



POÉTICAS ESCÉNICAS EN TIEMPOS CONTINGENTES

Enrique Mijares Verdín
Compilación y estudio introductorio

Pablo Alejandro Cabral
Coordinador



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE QUERÉTARO

AMIT

Poéticas escénicas en tiempos contingentes

Enrique Mijares Verdín

Compilación y estudio introductorio

Pablo Alejandro Cabral

Coordinador

Primera edición: noviembre 2021

D.R. © 2021 De los autores

D.R. © 2021 Universidad Autónoma de Querétaro

Cerro de las Campanas s/n

Centro Universitario, 76010

Santiago de Querétaro, México.

www.uaq.mx

Este libro fue dictaminado favorablemente conforme a los lineamientos editoriales del Comité Editorial de la Facultad de Bellas Artes

Concepto editorial: José Antonio Tostado Reyes

Portada: Cinthya Ibarra

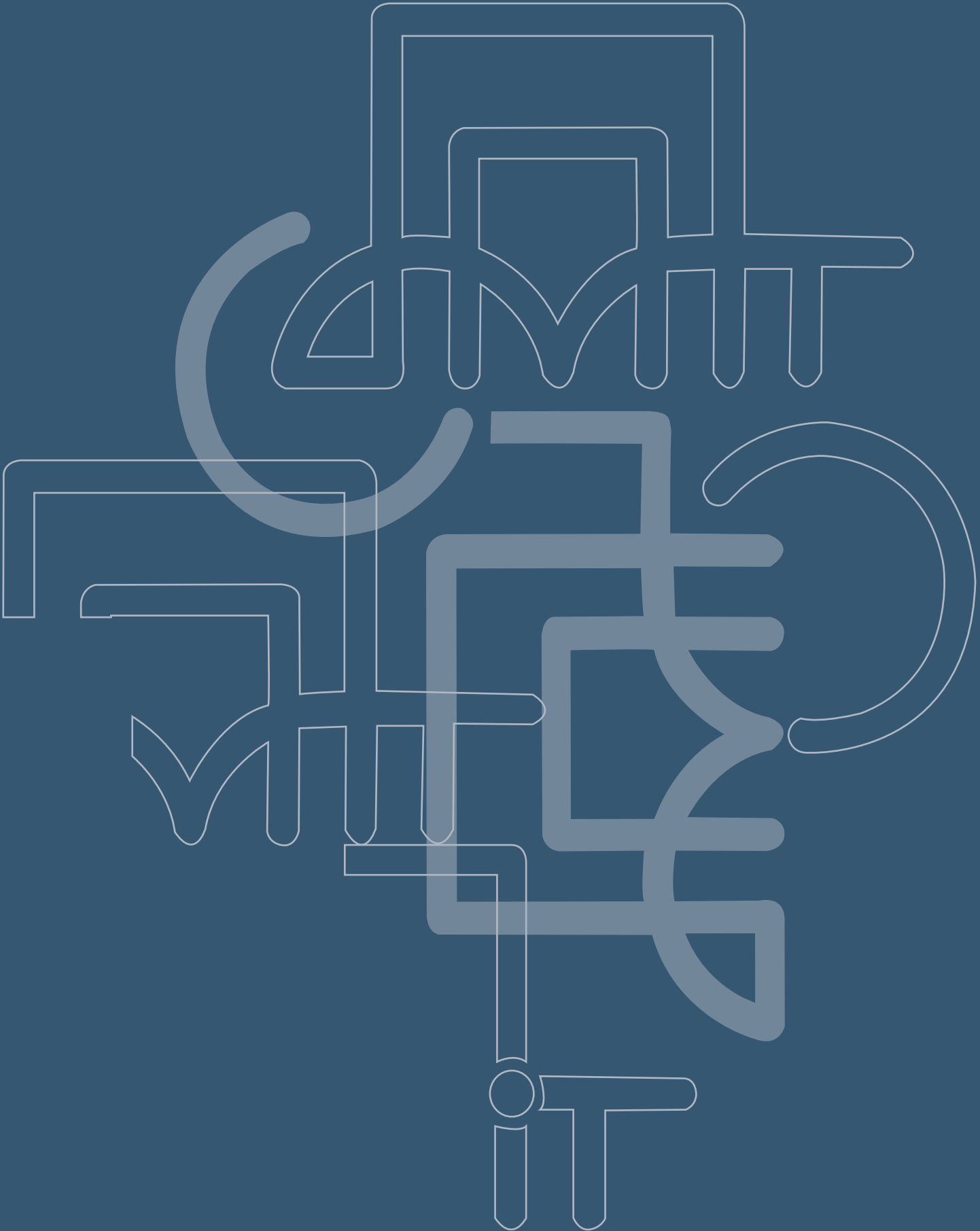
Diagramación: Cinthya Ibarra

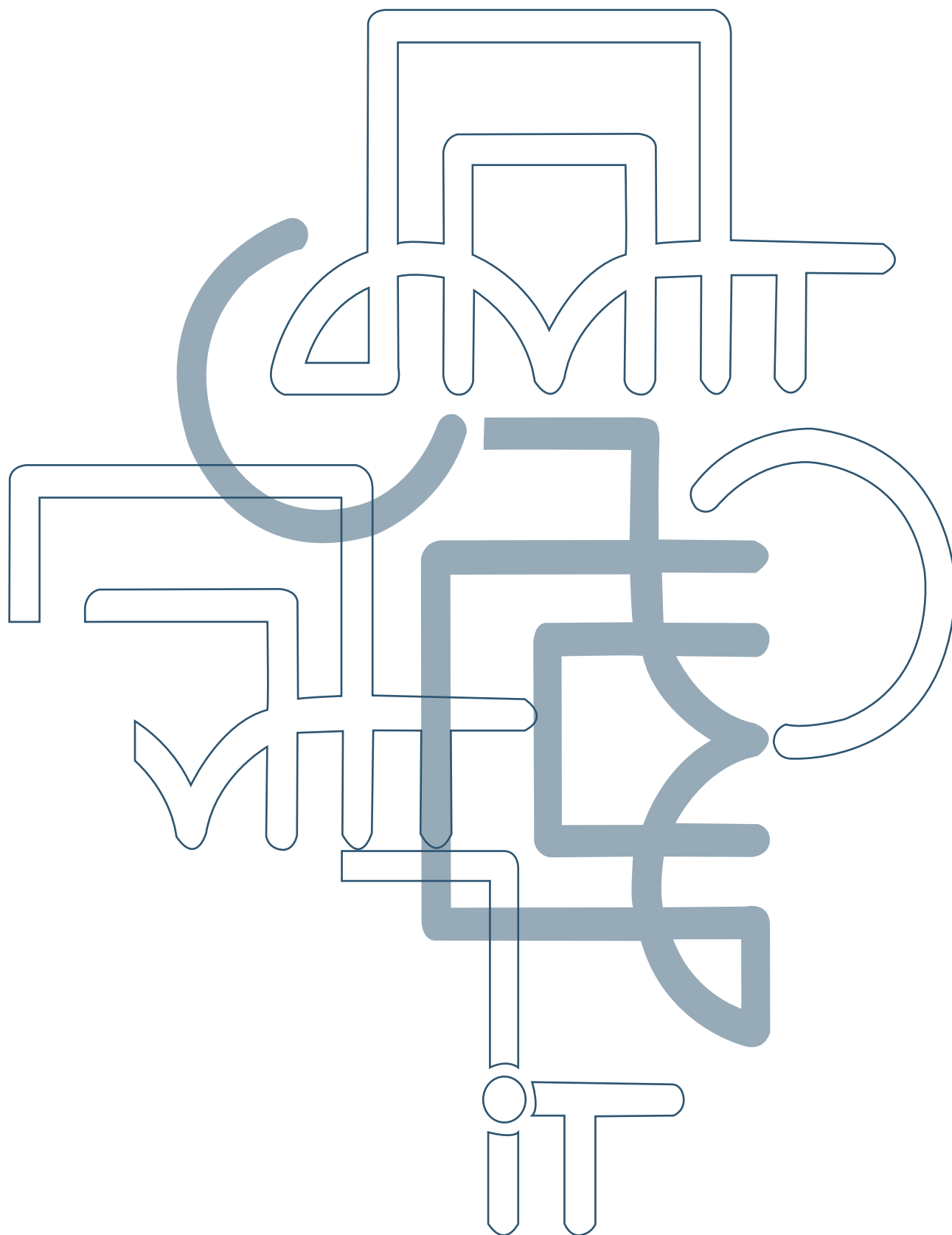
Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons Atribución 2.5 México (CC BY 2.5).

La presente obra puede ser utilizada con fines educativos, informativos y culturales siempre que se cite la fuente.

