

Rincón Literario

EL ARTE DE ESCRIBIR Y ESCRIBIR EN EL ARTE TEATRAL: SU ENSEÑANZA EN LA UNIVERSIDAD DE LAS ARTES EN CUBA

THE ART OF WRITING AND WRITING IN THEATER ART: ITS TEACHING AT THE UNIVERSITY OF THE ARTS IN CUBA

Dr. C. Mayte Jiménez Rivero (Cuba)¹⁶

maytejimenez895@gmail.com

Resumen

En este texto se asume el arte de escribir como el proceso de creación que se sigue al igual que en cualquier obra de arte. Por su lado, en el arte teatral, el escribir es también una manera de manifestación artística en la que se utiliza como herramienta principal a la palabra. Por lo que se propone para la Universidad de las Artes, específicamente en el teatro, una enseñanza sustentada en las ciencias que estudian el texto, tales como: la semántica y semiótica, la sintaxis, así como la pragmática. Por lo que el objetivo principal que se persigue consiste en reflexionar sobre cómo escribir es arte y cómo en el arte teatral y en otros también se necesita de este para recrear, con palabras escritas, la vida. Además, se refleja el proceso de construcción de textos escritos como un camino a seguir por todo escritor en función de lograr una exitosa obra de arte o un buen texto crítico, pero sin que se convierta en una ruta esquemática y que limite la creación artística. Se analizan las razones por las cuales es más difícil escribir que hablar y se aborda la crítica teatral con una mirada, desde lo semántico y pragmático.

Palabras clave: arte, escribir, proceso, teatro y autorrevisión

¹⁶ Licenciada en Pedagogía en la especialidad de Español-Literatura, Máster en Didáctica de la Lengua y la Literatura, Doctora en Ciencias Pedagógicas. Profesora invitada del Programa Interdisciplinario de Doctorado en Educación de las Facultades Multidisciplinarias de Occidente y Oriente, en la Universidad de El Salvador. Vicedecana de Postgrado y de Investigación de la Facultad del Arte Teatral de la Universidad de las Artes en Cuba

Abstract

In this text the art of writing is assumed as the process of creation that is followed as in any work of art. On the other hand, in theatrical art, writing is also a way of artistic expression in which the word is used as the main tool. For what is proposed for the University of the Arts, specifically in the theater, a teaching based on the sciences that study the text, such as: semantics and semiotics, syntax, as well as pragmatics. So the main objective pursued is to reflect on how to write is art and how in theatrical art and others are also needed to recreate, with written words, life. In addition, the process of construction of written texts is reflected as a way forward by every writer in order to achieve a successful work of art or a good critical text, but without it becoming a schematic route and limiting artistic creation. We analyze the reasons why it is more difficult to write than to speak and the theatrical criticism is approached with a view, from the semantic and pragmatic. Finally, experiences presented by the speaker in a course given to students of Theology and Dramaturgy in which the essay writing and self-review of the essay as a literary genre have been presented.

Keywords: art, writing, process, theater and self-revision

INTRODUCCIÓN

“La casa de las palabras”, de Eduardo Galeano, existe para todos los que sientan el escribir como arte: “A la casa de las palabras (...), acudían los poetas (...)” (Galeano, 1989, pág. 1). En este interesante rincón del escritor uruguayo, desde que estas se escribieron por primera vez, viven palabras guardadas en frascos con la transparencia y luz de los cristales. Cada vez que uno de nosotros asiste al lugar de la creación, estas se nos ofrecen locas de ganas por ser escogidas, pero no al azar, sino con la intuición y razón de los sentidos, para ser servidas en una mesa de colores que apoyen los significados, desde los sentimientos hasta las ideologías del autor, es decir, su mundo subjetivo y sus conocimientos.

Es de esta manera que se debe asistir a todo acto de escribir y tener presente que “[...] escribir no es cosa de azar, que sale hecha de la comezón de la mano, sino arte que requiere a la vez martillo de herrero y buril de joyería; arte de fragua y caverna [...]” (Pérez, 1891). Pensar en un martillo es acudir a la imagen de un objeto con el que,

constantemente, alguien golpea, suave o duro, en este caso, el hierro por el herrero. Sin embargo, el escritor martilla al pensamiento, en la casa de palabras referida por Galeano, para escoger las ideas y ordenarlas de forma lógica, según lo que este intenta decir. Aunque, por otro lado, como si ellas fueran joyas o piedras preciosas, las pule hasta obtener todo lo bello del decir.

