



"El Maravilloso Viaje de la Mentira y la Verdad",  
Creación Colectiva TEC. Gladis Garcés y Gabriel Uribe.

# Temas de discusión



## METAFORA Y PUESTA EN ESCENA

Enrique Buenaventura

*De nacionalidad colombiana. Director,  
autor y teórico del teatro. Dirige el Teatro  
Experimental de Cali, T.E.C.*

*Solamente la imagen, por lo que tiene de imprevista  
y repentina, me da la medida de la liberación  
posible, que me aterra. André Breton*

- I-1 Es apenas obvio que el texto escrito y el texto visual (proxemia, kinesia o iconos) son de naturaleza distinta. En otros términos, están hechos de diferentes materias significantes.
- I-2 Es también obvio que el texto escrito, convertido en texto oral, es uno de los textos que maneja la puesta en escena en el proceso de producción del texto del espectáculo. Aquí es preciso repetir, con Anne Ubersfeld, que: "el enunciado, en un texto de teatro, si bien tiene un significado no tiene todavía sentido. Adquiere sentido cuando deviene discurso, cuando se ve cómo se produce, por qué y por quién es producido, en qué lugar y en qué circunstancias"(1). Habría que agregar que este sentido depende, en última instancia, de la relación con los espectadores.
- II-1 La puesta en escena y el director son fenómenos de la tradición del teatro occidental y fenómenos relativamente recientes (siglos XIX y XX). En los teatros orientales tradicionales que todavía podemos ver (el No, el Kata-kali, por ejemplo) y aquellos de los cuales tenemos noticia, lo que hoy se

(1) Anne Ubersfeld: *L'école du spectateur*. Editions Sociales. Paris, 1981

llama puesta en escena era una combinación de lenguajes visuales y sonoros determinada por una tradición muy estricta. Se trataba de códigos fijos, aceptados por los actores y por el o los que hacían las veces de organizadores del espectáculo. La última tradición de este tipo murió en Europa con la Commedia D' Li Arte.

- II-2 Como resultado de la pérdida de los patrones tradicionales se produjo en Europa una larga controversia sobre la combinación de estos dos textos (el verbal y el visual). Durante mucho tiempo y especialmente en el siglo pasado hubo dos bandos: El que sostenía la preeminencia de la puesta en escena. Paralelamente se iba conformando la necesidad de una estructura interna del espectáculo, sometida a una dirección centralizada, es decir, la práctica actual de la dirección y la puesta en escena. (1) Es necesario señalar la importancia de esta práctica que terminó por imponerse en casi todo el teatro mundial.
- II-3 A partir de este hecho surgen diferentes formas de puesta en escena y la controversia se desplaza hacia esas diferentes formas. Ahora bien, para nosotros, el problema central no está al tanto en esta o aquella forma de puesta en escena sino en la relación con el público.
- III-1 // Definimos el teatro como un acontecimiento, es decir, como una *relación entre el grupo y el público a través del espectáculo*. Las diferentes formas de puesta en escena están, para nosotros, determinadas por *el tipo de relación que el grupo establece con el público*. Y no sólo las diferentes formas de puesta en escena sino *el carácter mismo del grupo, sus relaciones internas, su modo de producción del acontecimiento teatral*.
- III-2 Más aún, esta relación que el grupo establece con el público determina *los temas* que le interesan al grupo y al público y por ende la escogencia y/o la elaboración de los textos que servirán de propuestas para la creación del espectáculo. La forma como la relación grupo-público determina todos los aspectos señalados no es, por supuesto, una forma simple, mecánica ni estadística y no niega sino que exige la creación absolutamente personal del poeta o dramaturgo, del director y de los actores, así como del escenógrafo, el músico, el luminotécnico, etc.

---

(1) André Veinstein: *La puesta en escena*. Compañía General Fabril Editora. Buenos Aires, 1962.

III-3 Una relación convencional con el público (y aquí es necesario subrayar el parentesco entre convención y complicidad) determina que el teatro no se plantea como *acontecimiento* sino como *espectáculo*.

Teatro y público, en este caso, son asumidos como entidades institucionales que se relacionan únicamente a través de “las fauces abiertas de la taquilla”, como decía García Lorca. El teatro como acontecimiento se relaciona con los otros acontecimientos: sociales, políticos, culturales y artísticos en cuyo contexto se produce. Asume, como texto (es decir, como dinámica de lectura-escritura-lectura, etc.) la intertextualidad que le corresponde en el texto cultural de aquí y de ahora.