Editado en Querétaro, México

ISBN: 978-607-513-593-9





A
FACULTAD
DE BELLAS
ARTES



Coordinación de
Artes Ediciones
FACULTAD DE BELLAS ARTES



Imagen/Producción
Editorial
FACULTAD DE BELLAS ARTES

Co^ordenadas
del Arte



COMITÉ EDITORIAL

Dr. Eduardo Núñez Rojas

Dra. Cristina Medellín Gómez

Dra. Pamela Jiménez Draguicevic

Dr. Fabián Giménez Gatto

Dra. Alejandra Díaz Zepeda

Dr. Juan Granados Valdéz

M. en C. Silvia Pantoja Ruiz

Dr. Sergio Rivera Guerrero

Dr. León Felipe Barrón Rosas



DIRECTORIO

Dra. Margarita Teresa de Jesús García Gasca
Rectora

Dr. Sergio Rivera Guerrero
Director de la Facultad de Bellas Artes

Mtro. José Olvera Trejo
Secretario Académico de la Facultad de Bellas Artes

M. en A. Salvador Guzmán Molina
Secretario Administrativo de la Facultad de Bellas Artes

Dra. Pamela Jiménez Draguicevic
Jefa de Investigación y Posgrado de la FBA

Dr. León Felipe Barrón Rosas
Coordinador de Artes Ediciones

M.D.E. Antonio Tostado Reyes
Coordinador de imagen editorial y diseño

ÍNDICE

Estudio introductorio

Poéticas escénicas en tiempos contingentes Enrique Mijares Verdín	11
---	----

Poéticas de confinamiento en la era digital

Poéticas escénicas a través de Zoom: tensiones y desafíos Rocío Galicia	24
Poéticas del encierro y el convivio: <i>Verdecruz o los últimos lazaretos</i> y <i>Loop: espejos del tiempo</i> Zaida Godoy Navarro	32
Virtualizar fronteras: pandemia, escena, arte y cotidiano Diana Ham Pantoja	40
La voluntad en estado de danza Paulina María López Vega	50
Ciberespacios de resistencia: rol de la curaduría y la crítica teatral Grecia Márquez García	60
Horizontes teatrales post-pandémicos Jorge Prado Zavala	70
El teatro en tiempos de pandemia Abril Ramírez Sánchez	76

Voces femeninas: afectos y violencias

Desarraigando la culpa: el feminismo reciente en el aprendizaje teatral Claudia Frago Susunaga y Brenda Urbina Bolaños	90
La obra de Mancebo del Castillo en la situación actual de las mujeres mexicanas Karina Alejandra Lechuga Frías	99
Violencia y narcotráfico en las reestructuraciones sociales de la mujer: <i>Contrabando</i> de Víctor Hugo Rascón Banda Diana Laura Quintana Mendoza	107
Crianza feminista en <i>Río, madre y arena</i> de Virginia Ordóñez Laura Zayra Rosales Urbina	116
Fronteras habitadas por dramaturgas: la fuerza de su rebeldía Susana Báez Ayala	124

Teorías y prácticas escénicas

Hacia una <i>Poética escénica transdisciplinaria</i> Claudia Cabrera, Domingo Adame y Nicolás Núñez	148
Teatro de la anarquía. Una revisión latinoamericana al teatro de la espontaneidad Ana Margarita Castillo Rodríguez	156
Musicoterapia para la creación escénica Pamela S. Jiménez Draguicevic	165
La teoría del movimiento anatómico en la práctica de danza Ana Cristina Medellín Gómez	172

Colectivos y sus poéticas

Filosofía y Teatro: el discurso sobre el cuerpo Verónica Alvarado Hernández Rojas	179
Escénico 7G: las fronteras espaciales del teatro en Nuevo León Jeany Janeth Carrizales Márquez	189
Arte socialmente responsable Asociación Civil El Recreo de San Miguel Claudia Cervantes Damian	196

Poéticas en la práctica escénica

La Guerra de Malvinas: memoria, historia y representación Ricardo Dubatti	208
<i>Campo minado</i> de Lola Arias y la disputa por la memoria de Malvinas Ernesto Dufour, Cesar Trejo y María Sofía Vassallo	220
La deconstrucción en la puesta en escena del hipertexto <i>Alpha</i> Bernardo Martínez Evaristo	231

Poéticas de la tradición

Una historia hecha de hilos María Magdalena López Espinosa	240
El espacio liminal en la danza drama <i>Tecuanes</i> en Tetelpa Ricardo García Arteaga Aguilar	246



La Guerra de Malvinas: memoria, historia y representación

Ricardo Dubatti¹

Estudiar la Guerra de Malvinas (2 de abril – 14 de junio de 1982) reporta una serie de singulares desafíos. Ante todo, es un hecho histórico atravesado por dos procesos de gran complejidad. Por un lado, antes de impulsar la guerra, la Junta Militar que dirigía el “Proceso de Reorganización Nacional” (1976–1983) había sido directamente responsable de organizar la violencia estatal y para–estatal que atravesó buena parte de la década de los setenta (Calveiro). Por el otro, la guerra se montaba sobre la *Cuestión Malvinas*, proceso histórico extenso, multifacético y supranacional que aúna todas las líneas de acción asociadas a la disputa por la soberanía de las Islas Malvinas, Georgias del Sur y Sandwich del Sur. Dicha Cuestión incluye y excede fechas clave como el 3 de enero de 1833 (usurpación británica) o el 2 de abril de 1982 (inicio de la guerra). Al mismo tiempo conecta estas situaciones con el presente, en tanto la disputa no ha concluido y no es simplemente clausurable, en oposición a lo propuesto por Vicente Palermo.