Por lo que, al final, escribir es un camino en el que se fraguan, en la llama de la creación, las ideas, los sentimientos, conocimientos y las representaciones reales o ficticias de la vida, asistiendo a la expresión más ruda o delicada de las experiencias vividas o soñadas. Por su parte, en una entrevista, a William Faulkner le preguntaron sobre cuál era la fórmula para ser un buen novelista y este respondió que el noventa y nueve por ciento de talento, disciplina y trabajo. Por lo que no es solo tener el talento de jugar con las palabras para el decir, sino constancia, perseverancia y tenacidad necesaria. Es en este sentido, que también descansa el arte de escribir, un camino en el que se trabaja arduamente, se sufre y disfruta, a la vez.

Aunque, este escritor deja siempre un uno por ciento posible por los errores que se pueden siempre cometer y por la necesidad de contar con la inspiración y con condiciones psíquicas, físicas y contextuales. Por lo tanto, con este artículo se pretende reflexionar sobre cómo escribir es arte y cómo en el arte teatral, y en otros también, se necesita de este para recrear, con palabras escritas, la vida. Además, se intenta brindar una experiencia de enseñanza- aprendizaje sobre el ensayo como género literario.

DESARROLLO

- **El arte de escribir y escribir en el arte teatral**

El escribir se puede comparar con el arte de tejer, puesto que es como si se unieran hilos para expresar un significado y sentido. Desde la lingüística, sociolingüística, psicolingüística, semiótica, entre otras ciencias, el término texto ha sido considerado como un conjunto sígnico coherente; en este caso, no se establecen límites respecto al carácter y la naturaleza del signo. En otros momentos, se ha definido como cualquier comunicación registrada en un determinado sistema sígnico.

Sobre esta base, actualmente, decir texto, no solo alude a lo verbal, sino también a los guiones o una crítica sobre una obra de arte, escrito u oral, sino también a aquellos

en los que se emplea el código no verbal, tales como las pinturas, las esculturas, las notas musicales, así como en las que se mezclan lo lingüístico y no lingüístico como en las películas y una obra o pieza teatral, entre otros ejemplos, tales como la escenografía, los gestos, las miradas, los silencios, maneras de sentarse, etc. En este sentido, García, 2015, asume la siguiente tesis: “Tomamos aquí texto en su acepción restringida de objeto escrito fijado que transcribe, reproduce o describe el espectáculo teatral: texto, pues, como escritura (no necesariamente lingüística) de una actuación (García, 2015, pág. 30)”.

También plantea que, debido al carácter efímero de la representación teatral, es útil contar con diferentes textos los cuales los caracteriza como parciales y presenta la siguiente tipología de textos:

“Lingüísticos:

- Orales (grabación magnetofónica del diálogo)
- Escritos (acotaciones)

No lingüísticos:

- Icónicos (diseños, bocetos, maquetas)
- Simbólicos (partitura musical)

De referencia verbal (diálogos)

De referencia no verbal (escenografía, movimientos, vestuario)

Transcriptivos o reproductivos (fotos, diálogo escrito o grabado)

Descriptivos (acotaciones) (García, 2015, pág. 31)”.

De todas maneras, desde las diferentes teorías lingüísticas y de las ciencias que estudian el texto, se debe precisar que existen dos formas esenciales de comunicación, la verbal y no verbal; de estas se desprende el teatro o arte escénico como también una forma artística comunicativa. Este autor considera que existe el texto escénico, el dramático o de la fábula y el diegético o argumento textualizado. También se propone llamar textos a los diálogos y para-textos a las acotaciones y en diferentes lugares y grupos de teatro, como en Colombia, Cuba, entre otros, se aplica, actualmente, el método colectivo de escritura. Los propios integrantes del grupo escriben para las escenas por lo

que ya el texto dramático no tiene primicia, ante el escénico, siendo este el que se construye entre todos.

La autora considera que se debiera seguir profundizando, en este sentido, desde el arte de escribir en el arte teatral. Además, a partir de las ideas expresadas anteriormente, se asume que el teatro es en sí un texto genérico, en el amplio sentido de este término, por todos los mensajes que transmite desde lo verbal y no verbal, en un sistema único de textualidad, contenido por diferentes tipos de lenguajes y simbologías sígnicas. Este texto no es acabado visto que siempre va a ser reestructurado por cuantos actores-personajes, directores y espectadores interactúen con este.

Por otra parte, todo aquel que construye un texto, cualquiera que sea, verbal o no verbal o una mezcla de estos, teje lo semántico (lo que se dice; el qué), lo sintáctico (la forma en que se organiza; el cómo) y lo pragmático (el para qué, quién, dónde, cuándo y por qué). Por ejemplo, en una obra de teatro, se tejen, de forma coherente, todos los significados que se transmiten, de forma verbal o no verbal, es decir, se mezclan con un sentido semántico, las palabras, los gestos y el vestuario de los actores, con la escenografía, las luces, la música, entre otros tipos de textos o lenguajes, con una estructura determinada por lo que se quiere transmitir, pero partiendo del contexto y de la finalidad del dramaturgo o escritor. Sobre la dimensión pragmática en la dramaturgia. Por lo que para este autor: “se puede imaginar como la línea que va del dramaturgo al público y es perpendicular a la sintáctica de personaje a personaje (...) De ahí que se puedan distinguir-aunque quizás no separar-dos clases de función pragmática, la del personaje-dramaturgo y la del personaje-público” (García, 2015, pág. 162).