III-4 El teatro que se plantea a sí mismo como espectáculo establece como relación fundamental y determinante la relación texto-grupo y generalmente lo hace dentro de dos alternativas: a) una alternativa tradicional, en la cual la puesta en escena es una *interpretación* del texto escrito y el director es un intermediario entre ese texto y los actores y b) Una alternativa “de vanguardia”, en la cual el texto escrito es apenas un pretexto.

De este modo la polémica sobre la supremacía de uno de los dos textos (el escrito y el de la puesta en escena) se soslaya. En el primer caso mediante el falso recurso de la interpretación y en el segundo mediante una manipulación más o menos arbitraria del texto escrito.

En realidad, de verdad, la puesta en escena no puede ser nunca la interpretación de un texto escrito, porque como dijimos al comienzo de estas notas se trata de dos materias significantes distintas. Aunque no se quiera, los materiales de la puesta en escena (actores, enunciados orales funcionando en otro contexto, proxemia, kinesis, lenguajes objetuales, cromáticos y lumínicos, etc.) *producen sentido*, no pueden “reflejar” o repetir un sentido que les es impuesto desde afuera; ese teatro no hace más que repetir otras puestas en escena, adaptándolas a sus condiciones operativas. El rol del público aquí se reduce a la comparación entre las distintas puestas en escena de un texto, un rol “cultural” en el peor sentido del término, incluso en su contrasentido, ya que no significa la integración del espectáculo a los textos sociales, políticos culturales y artísticos de un contexto, sino su aislamiento, como si lo cultural tuviera su modo propio, su mundo aparte. La manipulación más o menos arbitraria del texto escrito, aunque parezca oponerse a esta especie de “museo cultural”, es rápidamente recuperada por este, pues aísla lo cultural tanto como su

aparente opositora y reduce el rol del público a una especie de culto a la originalidad.

- IV-1 El problema de la supremacía del texto escrito sobre la puesta en escena y viceversa es, por supuesto, un falso problema, pero no hay que olvidar que, en general, los falsos problemas no son más que formas ideológicas que asumen transitoriamente problemas muy reales.

En este caso el problema real que está “detrás” de la interminable polémica es, nada menos, que un aspecto muy importante de la estructura propia, específica, del fenómeno teatral.

- \* Se trata de las relaciones del texto verbal y el texto visual en el proceso de producción de la puesta en escena.

Si bien es cierto que estas relaciones tienen que ver con el tipo de texto verbal al cual nos enfrentamos (no es lo mismo partir de un esquema temático, guión o canevas, como quiera llamárselo, de un conjunto de textos históricos, poéticos, periodísticos, etc. o de un texto narrativo, que partir de un texto “teatral”) también es cierto que la relación texto verbal, texto visual puede ser analizada desde una perspectiva más abstracta que sirva como marco teórico general a dicha relación.

- IV-2 En primer lugar, y continuando con nuestro punto de vista del teatro como acontecimiento, hay que analizarla dentro de la relación grupo-público. Antes hemos señalado que esta relación determina los temas que le interesan al grupo y al público y por ende la escogencia y/o la elaboración de los textos.

- IV-3 Lo anteriormente planteado implica otra relación a examinar: la relación tema-texto.

Como sabemos, una obra, un texto escrito (antes, durante o después del espectáculo, eso es aleatorio) es una visión del mundo, tiene una macroestructura semántica que relaciona el tema con las estructuras paradigmática y sintagmática del discurso narrativo. Estas relaciones se pueden comparar con las que existen entre el mito y el relato mítico. Así como el relato mítico es una de las alternativas posibles de materialización del mito, la obra es una de las alternativas posibles de materialización del

tema. El tema de Don Juan, para poner un ejemplo muy socorrido, da origen a romances, a un texto de Tirso, otro de Molière, de Bernard Shaw, para nombrar algunos, amén de todos los textos psicoanalíticos y sociológicos al respecto. Lope y Calderón materializan el tema del honor del campesino rico en dos textos que llevan el mismo título: **El Alcalde de Zalamea** y Lope destaca la importancia de ese tema para el público de la época, diciendo, en el Arte Nuevo de Hacer Comedias:

Los casos de honra son mejores,  
porque mueven con fuerza a toda gente.

Por donde se ve que el teatro, planteado como acontecimiento (y es el caso de la Tragedia y la Comedia griega, del Teatro Isabelino, del teatro del barroco español y en general de los grandes momentos del teatro), tiene en cuenta su público para escoger *sus temas* y es consciente de su inserción en la intertextualidad social, política, cultural y artística de su tiempo.

