catherine. 2004. *Estética del teatro*. Buenos Aires: Artes del Sur.
- OLIVERA, Elena. 2005. *Estética*. Buenos Aires: Ariel.
- RANCIÈRE, Jacques. 2009. *El reparto de lo sensible*. Santiago de Chile: LOM.
- RUBIO ZAPATA, Miguel. 2002. *Notas sobre teatro*. Lima: Didi de Arteta.
- SÁNCHEZ, José. 1999. *La escena moderna*. Madrid: Akal.
- SANCHIS SINISTERRA, José. 2017. *Prohibido escribir obras maestras. Taller de dramaturgia textual*. Ciudad Real: Ñaque Editora.
- SEQUEIRA, Jazmín. 2013. La potencia de lo desconocido. Dirigir errando entre palabras y cuerpos. Argüello Pitt, Cipriano Comp. *Ensayos. Teoría y práctica del acontecimiento escénico*. Córdoba: Alición Editora, Ediciones DocumentA/ Escénicas. 69-94.
- SOLER BENITO, Cristina. 2015. *Propiedad intelectual en las artes escénicas*. [Tesis de doctorado. Universidad Autónoma de Barcelona]. En línea: <https://www.tdx.cat/handle/10803/381261>.

SANTIBÁÑEZ YÁÑEZ, Cristian. 2004. Notas sobre el problema del autor y su función. *Revista Acta Literaria*, nº.29: 135-147. En línea: <https://www.redalyc.org/pdf/237/23702909.pdf>.