Esta tensión (sumada a las complejas condiciones de la batalla) transforma a la Guerra de Malvinas en *acontecimiento* (Badiou), un hecho que introduce un marco simbólico / referencial que deviene en un antes y después en la historia. Así, la noción de *pos–guerra* ofrece un indicio sobre el espesor de los hechos: de acuerdo al prefijo ‘pos–’, es tanto lo que viene inmediatamente después de la guerra como lo que ocurre como su resultado. Debido a esto, entender la guerra de Malvinas marca una acción necesaria para pensar el presente.

Dentro de este panorama, el teatro resuena singularmente. Como vimos en otros artículos (R. Dubatti 2017, 2019, 2020a), correspondientes a la Beca Doctoral del CONICET “Representaciones de la Guerra de Malvinas (1982) y sus consecuencias socioculturales en el teatro argentino (1982–2007): poéticas dramáticas, historia y me-

¹ Doctorado en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Historiador y crítico teatral, dramaturgo, músico.

moria”, el teatro es un medio imaginista específico (Rozik) que articula un modo único de unir convivio, historia, memoria y comunicación a través de la poiésis corporal. De allí su fuerza como “metáfora epistemológica” (Eco 1985), que le permite volver sobre el pasado y, en el mismo acto, aportar nuevas miradas. Así, el arte dramático deviene un observatorio privilegiado para el “teatro de operaciones” de la guerra, con especial atención a las representaciones (Chartier 1992, 2007). En un artículo central para nuestra investigación, Julio Cardoso propone pensar la posguerra como un “campo de batalla”, siguiendo esta idea, podemos multiplicar esa lectura y conceptualizar un “teatro de operaciones”, en tanto incluye numerosos frentes de batalla posibles. El estudio de Chartier implica ver de qué modo el teatro ha pensado y piensa todavía la Guerra de Malvinas desde sus coordenadas únicas (diferentes y, por lo tanto, complementarias con otras disciplinas como el cine o la narrativa).

El teatro ha seguido de cerca a la guerra. Comenzando ya en 1982 –a través de *El Sr. Brecht en el Salón Dorado*, de Abelardo Castillo–, el teatro argentino ha producido al día de la fecha más de cien casos de estudio, con diversas poéticas, concepciones y coordenadas cartográficas (R. Dubatti 2020a).² Al indagar sobre las representaciones se hace necesario realizar un trabajo de análisis productivo sobre las micropoéticas.

Herramientas metodológicas

Para el análisis tomamos dos ejes fundantes, uno vinculado con el estudio de cada micropoética en sus rasgos y su contexto de producción singulares (eje sincrónico) y otro desplegado en una línea de tiempo, con cada caso marcando un punto (eje diacrónico). El trabajo con estos dos ejes favorece una mirada transversal que facilita relevar tanto la singularidad de cada caso de estudio como líneas de quiebre y de continuidad que se manifiestan al examinar los procesos históricos en movimiento.

Para el análisis de las micropoéticas en su eje sincrónico seguimos seis pasos: 1) caracterizar el texto dramático conservado; 2) relevar metatextos y bibliografía asociados al caso de estudio; 3) reconstruir la génesis de la poética; 4) describir los principa-

² Para una exposición pormenorizada de estas líneas fundantes, remitimos especialmente a R. Dubatti 2019 y 2020.



les procedimientos constructivos; 5) identificar los *topics*; y, por último, 6) analizar el aspecto semántico.

Características del (los) texto(s) dramático(s) conservado(s)

En el primer paso, confrontamos las características de los distintos textos dramáticos conservados (según la clasificación de tipos propuesta por J. Dubatti 2020) para identificar su relación temporal con la escena (textos pre-escénicos, escénicos y post-escénicos)³ y el sujeto creador (dramaturgia de autor, de director, de actor, de grupo, etc.). En el caso de que se conserven diversas versiones de la obra, es en esta instancia que se justifica qué texto(s) se considera relevante(s) analizar.⁴

Siguiendo la propuesta de Jorge Dubatti (2020), el punto de partida debe ser una concepción ampliada del texto dramático. Así, el texto dramático es

todo texto dotado de virtualidad escénica (o al que voluntariamente se le atribuye dicha virtualidad), o que, en un proceso de escenificación, está siendo (en escena) o ha sido atravesado por las matrices constitutivas del acontecimiento teatral, considerando este último como resultado de la imbricación de los tres sub-acontecimientos: el convivial, el poiético corporal y el expectatorial. (43).