Actualmente, se han realizado diversos estudios del teatro o de las artes escénicas; específicamente, en el Departamento de Teatro de la Facultad de Artes, de la Universidad de Antioquia, efectuaron una investigación en la cual su mirada científica al teatro la realizan desde lo semiótico. Mediante este método, se busca, fundamentalmente, generar significados que puedan ser leídos y reconocidos por un espectador. Se trata de describir y analizar puestas en escena con relación a posibles significados que se atribuyen a elementos particulares (sonido, determinados movimientos, la iluminación, entre otros), estructuras parciales o la puesta en escena. En

cambio, no son tenidos en cuenta, ni estudiados otros aspectos de la puesta en escena como la interacción entre significado y efecto o campos energéticos que se desarrollan entre actores y espectadores. Estos elementos y otros debe tenerlos en cuenta el dramaturgo, desde la semántica del lenguaje lingüístico que teje en el texto escrito.

Algunos psicólogos y lingüistas señalan que el esfuerzo intelectual y lingüístico del que escribe es de una complejidad mayor, dado que se exige un alto grado de abstracción por las estructuras sintácticas que aparecen. Entre estos se encuentran Halliday, 1982; Escobar, 2003; García, 2011 y Rivero, 2017, entre otros. Estos han argumentado que el escritor debe seguir un proceso más organizado, reflexivo, ordenado y complejo que al hablar. Por un lado, necesitando concentración y silencio, el escritor produce en solitario con un tiempo propio y separado de la comunicación con el futuro lector o espectador, en el caso del teatro. Debido a estas razones es que el esfuerzo lingüístico e intelectual es mayor.

Por tales argumentos, Núñez & Teso, 2000 han expresado que escribir es la habilidad comunicativa que más exige el dominio del idioma y en la que se complejiza más la comunicación. En este sentido comparten las siguientes ideas:

- “Los interlocutores no están compartiendo sus percepciones y el emisor no tiene más remedio que hacer suficientemente explícitas las suyas valiéndose sólo del idioma.
- No será posible el diálogo entre ellos, por lo que el receptor no podrá solicitar aclaraciones ni conducir de ninguna manera el discurso del emisor.
- La emisión y recepción no serán simultáneas en el tiempo, como ocurre en un diálogo normal, por lo que las circunstancias que rodean a la emisión han de ser totalmente explícitas en la propia emisión. Para entender lo que alguien quiere decir con la secuencia *aquella vasija blanca*, hay que ver qué vasija es esa que él está viendo *en el momento mismo* en que lo está diciendo. El desfase temporal entre la emisión y la interpretación del mensaje obliga a quien habla a un esfuerzo mayor en el uso del instrumento de comunicación” (Núñez & Teso, 2000, pág. 8).

Sin embargo, de todos los que escriben, los dramaturgos son privilegiados porque tiene la posibilidad de contactar, en algún momento, con el director que asuma representar la obra, con los actores y con el público o espectador, en la puesta de escena. Esta retroalimentación les ayuda para poder reelaborar su obra en función de mejorarla y contextualizarla. Así que, en un tiempo determinado, los interlocutores pueden compartir sus percepciones e incluso mostrar, instantáneamente sus reacciones de agrado o no por la obra, en el propio momento de la puesta en escena. En este caso, el emisor o dramaturgo sí se apoya de diferentes tipos de textos y de lenguajes para expresar sus mensajes.

Tal vez, según las situaciones, sobre todo, en el trabajo de mesa que puede realizar el dramaturgo-emisor con el director y los actores, estos receptores sí pueden solicitar aclaraciones y conducir, de alguna forma, el discurso en su totalidad. Por supuesto, en el momento en que el dramaturgo está creando, lo puede hacer de forma aislada, aunque existen grupos que participan, de forma activa y desde el inicio, en la construcción de la obra; el intercambio entre el emisor y el receptor no siempre es simultáneo en el tiempo como ocurre en un diálogo cotidiano.