IV-4 Bertolt Brecht, cuando se plantea el problema de “las alternativas muertas” está hablando, justamente, de esas alternativas que eventualmente están en el tema pero que no han sido escogidas por el texto. Y las plantea precisamente en el proceso de la puesta en escena, como una dramaturgia del actor.

IV-5 Hemos dicho también que plantearse el teatro como acontecimiento determina la estructura interna del grupo y el “modo de producción” teatral. La participación creadora de los actores en la puesta en escena es lo que compromete, lo que hace responsable a todos y a cada uno de ellos en el acontecimiento, en la forma de cómo el espectáculo se va a relacionar con el público. Los actores no se relacionan con el público únicamente a través del espectáculo. No le venden la vida al espectáculo, no se ocultan detrás de las máscaras. Por encima y por debajo de la ficción están ahí, en el escenario, produciendo una antificción. La afirmación y la negación de la ficción es un tipo de relación dialéctica con el público que el teatro como acontecimiento destaca como fundamental. “Contigo hablo, bestia fiera” le gritaba Ruiz de Alarcón a un público que rezaba: “Creo en Lope, todopoderoso, poeta del cielo y de la tierra” y se volvía sordo a las sutilezas audaces del indiano. Un “modo de producción” teatral también es un modo de relacionarse con la percepción del público. Si el modo es convencional, dejará intacta esa percepción, buscará la complicidad con el público, el

ACTOR

éxito y la repetición de fórmulas probadas que conducen al éxito. Si es participativo, buscará la transformación de la percepción del público, cuestionará todos sus valores y amará el riesgo planteándose los fracasos como momentos privilegiados del conflicto con el público, como señales de cambio mutuo.

- IV-6 Desde que nosotros nos planteamos el teatro como acontecimiento nos planteamos, también, la improvisación como forma privilegiada de participación total en la puesta en escena. El actor debe saber, sin embargo, que esa participación total no se la regala nadie. Ella implica una elevación constante de su nivel como participante. La oposición dialéctica director-actores, clave de la participación total, depende del nivel de cada uno de los participantes.
- IV-7 Desde un principio, también, privilegiamos la analogía como método de improvisación. No es nada nuevo. La analogía figura en el método de Stanislavski y en las experiencias de Brecht. El modo de usarla, sin embargo, determina características epistemológicas en cada manera de producir. Nosotros la hemos usado, hasta ahora, como una forma de distanciamiento de la virtualidad textual y, al mismo tiempo, de acercamiento de esa virtualidad al contexto de los actores y a las expectativas del público. Es decir, en una forma paradójal.
- IV-8 Las improvisaciones por analogía parten de la propuesta textual. En un principio nos planteábamos, tímidamente, la realización de improvisaciones “de totalidad” o de “visión imaginaria”, mediante las cuales los equipos de actores proponían “visiones”, “imágenes” de la puesta en escena. La práctica nos ha ido llevando a destacar la importancia de estas improvisaciones y entender que ellas no son tanto una especie de “premonición” de la puesta en escena cuanto una forma de exploración de las relaciones entre el tema, el contexto de los actores y las expectativas del público, por otra. Esta nueva conceptualización del objetivo de las improvisaciones de totalidad es importante porque incidiría en las maneras de formularlas, en la manera de plantear las analogías.

Vienen luego las improvisaciones parciales, es decir, las que se realizan a partir de las unidades menores en las cuales el texto se ha dividido.

