

Los significantes escénicos resonantes como marcas de autorreferencialidad en la construcción de cartografías teatrales

The resonant scenic signifiers as marks of self-referentiality in the construction of theatrical cartographies

Mario Alberto Palasi

Universidad Nacional de Córdoba - Universidad Nacional de San Luis -
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina
albertopalasi@gmail.com • orcid.org/0000-0003-0072-9785

Recibido: 15/04/2022. Aceptado: 20/06/2022.

Resumen

En la escena contemporánea encontramos una producción de significantes textuales e icónicos muy compleja y, mediante su análisis, podemos dilucidar las macropoéticas de determinados autores, autoras, directores, directoras, a los fines de elaborar cartografías de producciones que nos permitan pensar determinado corpus. Luego de exponer algunos problemas sobre la interpretación estudiados por la hermenéutica, la semiótica de la recepción, la teoría crítica neomarxista y el psicoanálisis, el artículo se centra en los “vectores deseantes” propuestos por Patrice Pavis y en otras categorías extrapoladas del psicoanálisis y del posestructuralismo como modo de construir relaciones entre obras, y entre procesos de creación en convivio y de expectación. A partir de este tratamiento de los significantes escénicos, observamos que los procedimientos escénicos tensionan ficción y realidad a tal punto que podríamos identificar “marcas” en determinados momentos de las producciones que remiten a las diversas concepciones y experiencias de vida de los/las creadores/as. De esta manera, los significantes se convierten en portadores de fragmentos de subjetividad.

Palabras clave: escena; significantes; autorreferencialidad; macropoética

Abstract

In the contemporary scene we find a very complex production of textual and iconic signifiers and, through its analysis, we can elucidate the macropoetics of certain authors

and directors, in order to elaborate cartographies of productions that allow us to think about a certain corpus. After exposing some problems of interpretation studied by hermeneutics, reception semiotics, neo-Marxist critical theory and psychoanalysis, the article focuses on the “desiring vectors” proposed by Patrice Pavis and other categories extrapolated from psychoanalysis and post-structuralism as a way of building relationships between plays, and between creation processes and expectation. From this treatment of the scenic signifiers, we observe that the scenic procedures stress fiction and reality to such an extent that we could identify “marks” at certain moments of the productions that refer to the diverse conceptions and life experiences of the creators. In this way, signifiers become carriers of fragments of subjectivity.

Keywords: scene; signifiers; self-referentiality; macropoetics

Mi recuerdo general del Quijote, simplificado por el olvido y la indiferencia, puede muy bien equivaler a la imprecisa imagen anterior de un libro no escrito [...] Componer el Quijote a principios del siglo diecisiete era una empresa razonable, necesaria, acaso fatal; a principios del veinte es casi imposible.

Jorge Luis Borges. “Pierre Menard, autor del Quijote”

Abismo

Entre el recuerdo, las marcas del inconsciente, lo recuperado, lo perdido, las palabras son abismos de conciencias entre un sujeto y otro, pesadas marcas subjetivas que arrastran mares de profunda incomprensión. Si eso sucede con el significante de la palabra, más profundo es el abismo de los significantes icónicos. Indagar cómo un lector/a o espectador/a resignifica una obra al abordarla en su propio contexto cultural y de vida es descifrar el abismo de una existencia creativa.

Anne Ubersfeld menciona la palabra abismo para diferenciar el texto teatral y la representación, afirmando además que el texto es de “lectura poética” y la representación de “lectura inmediata” (1989: 11). Aceptando el aspecto de inmediatez en cuanto a la percepción de la escena no concordamos con la calificación de lectura poética solo en relación al texto dramático, ya que consideramos ambas como lecturas poéticas. Por otro

lado, coincidimos con el abismo que declara la autora en la introducción al capítulo primero de *Semiótica Teatral: Texto-Representación*. Si consideramos un procedimiento de producción teatral donde la escritura dramática es primera y la puesta en escena de esa escritura es posterior, podemos detenernos en la complejidad de dicha transposición y la ya consabida no correspondencia entre texto y representación. En un proceso posterior, la mirada y la lectura de la escena por un/a espectador/a predispuesto/a también proporciona otras claves de interpretación/comprensión de lo acontecido. En una posible transposición de una escritura dramática a la escena, en una traducción de lo escrito a lo escénico, observamos siempre modificaciones que pueden ser enriquecimientos o empobrecimientos, variaciones que producen diferentes interpretaciones desde la expectación. Pero el problema de la interpretación, tanto en este proceso como en procesos de investigación y crítica de la escena, es fundamental a tener en cuenta como primer presupuesto metodológico.

Interpretación

Concordamos con lo que plantea Marcela Becerra Batán (2021): cualquier lectura es un devenir hermenéutico y la hermenéutica es un “arte de interpretar”, una reflexión de las “ciencias del espíritu” (comprendidas las ciencias sociales y las ciencias humanas) y “una filosofía universal de la interpretación”. Ahora bien, en la traducción de un idioma a otro de creaciones como la poesía, el proceso de interpretación parte de una hiancia, grieta o conflicto entre comprensión e interpretación, es decir, una imposibilidad de concordancia absoluta; toda comprensión implica una interpretación previa y siempre es una comprensión acotada por un imaginario fantasmático.