La bibliografía consultada sobre la redacción revela que los modelos de estudios y de enseñanza de estos, por un tiempo, se han centrado en el texto producto. A partir de los años 70 y 80, ha adquirido auge la concepción de escritura como proceso, y entre los autores cubanos que han aportado en este sentido, se encuentran Alzola, 1972 y 1987; Pers, 1976; Escobar, 2003; García, 2011; Rivero, 201, entre otros. Estos han coincidido en expresar que escribir debiera transitar por diferentes subprocesos tales como: planificar, textualizar, revisar y ajustar las ideas.

Antes de escribir, se debiera pensar (planificar) porque, como dijera José Martí, en *Nuestra América II*: “Sin fin no hay estilo. Escribir es sentir”, lo cual significa que se precise, anteriormente, el qué, cómo, para qué, por qué, dónde, cuándo y para quién o quiénes. Por lo que comenzar a llenar una hoja en blanco es muy complejo sino hay un orden o ideas ya pensadas, pero lo principal es darle forma a esa creación que se pretende textualizar en blanco y negro para convertirlo en el guion de una futura obra, para lo cual se debiera pensar primero en cuál sería esencialmente el argumento, la fábula, el

conflicto, los personajes, entre otros elementos no verbales fundamentales como el espacio, entre otros.

Posteriormente, escribir, poner en texto o tejer lo pensado (textualizar) y, durante la escritura, ir revisando y ajustando, mediante la lectura, relectura, escritura y reescritura de textos intermedios o borradores. Este proceso de martillar y pulir, constantemente, es a lo que los especialistas denominan la recursividad en el escribir, es decir, el ir y venir, en busca de un texto bien logrado. El texto puede ser siempre reconsiderado. Es el escritor quien establece el umbral en que se da por satisfecho. Para García (2006), en la escritura se gesta un constante movimiento en espiral que toma de lo ya dicho para ampliarlo, reelaborarlo y transformarlo en un discurso nuevo, que, a su vez, será la génesis de otros discursos escritos. Sin embargo, el texto que se construye en el arte teatral es infinito como expresa (García I. D., 2011, pág. 31): “(...) no parece posible (y sí contradictorio) concebir un texto teatral unitario y completo (García I. D., 2011, pág. 31) ”.

Por lo que todo escritor del arte teatral, un dramaturgo o crítico logra un texto bien escrito, borrando, tachando y reordenando ideas pensadas previamente, a partir del conflicto que va a escribir o de la obra que debe criticar. Este andar hacia delante y atrás es un camino también seguido en el arte, aunque sea, a veces, de forma inconsciente. Muchos artistas realizan un esbozo de sus pinturas y esculturas antes de realizar la obra definitiva, para convertir las ideas e imágenes que tienen en su mente en algo visible, sobre lo que puede trabajarse de manera concreta, lo que sería la primera versión del texto. Pero, ¿no sucede igual con los escritores (poetas, narradores, dramaturgos, críticos, profesores, estudiantes)? Escribir cualquier tipo de texto también es arte: como un pintor o un escultor; lo que su instrumento artístico es la palabra. En el arte de las palabras escritas también se esboza, se crea y se retoca.

Por ejemplo, el dramaturgo, escribe su guion, pero, cuando se la presenta al director y se comparte con los actores, debe reescribir en función de estos, la puesta en escena y de los futuros espectadores. Estos también debieran, conscientemente, para lograr una mejor obra o texto crítico, emplear la regulación y autorregulación, las cuales constituyen estrategias metacognitivas que permiten la revisión de estos textos escritos,

lo que se centra en reflexionar y controlar la escritura, constituyendo la base del control del proceso de creación, a partir de acciones de autovaloración y apropiándose de una determinada técnica de autocorrección constante.

Como expresa Chiabrando (2014): “La fórmula es sencilla: lectura, prueba y error” (Chiabrando, 2014, pág. 31); pero no solo para quedarse en este último aspecto, sino para reescribir, reinventar o, mejor decir, recrear en función de la puesta en escena. Sobre esta temática de la escritura en el arte teatral, los profesores de la facultad de Arte Teatral de la Universidad de las Artes en Cuba (ISA) y el investigador dramaturgo, García (2015) confiesa que hay ciertos errores que todos cometen en el proceso de creación, en cualquier momento, como aprendiz y ya como profesional. En este sentido, enumera como frecuentes, entre otros, los que se cometen en cuanto la escena, el tiempo, el mensaje transmitido, el diálogo, entre otros.

Los factores que pudieran estar influyendo en estos son de diferentes naturalezas, pero, tal vez, habría que estudiar más en este sentido y determinar, hasta qué punto, podría estar también en el propio acto de escribir. Es a partir de estas ideas, que la autora de este artículo ha sentido la necesidad de seguir indagando en recursos didácticos que propicien el conocimiento profundo dirigido a la escritura y reescritura del guion. Se debe profundizar en los códigos del teatro y la manera en que estos se interrelacionan. En los aprendices de la dramaturgia, se da una gran problemática en la escritura de la fábula y en la asimilación del género.