- IV-9 Puede haber muchas formas de división del texto. Para nosotros la unidad menor es la “acción”, como unidad mínima en la cual se expresa lo que hemos considerado “el conflicto central” que maneja la obra. No se trata, pues, de una simple taxonomía sino de la construcción de un modelo esquemático orgánico, en el cual las unidades menores se insertan en las mayores (las acciones en las situaciones y las situaciones en las secuencias). Este modelo no es ajeno a los que ha elaborado la semiótica del texto literario(1). La diferencia se encuentra, fundamentalmente, en los objetivos. Mientras el modelo elaborado por la semiótica del texto literario tiene, como objetivo, el análisis del mismo en todos sus niveles, el modelo construido por nosotros tiene como objetivo la operatividad de la participación colectiva (es decir de todas y cada una de las individualidades) en la producción del texto del espectáculo(2).
- IV-10 La improvisación parcial tiene, por supuesto, los mismos objetivos de la total : explorar las relaciones entre el tema y la alternativa textual, por una parte y por otra las relaciones del acontecimiento teatral con el grupo y con el público.
- IV-11 Ahora bien, si la exploración del modelo semiótico construye un sentido en el terreno conceptual, la exploración de las improvisaciones por analogía construye un sentido en el terreno de las imágenes.
- IV-12 La analogía está en la base de todas las figuras del lenguaje, es translingüística y genera las imágenes de todos los lenguajes y, en especial, de todos los lenguajes artísticos. Está en la base de la connotación o sea la participación creadora del receptor. No sólo permite sino que exige al receptor apoderarse del texto del emisor y recrearlo. Es más, elimina la polaridad esquemática emisor-receptor y plantea el lenguaje como creación de ambos. En el lugar de la interpretación pone la participación. Convierte la lectura en lo que es: Una forma de escritura.
- IV-13 Mediante la improvisación por analogía los actores “escriben” “escenas” que se inscriben entre el texto y el tema y que construyen relaciones entre ellos. Estas relaciones construidas en la “escritura” de la puesta en escena, nacen de las asociaciones libres que hacen los actores, a través de la

---

(1) A.J. Greimas: *La semiótica del texto literario*. Paidós. Barcelona, Buenos Aires, 1983.

(2) T.E.C. : *Método de Creación Colectiva*. Publicaciones T.E.C. Cali, 1970.



analogía, entre la propuesta textual y sus propias experiencias. Si los actores asumen el juego de la analogía teniendo en cuenta el teatro como acontecimiento, asumen, simultáneamente, su condición de “representantes del público en el escenario”, de la cual hablaba Brecht.

- IV-14 El juego de la analogía consiste en hallar semejanzas significantes entre la propuesta textual y el contexto de los actores, como representantes del público en el escenario. De acuerdo con lo dicho anteriormente, el actor se apodera del texto construyendo imágenes basadas en la analogía. Por esta razón hemos establecido una regla del juego que impide todo juicio de valor sobre la improvisación.
- IV-15 La improvisación es usada por muchos conjuntos teatrales en la puesta en escena, pero a menudo lo es como un recurso, como un complemento que funciona entre la concepción del director y la participación de los actores. Una vez realizada se la acomoda a la concepción de la dirección. Ayuda a la comprensión entre la dirección y los actores. Los directores no autoritarios suelen recurrir a ella.
- IV-16 Nosotros, desde hace mucho tiempo, practicamos la improvisación como la forma privilegiada de la dramaturgia del actor, como el nivel de escritura de ellos en la puesta en escena y como un cuestionamiento permanente de la concepción explícita e implícita de la dirección. A nadie se le oculta que este juego audaz está preñado de riesgos. Implica, por un lado, una responsabilidad y una preparación de los actores en todos los niveles y, por otro, una intransigencia de la dirección que impida el reemplazo de la escritura textual por la escritura de las improvisaciones tanto como la disolución de las improvisaciones en el texto.
- IV-17 ¿Cómo lograr que los dos textos existan y que se cree una tensión entre ellos que permita la metáfora, es decir, la participación del público, de sus asociaciones, como parte integrante del acontecimiento teatral? ¿Cómo lograr que el acontecimiento teatral esté constituido por las tensiones entre la propuesta textual, la puesta en escena y el público y que esas tensiones se inscriban en las tensiones entre acontecimientos sociales, políticos, económicos, culturales y artísticos del aquí y ahora? He aquí el problema que estas reflexiones están tratando de dilucidar no tanto a la luz cuanto a la oscuridad de la práctica actual del grupo.

V-1 Es necesario precisar, para seguir adelante, el concepto de tema que se ha venido configurando tanto en la práctica como en el transcurso de estas notas.