³ Siguiendo una vez más a J. Dubatti (2020), hallamos cuatro tipologías de texto: I) texto dramático *pre-escénico (de primer grado)*, texto literario dotado de virtualidad escénica, escrito antes e independientemente de la escena; II) texto dramático *escénico*, clase de texto literario-teatral, corporal (en tanto producido por un cuerpo), heteroestructurado (Lotman 21 y 61) por la literaturidad y la teatralidad, que consta de la unidad lingüístico-verbal máxima, oral y escrita; III) texto dramático *post-escénico*, texto literario producido mediante la notación (y transformación) de un texto escénico, incluido el repertorio de acciones no verbales del acontecimiento teatral; IV) texto dramático *pre-escénico (de segundo grado)*, reescrituras literarias de gabinete, con nuevas marcas independientes de la escena, de textos escénicos o post-escénicos reelaborados literariamente.

⁴ Nuestro trabajo focaliza sobre los textos dramáticos (no en textos espectaculares, según la distinción de De Marinis), pero si se trata de textos post-escénicos, necesariamente haremos referencia al texto espectacular, o al texto dramático escénico.

Esto marca un giro epistemológico sobre la noción del texto dramático y abre un espectro mayor de recursos textuales y escénicos que enriquecen y complejizan los alcances del estudio, especialmente valioso al pensar la memoria de la guerra como un conjunto de memorias en pugna (Schmucler).

Al mismo tiempo, el uso de una definición ampliada del texto dramático reclama la subsecuente ampliación del concepto de dramaturgia, o mejor aun, de dramaturgias, en plural. Esto introduce una serie de relaciones fundamentales a considerar en nuestro análisis (incluimos ejemplos que ilustran la ampliación del corpus):

- a) con el acontecimiento teatral, que nos permite considerar las obras en su relación (potencial o pragmática) con la escena, ya sea como textos dramáticos pre-escénicos (de primer grado), escénicos, post-escénicos, pre-escénicos (de segundo grado). Así proponen relaciones radicalmente diferentes *Del sol naciente* (1983), de Griselda Gambaro (texto pre-escénico de primer grado), y *El sur y después* (1987), de Roberto Cossa (dramaturgia pre-escénica de segundo grado);
- b) con la figura del “autor”, que se multiplica a través de nuevas modalidades: dramaturgia de gabinete, de actor, de director, etc. Así hallamos propuestas diversas como *Las Malvinas* (1995), de Osvaldo Gugliemino (dramaturgia de gabinete) o *Los que no fuimos* (2007), dirigido por Paco Giménez (dramaturgia colectiva / de dirección);
- c) con poéticas específicas, que iluminan otros enfoques posibles a los tradicionalmente atribuidos a la dramaturgia de autor (usualmente limitada a diálogo y acotaciones), íntimamente conectados con la práctica, como en *Silencio ficticio* (2010), de Andrés Fernández Cabral, y la narración oral, *Los hombres vuelven al monte* (2012), de Fabián Díaz, y la poesía dramática, o *Aliados* (2013), libreto de Esteban Buch y música de Sebastian Rivas, que explora el lenguaje de la ópera contemporánea;
- d) con lo particular, a través del carácter automodélico de cada texto (Lotman), portador de sus propias “matrices de representatividad” (Ubersfeld) y por tanto multiplicador de sentido, que distancia a las piezas de los géneros teatrales (ultracodificados), como ocurre con *Mar en calma* (1992), de Alfredo Rosenbaum, o *Bar Ada* (escrita entre 1988 y 1993), de Jorge Leyes;

- e) con la reescritura, de fuentes teatrales y no teatrales, como ocurre en *Gurka (un frío como el agua, seco)* (1988), de Vicente Zito Lema, monólogo basado en una entrevista realizada y publicada por el autor unos meses antes, o en *Hanz y Shoshana* (2018), lectura que Sebastián Kirszner hace sobre la guerra en base a una reescritura muy libre de *Romeo y Julieta*, de William Shakespeare;
- f) con fenómenos de liminalidad, donde la tensión entre teatro y no-teatro habilita nuevas dinámicas, como la relación particular entre teatro y museo que Federico León propone en *Museo Miguel Ángel Boezzio* (1998), el diálogo entre teatro y audio tour en *Operación 7.02* (2005), de la compañía BiNeural-MonoKultur, o el complejo dispositivo escénico de *Campo Minado / Minefield* (2016), por Lola Arias, que combina proyecciones en tiempo real, música en vivo y seis ex combatientes (tres argentinos y tres británicos);
- g) con la forma particular de articular sus reglas internas según el sistema de convenciones de cada poética, como podemos ver en el cerrado sistema de convenciones de *El corazón en Madryn* (1985), de Carlos “Tata” Herrera, o la apertura de *La Argentina Mágica* (2014), de Carlos Werlen (formada con textos extraídos de discursos reales y algunas matrices del “teatro de la muerte” de Tadeusz Kantor);
- h) con los procesos de composición, que permiten reconocer versiones diversas de los textos, con espectáculos que poseen varias versiones como *Laureles* (1983), de Mónica Greco y José Luis de las Heras, donde se produce un texto pre-escénico de primer grado (resultado de una documentación minuciosa), después transformado en un segundo, luego del trabajo sobre los ensayos previos y posteriores al estreno.