Antes de escribir, debieran estar conscientes del orden de los acontecimientos de la historia, es decir, se debe estar claro del qué se va a contar y mediante qué acontecimientos organizados cronológicamente; una técnica de redacción pudiera dirigirse hacia el escribir, con diferentes sintaxis el mismo hecho y escoger el orden de los acontecimientos que más se acerca a la idea original que ha motivado determinada creación. Pero, ¿cuál sería la lógica a seguir? Solo hay una respuesta, la historia que se quiere contar es la que impone la lógica semántica (el qué sucede), sintáctica (la forma en que se ordenan los acontecimientos y con qué lógica lingüística, es decir, qué registro verbal y marco semántico) y pragmática (el por qué, cuándo o tiempo, dónde o espacio, cómo y para quién o quiénes); para lograrlo se pudiera pensar antes de escribirlo, aunque después cambie todo, pero, esta vía ayuda a encontrar un rumbo de escritura.

¿Qué debiera textualizar un dramaturgo? La fábula es esencial escribirla, además del conflicto, el motivo de las acciones de los personajes y de la secuencia narrativa. Lograr escribir de forma clara el motivo evita la ambigüedad y logra evidenciar la veracidad de la historia, ya sea real o ficticia. Otro elemento importante a tener en cuenta, es que se escribe sobre la base de algún conflicto y que este se expresa en escenas en las cuales los personajes dialogan mediante palabras, pero también se apoyan de gestos, posturas, la voz y sus diferentes ritmos, entonaciones, así como con un vestuario, en un espacio y, tal vez, con cierta música que exprese con mayor intensidad lo que no se logre decir con la palabra. Para Chiabrandó (2014): “el conflicto es el motor del argumento. La finalidad última: el argumento se narra para contar el conflicto” (Chiabrandó, 2014, pág. 90).

También precisa que el escritor de este tipo de género debe estar claro en que, a pesar de utilizar palabras escritas, se deben priorizar las acciones y, al textualizarlas en blanco y negro, debiera imaginárselas y verlas. Si el dramaturgo expresa que un personaje cualquiera “se esconde de los demás para que no lo vean llorar” o que “se le llenaron los ojos, pero no quería que lo vieran”, solo una de las dos formas es la que más se ajusta a la lógica de la historia y al sentido que el dramaturgo quiere transmitir; es por lo cual, que este acto de escribir es de ensayo y relectura, siempre teniendo en cuenta lo que se quiere contar y describiendo acciones dinámicas que reflejen mejor una imagen más impactadora que llegue a un futuro espectador.

Al pensar en lo específico de la escritura de una obra de teatro, se asume que una obra dramática narra su historia de manera distinta a cómo se hace en la poesía épica, en el cuento y la novela; esta idea refleja también la mayor complejidad que tiene el escribir este tipo de texto, en la cual debe quedar bien escrita una acción dramática; al conceptualizarla, este dramaturgo propone un camino a seguir. Pero, ¿cómo lograrlo? Tal vez, un camino de solución, entre otros, estaría en ser capaz de cumplir con la función dramática del diálogo, definida por García (2015) “(...) como forma de acción entre los personajes: amenazar, humillar, seducir, agredir, etc. con palabras. Cuando en un diálogo claramente esta función se rebasa la esfera del mero decir para entrar en la del hacer (García J. , 2015, pág. 50)”.

Para ser capaz de hacerlo como escritor, debe emplear, adecuadamente, las funciones del lenguaje y la enunciación de las ideas de acuerdo con la intención comunicativa que se persiga. Por ejemplo, si se quiere que un personaje agrede al otro, debe apoyarse, además del empleo de vocablos mediante los cuales se ofenda o se ataque al otro, de la utilización del signo exclamativo, lo cual evidencia el tono o la exaltación en que debe pronunciarse el actor. Escribir un guion de una obra que será puesta en escena, es tener presente los detalles que deben versen constantemente, mientras se redacta o textualiza.

Se debe siempre recordar que un detalle mínimo le da un valor, es decir, un significado y sentido diferente a la escena; ante un mismo lenguaje escrito cambia el mensaje explícito o implícito de lo que se dice, por ejemplo, según los colores de las paredes, el vestuario, la comida. Por ejemplo, una pared manchada de humedad o una mesa con platería fina encima y donde se come caviar no se necesita de explicaciones de las condiciones de vida de los personajes, es decir, no hacen falta más palabras. Esto significa que el dramaturgo, sobre todo el del siglo XXI, debiera aprender a combinar lo verbal con lo no verbal, buscando más allá de lo que pueden significar por sí mismos los detalles y los propios silencios. La maestría del escritor está en retratar esa situación con claridad, precisión, y, a la vez, lograr que el espectador acepte esa escenificación como verdadera.