- 1° El tema no es un presupuesto sino un resultado. No se predetermina, se construye. En el caso del análisis semiótico de un texto literario lo construye el análisis. En el caso de la puesta en escena lo construye el proceso mismo de la puesta en escena.
- 2° Se construye el proceso de apropiación -recreación- del texto mediante las improvisaciones.
- 3° El trabajo actual está planteando un tratamiento nuevo de las asociaciones materializadas en imágenes visuales y sonoras por la improvisación. Antes procedía más de otra manera: una vez realizada la improvisación comenzaba el proceso de "acercamiento al texto" ( a los personajes, a la fábula, a los enunciados), el cual se realizaba mediante equivalencias. Este mecanismo sometía la analogía a una descomposición lógica. No siempre era fácil encontrar las equivalencias entre los personajes, los acontecimientos y los enunciados de la virtualidad y los de la improvisación. El eje de selección - sustitución entraba entonces a decidir y lo hacía identificándose con la virtualidad. Es cierto que no siempre el procedimiento se aplicó tan coercitivamente, es cierto que en múltiples ocasiones le dimos a la imagen improvisada su estatus de tal. Pero esta misma dualidad en los procedimientos señalaba que allí, en el nivel teórico, había un problema. En la práctica actual estamos tratando de respetar el estatus de la imagen como tal. Para ello hemos ido hasta las últimas consecuencias: no intentamos el acercamiento al texto de cada una de las imágenes producidas por la improvisación. Ordenamos esas imágenes en un discurso relativamente autónomo que va creando su eje sintagmático y su eje paradigmático. Supongamos que se realizan dos improvisaciones por acción y que 3 acciones constituyen una situación. Tendríamos entonces 6 improvisaciones. Aquí tiene que entrar el eje de selección, pero no entra desde otro discurso, no viene ya de la virtualidad. Funciona como un proceso de condensaciones y desplazamientos, cuya base es, también, analógica.

Esto, en términos teóricos, significa :

- a) Que las asociaciones planteadas por la analogía y materializadas en imágenes por la improvisación tienen un estatus de tales. No se le puede aplicar el procedimiento lógico de las equivalencias porque se destruyen. En otros términos, si esas imágenes producen personajes que están en la virtualidad y acontecimientos que no contiene la fábula, tales propuestas no pueden ser eliminadas porque encajan en la propuesta textual.
- b) De acuerdo con el concepto del tema que estamos manejando, esos elementos “extraños” pueden ser parte de la construcción del tema y, eventualmente, hay que organizarlos en ese sentido. Son alternativas textuales que, confrontadas luego con el texto, deben encontrar su lugar y su función. Luego quiero decir en este caso que, una vez terminado este discurso de imágenes como primera vuelta de montaje, viene la confrontación con el texto, es decir, con los personajes, las acciones, las situaciones, las secuencias y los enunciados de la propuesta textual.

¿No habría entonces el peligro de alejarse demasiado del texto y “montar otra obra”? No sólo existe ese peligro sino que no hay manera de evitarlo: uno monta siempre otra obra. Ahora bien, no hay que olvidar, por una parte, que las improvisaciones proponen alternativas textuales de carácter temático que deben encontrar, en el espectáculo, su lugar y su función, como señalábamos antes.

Finalmente, es preciso tener en cuenta que el tema no se construye únicamente en el proceso de puesta en escena y no queda definido de una vez por todas en el espectáculo. Si fuera así, dejaríamos, por fuera, el acontecimiento y la participación del público y de los otros acontecimientos señalados. La puesta en escena debe permitir que el público inscriba otros acontecimientos en el tema e inscriba el tema en otros acontecimientos. Este es, justamente, el mecanismo de la metáfora. El poeta exige al lector la creación de la imagen asociada, pero también lo orienta en esa creación. Como decía Wordsworth:

Mediante la observación de afinidades  
en objetos donde la hermandad  
no existe para las mentes pasivas.

Una tensión entre el texto y el tema en el cual el texto actúa como una estructura superficial y el tema como una estructura profunda y una tensión entre el texto del espectáculo y los textos que constituyen el contexto del público es lo que permite el acontecimiento. El tema de Antígona es reelaborado por Brecht en el contexto de 1948, Kantor resucita a Witkiewicz entre las ruinas de la posguerra y Jean Vilar monta **La Paz**, de Aristófanes, en plena guerra de Argelia.

Nuestras múltiples versiones de un espectáculo han sido una forma de buscar esas tensiones, de renovar y hacer más eficaz la metáfora. El tema de **Soldados** era infinitamente más rico y complejo que el texto. Resolver las tensiones del texto-tema como forma de hacer más abiertas y significantes las tensiones espectáculo y contexto social, nos llevó cinco versiones y lo mismo ocurrió con **A la Diestra de Dios Padre**.

Es posible que ahora estemos logrando, en el campo de la metodología, una economía al plantearnos en las relaciones texto-improvisación las relaciones texto-tema y al proponer el concepto de teatro como acontecimiento en cuanto a la relación con el público.

"Opera Bufa", Teatro Experimental de Cali, 1987. Foto Jorge Lara.