Como anticipamos, damos prioridad a las primeras dos relaciones enunciadas (dramaturgias – acontecimiento teatral y dramaturgias – sujeto autoral). Ambas ofrecen una base sobre la cual es posible desplegar las demás relaciones de forma complementaria, de acuerdo a las características específicas de cada caso de estudio.

Metatextos y bibliografía sobre el texto

En el segundo paso tenemos en cuenta los metatextos producidos por los artistas (artículos, prólogos, entrevistas, textos en programas de mano de los estrenos, etc.) sobre la obra estudiada, así como los aportes relevantes de la bibliografía periodística y/o académica relativa a dicho texto. Resulta insoslayable la consideración de los metatextos ya que incluimos en nuestro estudio obras que desambiguan su vínculo con la Guerra de Malvinas a través de los mismos (por ejemplo, *Casino. Esto es una guerra*, de Javier Daulte). Al mismo tiempo, estos materiales aportan herramientas valiosas para enriquecer el trabajo con los ángulos de la estructura, la concepción y el trabajo (J. Dubatti 2009) y examinar la micropoética desde las particularidades de su construcción.

Génesis de la poética

En el tercer paso, ofreceremos el análisis de aquellos elementos que iluminan los procesos de composición (Poética Genética) de las piezas teatrales, ya sea porque se conservan pretextos o borradores, porque hay diferencias relevantes entre el texto pre-escénico y el post-escénico, o existen textos no dramáticos previos en los que se basa la escritura dramática, como en el caso del ya mencionado *Gurka (un frío como el agua, seco)*, de Zito Lema. El análisis de materiales previos implica de este modo pensar la composición como proceso desarrollado en el tiempo (Lois), y no solo como resultado. Al igual que ocurre con el paso previo, comprender los procesos y el devenir compositivo aporta elementos que echan luz sobre estructura, concepción y trabajo.

Principales procedimientos constructivos (estructuras)

En un cuarto momento, describimos e interpretamos la estructura poética de las piezas para destacar sus principales procedimientos constructivos y establecer relaciones entre la micropoética del texto, grupos macropoéticos y poéticas abstractas. Para ello relacionamos micropoética, macropoética y poética abstracta según la Poética Comparada (J. Dubatti 2009), estableciendo observaciones sobre los principales procedimientos constructivos de las estructuras desde seis ángulos de abordaje:

1. ángulo de la historia: seguimos al respecto a Mieke Bal, que observa:
Una historia es una fábula presentada de cierta manera. Una fábula es una serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan. Un acontecimiento es la transición de un estado a otro. Los actores son agentes que llevan a cabo acciones. No son necesariamente humanos. Actuar se define aquí como causar o experimentar un acontecimiento. (13).
Si bien Bal propone el concepto para su uso en el estudio de la literatura, transportamos el término al campo del teatro en tanto la estructuración de la historia organiza el sentido de la pieza. Para su análisis recurrimos al modelo de análisis de Osvaldo Pellettieri (21–26), que presenta dos aspectos esenciales: estructura profunda (aspectos de la sintaxis y el modelo actancial) y estructura de superficie (procedimientos de la intriga, sistema de personajes, causalidad, etc.).
2. ángulo sensorial: implica el modo en el que se articula la escena desde la perspectiva de lo sensorial. Dentro del corpus de Malvinas contamos con dos casos que, por ejemplo, parten de la anulación del código visual: *74 días, Malvinas* (2016), de Marcelo Altable, y *Teatro Ciego de Malvinas* (2018), realizado por Colegio Secundario de Estudiantes de La Plata.⁵
3. ángulo referencial: de vital importancia en el trabajo con teatro histórico y/o memorialista, este ángulo marca las coordenadas en las que se construye el relato y orienta la interpretación de otros aspectos (especialmente el ángulo voluntario, los *topics* y la semántica). Para ello seguimos a Benjamin Harshaw (227–251), que conceptualiza dos Campos Referenciales con los que el texto dramático se vincula: uno externo (CRE, o extratextual), centrífugo, asociado a todo lo que envía hacia afuera del texto y su universo poético, y uno interno (CRI), que remite centrípetamente a la poética, desde una perspectiva intratextual o autotextual.
4. ángulo lingüístico: refiere a los procedimientos verbales del texto dramático, e incluye todos sus aspectos constitutivos, como los parlamentos y las acotaciones. No solo analizamos su estructuración sino también su composición, en tanto

⁵ No hemos podido identificar a los autores del guión. En la página web oficial del Club Estudiantes de La Plata utilizan la denominación aquí relevada: <https://www.estudiantesdelaplata.com/teatro-ciego-en-el-senado/> La obra contó con el apoyo del Centro de Ex Combatientes Islas Malvinas (CECIM) de La Plata.

ofrece claves para la interpretación (por ejemplo, el uso sistemático de palabras que remiten al campo referencial de la guerra, como los eufemismos ‘bailar’ o ‘confite’).

