INDICE

ENRIQUE BUENAVENTURA

Notas sobre dramaturgia
(Tema, mitema y contexto)

La dramaturgia del actor

Metáfora y puesta en escena

El enunciado verbal y la puesta en escena

tec Teatro Experimental de Cali (Colombia)

NOTAS SOBRE DRAMATURGIA
(TEMA, MITEMA Y CONTEXTO)

En un trabajo de hace algunos años, intitulado "Problema, Tema y Mitema"[1] pretendimos explorar aspectos generales que el esquema metodológico de Creación Colectiva no alcanzó a tocar. Creemos que ese trabajo debe ser continuado y transformado a la luz de nuevas experiencias y de análisis recientes. Dejemos de lado, por ahora, la categoría "Problema" y concentrémonos en las de Tema y Mitema, agregando una nueva, que ahora nos parece indispensable: Contexto.

TEMA

Entendemos por tema un *texto* que funciona como propuesta de montaje. Ese texto puede ser (dentro de las clasificaciones tradicionales, cuyas fronteras son cada vez más inestables) "literario" o no (puede ser periodístico o una selección de documentos, un episodio histórico, etc.). Del grado de autonomía y del nivel de elaboración de ese texto dependerán mucho los procedimientos metodológicos seguidos en el discurso de montaje. Si el tema inicial es todavía vago e intuitivo, el proceso de montaje encontrará especiales dificultades para concretarlo. Una vez establecido el tema se convierte en un primer eje paradigmático que evita la dispersión y organiza la redundancia.

El TEMA es, también, un PUNTO DE VISTA. Permite centrar en él la "visión del mundo" que desarrollará el discurso de montaje. El TEMA organiza los códigos que manejará el proceso de montaje de modo que se trascenderá a sí mismo

en una dirección ontológica (que plantea la ambigüedad, o sea la posibilidad de diversas lecturas) y en una dirección centralizadora que tiene al RELATO, a la FUNCION NARRATIVA, como eje organizador del ARGUMENTO, de la relación entre ACONTECIMIENTOS y PERSONAJES, o sea la AUTONOMIA DE LA FICCION propiamente dicha.

Si la obra maneja más de un relato, o si se plantea como una ficción en el interior de otra ficción, etc., el TEMA será el elemento unificador de los distintos niveles o discursos narrativos.

Si, como veremos más adelante, de acuerdo con Claude Bremond,[2] la función narrativa tiene una fuerte autonomía, de modo que una cadena acontecimental puede ser usada por una u otra forma de expresión artística (teatro, cine, tiras cómicas, etc.) los temas tienen, también, relativa autonomía y, con variantes más o menos importantes pueden ser usados, también, en varias formas expresivas. No tienen, claro está, la fuerte autonomía de la FUNCION NARRATIVA, son más "deformables", más "manipulables" por tales formas, de modo que su identidad en una u otra forma puede ser discutible.

Pasemos, ahora, a la segunda categoría, la de Mitema.

MITEMA

Ya en el trabajo citado "Problema, Tema y Mitema", se señalaba el origen de esta categoría en los análisis de Lévi-Strauss sobre el mito.[3]

Lévi-Strauss empieza por distinguir relato mítico de mito. El relato mítico (verbal o no) es para él la expresión del mito, no el mito mismo. Los mitos subyacen bajo la superficie cambiante de los relatos, como la lengua bajo el habla. Los relatos míticos están constituidos por determinados *acontecimientos* opuestos y semejantes que se combinan de maneras diferentes para formar variantes o versiones de las cuales ninguna tiene el privilegio de ser la original. Todas las variantes son igualmente válidas.

En el relato los acontecimientos forman una cadena sintagmática:

Acontecimiento A acontecimiento B acontecimiento C.

Lévi-Strauss propone considerar los acontecimientos aislados y formar con ellos una columna de asociaciones paradigmáticas.

acontecimiento A

acontecimiento B

acontecimiento C

Cada uno resulta ser, así, una transformación parcial de los otros.

Edipo busca sus orígenes.
Mata a su padre.
Se casa con su madre.

Los tres tienen que ver con las relaciones de parentesco.