La dramaturgia es un arte que, a diferencia de la narrativa, la poesía y el ensayo, se escribe para ser hablado y actuado por otros y escuchado por una multitud. Se acepta que teatro se escribe, poco a poco, siguiendo un proceso, pero, a la vez, es apreciado de una sola vez por el público, de un solo golpe, de corrido, de comienzo a fin y dentro del tiempo que tenga que durar la obra. Sobre esta inmediatez, García (2015) argumenta que es el universo imaginario el que se presenta ante los ojos y los oídos del espectador, directamente, sin mediación alguna-verdadera-, no simplemente fingida ni simulada en ningún caso. Estas alusiones de los autores están caracterizando, por sí mismas, sin dar más explicaciones, el carácter complejo de este tipo de escritura, el cual se enseña y se aprende escribiendo, relejendo y reescribiendo.

Otro de los aspectos a tener en cuenta para que la obra sea un éxito y que es una gran preocupante hoy es la reacción del público ante la puesta en escena. En este sentido, se alude a los aspectos a tener en cuenta para no aburrir el público, se expresa que se le debe brindar, constantemente, elementos que este quiera y pueda gratamente elaborar mientras presencia la obra. Para lograr este aspecto importantísimo, antes de escribir y durante este proceso, todo el tiempo, el dramaturgo debe pensar en el destinatario, es decir el espectador, de quien debe saber su realidad, sus preocupaciones, motivaciones dentro de un contexto histórico-social-económico determinado. Por lo que, sin decirlo, se está aludiendo a la necesidad del tener siempre presente para quién y cuándo se escribe. En este aspecto, sería necesario tener en cuenta la necesidad de redimensionar, desde diferentes autores y estudiosos sobre el tema, las relaciones que se dan entre el dramaturgo, drama y público.

Para captar el interés del público, se plantea que los dramaturgos cuentan con cuatro modos: la curiosidad, fascinación, aprendizaje y expectativa. Es cierto, sin embargo, para lograrlo, el escritor debe poseer técnicas de redacción y el manejo formal adecuado del lenguaje, de manera tal que se logren estos aspectos, en función de no aburrir y de que la obra tenga éxitos. Posteriormente, se plantea la necesidad de dar un orden y una estructura determinada. Esta premisa obliga a reiterar la necesidad de que se escriba relejendo, reescribiendo y evaluando, conscientemente, en qué medida se lograrán estos o no; aunque, por supuesto, la puesta en escena dirá la última palabra. Este sería el mejor momento de autoevaluación y valoración que se puede hacer el escritor, para reflexionar en qué logró o qué no, para tenerlo en cuenta en la próxima aventura del escribir.

En dicha puesta en escena se da una comunicación entre los actores-personajes y público, en el cual se emplea, la mayoría de las veces, el diálogo dramático, del cual, según García (2015), se debe tener en cuenta el carácter triangular y el doble circuito interno y externo que se da en esta peculiar y artística interacción e intercambios de mensajes. "El destino teatral del drama implica la orientación oral del diálogo dramático, cuya condición mínima será que, aunque haya sido escrito, previamente, puede ser dicho (García, 2015; 50)". Este poder decir no es solo que se pueda pronunciar sino comunicar; este es una razón esencial que argumenta y defiende la idea del pensar antes y de

planificar lo que se quiere escribir, porque no es lo mismo construir ideas que van a ser leídas que escuchadas y comprendidas a través de la voz, así como los elementos visuales no verbales que se observan y se comprenden relacionándolos con lo dicho verbalmente, a partir de la coherencia que logre establecer el escritor entre estos.

Por su parte, como otra relación esencial que se debe dar, Javier Chiabrandó (2006) destaca la que debe existir entre los diálogos. Argumenta que estos son partes de un sistema y constituyen una forma de expresión verbal, la cual se debe conectar y ser parte de lo no verbal. Además, plantea algo muy importante que los dramaturgos debieran siempre tener presente: “(...) con la aparición de los diálogos, comienza a tener una enorme importancia lo no dicho, lo impalpable, lo oscuro” (Chiabrandó, 2006: 51). Esta idea se pudiera fundamentar a partir de las ideas de Cassany (2006), quien ha propuesto la lectura de textos escritos, en, tras y desde las líneas para referirse a la comprensión de lo leído; salvando las distancias, en el teatro, el espectador también comprende lo que dicen los actores-personajes, leyendo el mundo escénico, desde su especificidad e infiriendo mensajes dichos, de forma implícita, tanto de forma verbal como no verbal.