5. ángulo semántico: contempla aquellos procedimientos utilizados para la producción de sentido al interior de la poética. Implica la articulación de todos los recursos empleados, ya sean intratextuales o autotextuales. En este sentido, ocupa un rol central la semantización de la forma (Szondi).
6. ángulo intencional o voluntario: como propone Darío Villanueva (114), este ángulo remite al diseño que toda poética realiza de acuerdo a una pragmática implícita del lector / espectador. Se articula entonces de acuerdo a las competencias y conocimientos que este porta, pero también a los objetivos que la poética articula. Esto es especialmente claro en obras explícitamente memorialistas como *Malvinas. Canto al sentimiento de un pueblo* (1992), de Osvaldo Buzzo y Nestor Zapata, que no solo delinear un modo singular de pensar la guerra, sino que apuntan al accionar del espectador.

Si bien en principio puede parecer una división en categorías cerradas o estancas, nuestra propuesta no apunta a una separación taxativa. Por el contrario, apelamos a estos ‘ángulos’ justamente como medio para operar una división teórica que nos permita diseccionar y reconocer cómo se articulan de modo organizado, jerárquico y concertado, los procedimientos de cada micropoética. Como hemos observado, algunos de estos ángulos operan conjuntamente y, en ocasiones, dependen de la orientación teórica que ofrecen los metatextos y el análisis genético.

Identificación de los *topics*

El quinto paso consiste en reconocer y relevar los *topics*. En *Lector in Fabula* (1993: 125–134), Umberto Eco afirma que “el topic es un instrumento metatextual, un esquema abductivo que propone el lector, mientras que la fábula forma parte del contenido del texto (se trata de una oposición entre instrumento pragmático y estructura semántica)” (126). En relación a esta oposición, señala que

hay topics que pueden plantearse como macroproposiciones de fábula (el topic de la primera parte de Caperucita Roja es, sin duda, ‘encuentro de una niña con el lobo en el bosque’, la macroproposición que se obtiene por abstracción a partir de las estructuras discursivas es ‘una niña encuentra al lobo en el bosque’). Pero también hay topics de oración y topics discursivos que desaparecen cuando se abstrae el ‘tema dominante’ de un texto. (126).

Por lo tanto, “el topic no sólo sirve para disciplinar la semiosis y reducirla: también sirve para orientar la dirección de las actualizaciones” (127).

Los topics forman un entramado de referencia clave para la construcción de sentido de las obras, que opera por contraste, combinación y superposición.⁶ Por tanto, deben ser compartidas por el sujeto creador y el lector / espectador, ya que su administración orienta cómo se interpreta el texto dramático. Sin embargo, debido a su carácter abductivo portan también el potencial de ser dirigidos unilateralmente por el lector / espectador. Así, no es extraño en el corpus de Malvinas que algunas piezas previas a la guerra sean interpretadas como testimonios culturales de la posguerra. Tal es el caso de *El inglés* (1974; reestrenada, no casualmente, el 3 de enero de 1983, a 150 años de la usurpación británica), de Juan Carlos Gené.⁷

Los topics ofrecen una valiosa herramienta para examinar cómo se producen las apropiaciones (Chartier 1992, 2007) de los hechos históricos, pero también de los imaginarios sociales (Baczko). A través de su relevamiento podemos formular un catálogo de estas imágenes recurrentes (damos una primera mirada en R. Dubatti 2020b) y sus usos en las poéticas.

⁶ Si observamos los topics de la Guerra de Malvinas, veremos que en los textos que no se hace mención explícita al territorio, son altamente frecuentes las imágenes del “clima hostil” de las islas. Esto se debe a que el imaginario social referido al asunto es uno de los más fuertes y por tanto uno de los más eficaces. Diferente es si hace referencia al uso de bombas de fósforo, que resulta poco ilustrativo para alguien que no esté familiarizado con su reglamentación.

⁷ Estudiamos el caso en relación a Malvinas en un artículo de próxima publicación (Dubatti en prensa).