El primero con la necesidad de parentesco, el segundo con la subvaloración de las relaciones de parentesco, el tercero con la sobrevaloración de estas relaciones. El mito sería, así, la *mediación* entre dos extremos u oposiciones, ejemplificaría la necesidad —para la comunidad que lo vive y lo narra— de vivir con las contradicciones. Aceptemos o no la definición de mito que da Lévi-Strauss, lo que nos interesa, por ahora, es la operación de aislar los acontecimientos y de organizarlos en columnas de "asociaciones paradigmáticas", a semejanza de la estructura del discurso de la lengua y de la narración en general. Más adelante se aclarará este planteamiento. Lévi-Strauss llama a esos acontecimientos "Mitemas". De allí hemos tomado el término.

El problema, como dijimos antes, consiste en que no habíamos definido este término que tomamos en préstamo y no lo habíamos desarrollado en su aplicación en la dramaturgia.

Guardemos el carácter de acontecimiento para el mitema nuestro y propongamos que sea uno solo. Guardemos, también, el carácter doble (sintagmático y paradigmático a la vez)

que reclama Lévi-Strauss para los suyos. Veamos unos ejemplos tentativos:

Jesús escoge a Peralta, los dioses chinos escogen a Shen-Té, la "vieja" escoge unos hambrientos para celebrar sus orgías, la aldea expulsa a la Verdad y a la Mentira, Hamlet decide vengar la muerte de su padre y Antígona decide enterrar a su hermano Polinices.

Es fácil notar que estos acontecimientos funcionan tanto en la cadena sintagmática como en la serie paradigmática. Se puede ver que, por así decirlo, desatan los conflictos, ponen a funcionar las Fuerzas en Pugna, pero no se quedan allí sino que vuelven a aparecer en el desarrollo de esos conflictos y en las oposiciones entre personajes, es decir, conforman una columna —en este caso también única— de "asociaciones paradigmáticas". En otros términos, el mitema tiene que ver tanto con la unidad como con la diversidad del relato. De allí la utilidad de esta categoría para el trabajo dramatúrgico.

En principio no se ve una dificultad insuperable para "agregar" esta categoría a las que funcionan en el Método de Creación Colectiva. En principio entraría a figurar entre los que forman la cadena causal o cronológica y sería bueno que, desde la división del texto verbal hasta el último paso del discurso de montaje, se registraran sus relaciones con cada uno de los niveles de la estructura.

Lo importante, lo que queremos subrayar en cuanto a la utilidad del MITEMA, es que destaca, pone de manifiesto, de manera sencilla, las RELACIONES entre acontecimientos y personajes (así como con los otros códigos o lenguajes) que sirven de "motor" y de "amarre" a la narración. Motor en cuanto a su condición de acontecimiento "pivote", que abre un abanico de alternativas vivas y muertas a la narración y amarre en cuanto a su carácter iterativo o redundante, es decir, en cuanto a su condición paradigmática. En otros términos, en cuanto a su funcionamiento tanto en el plano de la expresión como en el de los contenidos. En última instancia, el MITEMA, así planteado, tiene que ver con la significación de la obra, es decir, con las relaciones entre la obra y sus referencias o sea las posibles lecturas de la misma y aunque ello no es exclusividad del mitema, éste, en principio, podría servir de "eje" a tales lecturas.

Preguntas como: Por qué Jesús escoge a Peralta, los dioses a Shen-Té, la vieja a unos mendigos o por qué Hamlet decide sacrificar su reino para vengar a su padre o Antígona su vida por enterrar a su hermano Polinices, abren un abanico de respuestas útiles tanto para la escritura del discurso de montaje como para las lecturas del discurso del espectáculo.

CONTEXTO

La otra categoría —que en el trabajo citado no aparece o que podía confundirse con el TEMA—, aquí la agregamos con el nombre de CONTEXTO, nombre prestado a la acepción lingüística del término.

El Contexto es el nivel de la NARRACION, el cual se compone de dos sub-niveles: el de la INTRIGA y el del ARGUMENTO. Ambos funcionaban ya en el Método de Creación Colectiva pero en este trabajo vamos a detenernos más en cada uno de ellos y en sus relaciones mutuas.