Pero, ¿cómo lograr precisar, desde lo escrito, los componentes no verbales (llamados también como extraverbales o para-verbales) que asisten y forman también parte del diálogo? Desde la perspectiva teatral, García (2015) define la acotación como la notación de estos y expresa que: “(...) Comprende todo lo que, en el texto, no es diálogo (...)” (García, 2015: 43)”. Para este escritor, acotar conlleva el empleo de características lingüísticas netamente distintas de las del diálogo. De estas, como primera se pudiera mencionar a la impersonalidad, como consecuencia de la inmediatez del modo dramático. Además, estas anotaciones se reducen a la función representativa del lenguaje, la cual debe ser bien comprendida para llevarla a lo escrito y a la puesta en escena.

Entre otros aspectos imprescindibles que acompañan a cualquier escritor, se encuentra su estilo. En este sentido, Javier Chiabrandó (2006) plantea que este es todo: la sintaxis, el vocabulario, la organización, lo argumental, visible, escondido, los diálogos, silencios y las ausencias. Pero, este todo debe estar bien mezclado y concebido en

sistema en función de cumplir con una finalidad determinada. En fin, ¿Qué es el estilo? Es el propio dramaturgo, es decir, su voz. Sobre este aspecto, se ha planteado que detrás de cada obra, está detrás un ser humano, con su ideología, sentimientos, experiencias y saberes. Pero, lo más complejo estaría en la selección de las palabras y las ideas que, no es tan solo lo que se dice, sino lo más importante son las formas diversas que se pueden emplear para decir lo mismo, sin embargo, el sentido cambia con diferentes formas de organizar la estructura sintáctica, aunque sea el mismo significante, es decir, la misma palabra.

Algunos escritores hacen referencia al estilo directo tan necesario al contar una historia y a la exactitud de lo que se dice. La mayoría de las veces, en una cuartilla podemos decir más que en dos o tres; además, en teatro y en el arte escénico están los elementos no verbales que dicen mucho más, a veces que la propia palabra. Aunque, cuidado porque ser preciso y claro no significa ser obvio. Es importante tener en cuenta la relación esencial entre la forma y el contenido porque no hay idea posible sin forma y coherencia. Si lo escrito se constituye por palabras sueltas sin ser tejidas adecuadamente, pierden el sentido y conforman un “no texto” que, al querer ser empleadas por los actores evidencian “un ruido”, en la comunicación teatral, sobre todo entre el actor y el espectador; es decir, no hay transmisión adecuada de mensajes porque esta se obstruye por la forma de decirlo.

Otro tipo de texto que se escribe en el arte teatral es el del crítico o teatrólogo. Para García (2015), “(...) la tarea de la crítica es actualizar los significados de una obra particular y supone arriesgarse a dotarla de uno o varios sentidos entre los posibles” (García J. , 2015, pág. 51). Esta situación se da porque al realizar este ejercicio se basa en su comprensión de la obra, al hacerla suya y asumir una posición. Son diferentes los sentidos que se le aporta a la creación criticada desde la ideología, las experiencias, los saberes y sentimientos del que analiza y comenta todo texto, en este caso, una obra de teatro puesta en escena.

Existen muchas maneras de enseñar a criticar o ser crítico, sin embargo, siempre se debe partir de que, ante todo, es una habilidad comunicativa y esta se constituye en un tipo de texto denominado: comentario crítico. En este sentido, Núñez & Teso (2000),

desde una mirada semántica y pragmática del texto, plantean que el comentario es la respuesta formal, sistemática y verbal a un texto, en este caso a una obra de teatro puesta en escena. Su contenido estará determinado por el objeto a criticar. La estructura será del mismo tenor que la de cualquier texto, con la particularidad de que sus criterios de pertinencia están especialmente claros, pues se encuentran objetivamente formulados en el texto que se comenta.

Estos autores plantean que, al comenzar es el de cómo empezar con naturalidad. La idea está en que comenzar a llenar una hoja en blanco es complicado sino se ha planificado u organizado las ideas o los criterios a tener en cuenta para la realizar el análisis o comentario sobre la obra. El comentario tiene la misma proyección comunicativa de todos los textos, tiene un destinatario y una finalidad comunicativa. Este texto se justifica desde la comprensión que el crítico hace de la obra que analiza y se concreta semánticamente desde las evocaciones, los desacuerdos, la aceptación personal, la adquisición de nuevos conocimientos y el desarrollo de ideas propias, pero esta posibilidad de escribir se debe primero a las habilidades comunicativas, en el plano escrito u oral que tenga desarrollado el comentarista.