Semántica

Finalmente, en el sexto y último paso, nos ocupamos de la semántica del texto como síntesis de todos los otros elementos examinados (allí su diferencia con el aspecto semántico de la estructura interna de la obra). En esta última instancia, recopilamos la información desplegada en todos los pasos anteriores en virtud de la pregunta sobre cómo produce sentido el texto (semiosis poética) en relación a la Guerra de Malvinas, qué sentidos despliega, cómo opera en tanto metáfora epistemológica (Eco 1985), la semantización de la forma (Szondi) y la representación (Chartier 1992, 2007). Al mismo tiempo, incorporamos sus topics, cómo se enlazan y de qué manera articulan un entramado de sentido. Tenemos en cuenta también cómo se relacionan estos elementos con los metatextos y su Crítica Genética, con el objeto de comprender cómo se articula su producción de sentido en relación con el trabajo y la concepción.

Reflexión

Consideramos que estas herramientas son de interés, debido a que posibilitan un análisis sistemático, productivo, de las micropoéticas, en tanto permite caracterizar sus elementos constitutivos. Esta división también enriquece la lectura sobre los topics y la semántica, permitiendo el trabajo con un eje sincrónico pasible de ser desplegado en el tiempo como un eje diacrónico. Estas herramientas nos permiten atender de qué modos el teatro ha producido representaciones mediante las cuales ha pensado (y continúa pensando al día de hoy) la Guerra de Malvinas.

Fuentes consultadas

- Baczko, Bronislaw. *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Nueva Visión, 1991.
- Badiou, Alain. *La ética. Ensayo sobre la conciencia del mal*. Herder, 1997.
- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra, 1990.



- Cardoso, Julio. “La posguerra como campo de batalla”. En Cardoso, J. (comp.) *Primer congreso Latinoamericano “Malvinas, una Causa de la Patria Grande”*. Remedios de Escalada: Universidad Nacional de Lanús, 2013, pp. 198–214.
- Calveiro, Pilar. *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Colihue, 2019.
- Chartier, Roger. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Gedisa, 1992.
- Chartier, Roger. *La historia o la lectura del tiempo*. Gedisa, 2007.
- De Marini, Marco. “Re-pensar el texto dramático”. En *busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Galerna, pp. 137–144.
- Dubatti, Jorge. *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Colihue, 2009.
- Dubatti, Jorge. “¿Una visión de conjunto de los teatros argentinos en la contemporaneidad?”. *Acotaciones. Investigación y Creación Teatral*, Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD), Madrid, II° Época, N° 44 (enero–junio), 2020, pp. 31–66. Disponible: <https://www.resad.com/Acotaciones.new/index.php/ACT>
- Dubatti, Ricardo. “Prólogo. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra”. *Malvinas. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra*, Buenos Aires: Ediciones del CCC, 2017, pp. 7–21.
- Dubatti, Ricardo. “Prólogo. Teatro de la guerra: corpus de representaciones de la Guerra de Malvinas en textos dramáticos y espectáculos”. *Malvinas II. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra*. Buenos Aires: Ediciones del CCC, 2019, pp. 7–38.
- Dubatti, Ricardo. “Prólogo. La guerra en el teatro: representar la Guerra de Malvinas en la escena”. *La guerra de Malvinas en el teatro argentino*. Instituto Nacional del Teatro / Ediciones del CCC, 2020a, pp. 9–42.
- Dubatti, Ricardo. “Malvinas a través del teatro: primer acercamiento a los *topics* para representar la guerra”. *Anuario del Centro Cultural de la Cooperación 2020*. Edición digital, 2020b.
- Dubatti, Ricardo. “Hipótesis de conflicto: *El inglés*”. En Koss, N. (coord.) *Actas del Congreso Internacional Juan Carlos Gené. Obra, poética, pensamiento, gestión, política*. Instituto de Artes del Espectáculo de la UBA, en prensa.

- Eco, Umberto. *Obra abierta*. Planeta–Agostini, 1985.
- Eco, Umberto. *Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Lumen, 1993.
- Harshaw, Benjamin. “Fictionality and Fields of Reference. Remarks on a Theoretical Framework”. *Poetics Today*, 5, 2, 1984, pp. 227–251.
- Lois, Élida. *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*. Editorial, 2001.
- Lotman, Yuri. *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Cátedra, 1996.
- Palermo, Vicente. *Sal en las heridas. Las Malvinas en la cultura argentina contemporánea*. Sudamericana, 2007.
- Pellettieri, Osvaldo. *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949–1976)*. Galerna, 1997.
- Rozik, Eli. *Las raíces del teatro. Repensando el ritual y otras teorías del origen*. Colihue, 2014.
- Schmucler, Héctor. *La memoria, entre la política y la ética*. Clacso, 2019.
- Szondi, Peter. *Teoría del drama moderno (1880–1950). Tentativa sobre lo trágico*. Destino, 1994.
- Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. Cátedra, 1989.
- Villanueva, Darío. *Teorías del realismo literario*. Biblioteca Nueva, 2004.