LA INTRIGA: Como sabemos, Vladimir Propp hizo un aporte decisivo al análisis de la intriga en su estudio sobre una colección de cuentos maravillosos rusos[4] (tomó un conjunto de cuentos, del 50 al 150 de la Colección Afanasier). Descubrió las *funciones* como unidades fundamentales y definió función como la acción de unos personajes caracterizada desde el punto de vista de su significación en lo que atañe al descubrimiento de la acción en general del relato, considerada como un todo. Agregó que, en lo que se refiere a tales relatos "la secuencia de funciones es, siempre, la misma", lo que no significa —aclaró— que todas las funciones que componen la secuencia aparezcan, necesariamente, en cada cuento. Suele haber lagunas que no rompen, sin embargo, la cadena y no cambian la posición de las funciones que quedan. Si la secuencia es: Regreso del héroe, Persecución, Auxilio, Llegada del héroe al lugar previsto, vemos que las dos funciones intermedias pueden faltar sin impedir a la última (Llegada) enca-

denarse a la primera (Regreso). El relato, según Propp, ha economizado, simplemente, dos funciones o "peripecias" pero, si se dan, no pueden colocarse sino entre Regreso y Llegada. Por otra parte el orden de las dos parejas de funciones no es intercambiable pues la Llegada no puede preceder al Regreso y el Socorro no puede colocarse antes de la Persecución.

Ahora bien, para Propp, los "atributos" de los personajes que ejecutan las acciones son irrelevantes. Veamos un ejemplo:

1. Un rey da un águila a un héroe. El águila transporta al héroe a otro reino.
2. Un viejo da un caballo a Suchenko. El caballo transporta a Suchenko a otro reino.
3. Un brujo da un anillo a Iván. Del anillo salen dos muchachos que transportan a Iván a otro reino.

Los atributos de rey que ostenta el donante en el primer cuento, los de viejo que se le otorgan al segundo y los de brujo que tiene en el tercero carecen de importancia. Para la acción y su desenvolvimiento lo importante es su condición de donante. Lo mismo ocurre con los héroes y con los objetos donados, así como con la acción de ser transportado. Lo importante es que hay un *don* y un *traslado* y que el don introduce el traslado y el traslado introduce otro episodio. La invariante, por lo tanto, es una acción cuya función consiste en introducir otra acción, la cual, a su turno, asumirá la misma función con respecto a la acción siguiente. Por ejemplo: La Prohibición abre una posibilidd de transgresión, el Daño una de Acción Justiciera (castigo, reparación del daño, etc.).

Otro elemento importante es el lugar que una acción ocupa en el relato. En determinado cuento el héroe recibe de su padre cien rublos que le permiten comprar un caballo y realizar varios actos. En otro el héroe recibe una suma de dinero por sus actos. Si ambos dones son equiparables en el contenido, funcionalmente son diferentes. Los rublos, por otra parte,

pueden ser robados, ganados al juego, etc., de donde se deduce que una misma acción puede cumplir funciones diferentes y dos acciones diferentes pueden cumplir una misma función.

De lo anterior se desprende que: la solidaridad orgánica del conjunto rige el orden de sucesión de las partes. So pena de incoherencia, éstas deben agruparse en secuencias estables: "el robo no puede tener lugar antes de la violación de la cerradura". Ello no significa, por supuesto, que todas las funciones que componen la secuencia, como decíamos antes, aparezcan en todos los cuentos. Recordemos el ejemplo del Regreso del Héroe. Los siguientes esquemas ilustran esto:

Cuento A : $F_1 \longrightarrow F_2 \longrightarrow F_4$

Cuento B : $\longrightarrow F_2 \quad F_3 \longrightarrow F_4 \longrightarrow F_5$

Cuento C : $F_1 \longrightarrow F_2 \longrightarrow F_4 \longrightarrow F_5$

Todos se derivan de un mismo esquema estructural:

$$F_1 \longrightarrow F_2 \longrightarrow F_3 \longrightarrow F_4 \longrightarrow F_5$$

considerado como arquetipo. Las distintas secuencias, tomadas una por una, realizan, de manera imperfecta, el modelo fundamental. Propp plantea que no existen "acciones pivotes" o "acciones bisagras" que abran la posibilidad de vías inusitadas o imprevisibles en los cuentos que él examina. Claude Bremond[5] en su tentativa de aplicar las conquistas de Propp a una lógica del relato, empieza por anotar que éste desvirtúa las alternativas que "retardan" el final y producen "suspenso". Esas alternativas son significantes aun para el cuento ruso, pese al carácter "finalista" del mismo, pero lo son, sobre todo, para la aplicación que hace Bremond del descubrimiento de Propp.

He aquí la propuesta de Bremond:

1° Articular de nuevo el esquema de Propp en torno a unida-