La obra de teatro, como un texto no acabado, produce un impacto cognitivo y emocional en el crítico y la explicación de ese impacto constituirá el cuerpo del comentario; pero la respuesta personal y subjetiva se debe a la reacción que el contenido del texto sufre en contacto con la información y conocimientos previos que se tienen sobre el tema. Si el comentario se limita a exponer inmediatamente la respuesta, es decir las conclusiones personales del comentarista, estas corren el riesgo de ser poco inteligibles para los destinatarios, salvo que mantengan con el comentarista un grado elevado de convivencia. Una vez completado el texto con un marco conceptual preciso, con una explicación exhaustiva de su significado básico y con una evaluación personal de los argumentos que refuerza la tesis del texto o la pone en cuestión, llega el momento de exponer con claridad y determinación las conclusiones propias, la postura que el comentarista adopta con respecto a la información básica del texto.

Para Núñez & Teso (2000): "Sólo una vez comprendido el texto en todo su espesor, se estará en condiciones de adoptar una postura propia, válida, segura y

consistente. En la medida en que esta postura no es una reacción inmediata e irreflexiva, sino producto de una lectura atenta y cuidada, diremos que el comentario exige una postura crítica (54).” Además, expone dos tipos de crítica, como convergencia o discrepancia.

La crítica como convergencia la caracterizan como aquella en la cual se aporten argumentos, datos y consideraciones adicionales que confirman la información básica del texto. Una vez asumida esta, el comentarista debe exponer los conocimientos y experiencias propias que refuerzan los significados del texto u obra analizada. De esta manera, el asentimiento a ellos no es una respuesta mecánica, poco pensada, producto de una actitud pasiva, sino una decisión personal, consciente, inducida por la visualización o lectura de la obra, pero hecha propia por la inserción en la historia, en la cultura y en la experiencia de cada cual.

Por otro lado, la de discrepancia plantea más dificultades que el comentario convergente, por lo que se debe presentar por lo general bien apoyada en datos y argumentos. Aunque, escribir discrepancias pudiera ser más difícil, estos autores consideran que es más abierto, más lleno de posibilidades, más dado a la personalización y al conocimiento propio, pues obliga a la evaluación y confrontación de los puntos de vista, a la clarificación y racionalización de las ideas. En resumen, estas ideas, anteriormente abordadas, deben tenerse en cuenta al escribir, específicamente, en el arte teatral.

Conclusiones

- El arte de escribir se centra en el proceso de creación que se sigue al igual que en cualquier obra de arte. Por su lado, en el arte teatral, el escribir es también una manera de manifestación artística en la que se utiliza como herramienta principal a la palabra. En este artículo se propone una mirada textual y lingüística que se sustenta en las ciencias que estudian el texto, tales como: la semántica y semiótica, la sintaxis, así como la pragmática.
- El proceso de construcción de textos escritos es un camino a seguir por todo escritor en función de lograr una exitosa obra de arte o un buen texto crítico, pero

esta ruta no es esquemática ni va en contra de la creatividad. Las ideas pueden surgir, de manera inspiradora, en cualquier momento, pero el estar consciente de por dónde se va, propicia un orden creativo.

- El escribir es complejo y es una forma de comunicación más difícil que la de hablar, sin embargo, los dramaturgos tienen sus especificidades que conocerlas les podría propiciar éxitos en su creación. Por su parte, los teatrólogos, deben aprender a redactar críticas, pero su logro descansa en una enseñanza que tenga en cuenta las dimensiones de semántica, sintáctica y pragmática del texto.

Referencias bibliográficas

- Alzola, E. G. (1972). *Lengua y Literatura*. La Habana: Ed. Pueblo y Educación .
- Alzola, E. G. (1987). *Metodología de la enseñanza de la lengua*. La Habana : Pueblo y Educación.
- Chiabrando, J. (2014). *Querer escribir es poder escribir*. La Habana: Abril.
- Escobar, A. R. (2003). *El enfoque cognitivo-comunicativo y sociocultural*. La Habana: Pueblo y Educación.
- Galeano, E. (1989). *La casa de las palabras* .
- García, I. D. (2011). *La enseñanza de la redacción. Algunos apuntes necesarios*. La Habana: Ed. Pueblo y Educación.
- García, J. (2015). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Lahabana: Ediciones Alarcos.
- Halliday, M. (1982). *El lenguaje como semiótica social*. México: Ed. Fondo de Cultura Económica.
- Núñez, R. (s.f.).
- Núñez, R., & Teso, E. d. (2000). *Semántica y pragmática del texto común*. Madrid: Ed, Cátedra.
- Pérez, J. J. (1891). *Nuestra América. Ensayo*, 3.

Pers, D. G. (1976). *Didáctica del Idioma Español (Primera parte)*. La Habana: Pueblo y Educación .

Rivero, M. J. (2017). *La revisión de textos escritos: un reto para el futuro profesional*. La Habana: Pueblo y Educación.