Paul Ricoeur (1990) en *Freud: una interpretación de la cultura*, en el año 1965, inicia un nuevo debate en torno a la interpretación en psicoanálisis, sobre el que era necesario volver. Movido por el *deseo de una ontología*, Ricoeur se acerca al psicoanálisis desde la tradición hermenéutica y, a partir de esta apuesta, realiza su lectura de Freud, hallando en su obra una

arqueología del sujeto y una *hermenéutica de la cultura*, que brinda contribuciones a la línea semántica, la línea reflexiva y la línea existencial de la hermenéutica filosófica:

En tal sentido, Ricoeur sitúa al psicoanálisis en el horizonte del giro lingüístico de la filosofía del siglo XX, dentro de hermenéuticas diversas y fragmentarias y al interior de un conflicto de interpretaciones, en el que se pone en juego la cuestión de la “comprensión de sí” [...].

Ricoeur señala en Freud el problema de la interpretación y su articulación con la explicación económica: el discurso freudiano es un “discurso mixto”, que apunta a dar cuenta del vínculo del sentido y de la fuerza en una “semántica del deseo”. De ahí que el método, la técnica y la teoría de la interpretación psicoanalíticas estén, a su juicio, mucho más cerca de las ciencias históricas que de las ciencias naturales (Becerra Batán y Robledo, 2021: 16-17; las comillas están en el original).

Pensar la interpretación nos lleva a reflexionar sobre este problema fundamental del sentido que proponen algunas disciplinas y la actuación de una energética del deseo en relación con una semántica condicionada por un contexto y una modalidad de producción y transmisión de sentidos. En relación con esos condicionamientos o límites de la interpretación, Marcos de Marinis (1997), en *Comprender el teatro*, propone el concepto de espectador modelo trasladando al teatro una conocida categoría de Umberto Eco:

[...] para hablar de la recepción del espectador en términos de una autonomía creativa parcial, hemos propuesto el concepto de Espectador Modelo, considerándolo como estrategia textual predeterminedada, recorrido receptivo previsto por el texto espectacular e inscripto en él de diferentes formas [...]. Dados los equívocos y las incomprensiones que a menudo esta propuesta ha generado sería conveniente precisar sobre todo que el Espectador Modelo (como el Lector Modelo de Eco, 1979, en el cual evidentemente se inspira), representa tan sólo un constructor hipotético, una categoría de metalenguaje teórico. Con su postulación no se pretendía, y no se pretende, concebir el proceso receptivo real como algo rígido y totalmente predeterminedado, ni mucho menos se quería, o se quiere, indicar en forma normativa una lectura óptima, pertinente, correcta o similar, a la cual el receptor real tendría que tratar de adecuarse. Al teorizar el concepto

de Espectador Modelo [...] nuestros objetivos eran, y siguen siendo aún hoy, fundamentalmente los siguientes:

a. Demostrar que la producción y la recepción del espectáculo son procesos íntimamente relacionados, si bien obviamente no del todo coincidentes, dada su relativa autonomía recíproca.

b. Demostrar concretamente en qué medida y cómo un espectáculo prevé cierta clase de espectador, es decir, en qué medida y cómo trata de construir, predeterminar cierta clase de recepción ya en su interior, en el transcurso de su mismo hacerse (1997: 27-28).

Luego de proponer, más adelante, que el espectador modelo no solo prevé y prefigura el punto de vista desde el cual un espectador empírico mirará una obra sino también los *espacios vacíos y márgenes de indeterminación* que le dejan lugar para elaborar una lectura personal, De Marinis habla de los límites que posee esta teoría sobre la interpretación:

Sin embargo, es evidente que una teoría del Espectador Modelo no estará en condiciones de mostrar las dinámicas reales de la recepción teatral hasta que no sea integrada –permítasenos el juego de palabras– por una teoría de los modelos de espectadores, es decir, por una teoría que provea, sobre una adecuada base de datos experimentales, modelos para el análisis de las operaciones que el espectador realiza en el teatro (1997: 28).

Más adelante propone tres aspectos importantes en la recepción: el aspecto semántico, el aspecto estético y el aspecto emotivo, dando a entender de alguna forma que estos tres aspectos son los que guiarían los modelos de análisis de la expectación, las operaciones que el/la espectador/a realizaría. Nosotros proponemos, además, en este trabajo, la necesidad de realizar lecturas interpretativas de la puesta en escena y la búsqueda de un modelo para identificar analíticamente las recepciones poéticas de una escena determinada, siempre teniendo en cuenta los sesgos contextuales y subjetivos.

El contexto y el Otro

La construcción de modelos de análisis de la puesta en escena no debe perder de vista las construcciones sociales de una época y las diversidades

en la constitución subjetiva de los individuos. Peter Bürger (2009), en *Teoría de la vanguardia*, expone que una sociedad se introduce en la obra como construcción histórica y que, en la sociedad burguesa, esa construcción adquiere la forma de una institución (la institución arte) que “se define sólo en oposición a la praxis cotidiana” (2009: 18-19). A diferencia de la praxis cotidiana, que estaría más sometida a las determinaciones sociales y formada por conductas que llevan a un fin de subsistencia, el arte burgués cree encontrarse sometido más bien a las leyes de la creación y a la inventiva de los protagonistas, poniendo en cuestión la cotidianeidad, estableciendo preguntas acerca de la validez del sentido común y de las doxas. La función crítica del arte se encuentra en relación con el punto de partida del/la intérprete dentro de las pujas sociales y existenciales de su propio tiempo. A partir de la protesta vanguardista hacia la institución arte, que tuvo como fin devolverle al arte su relación con la praxis cotidiana, podemos observar la invasión de la escena de propuestas poéticas directas, donde la vida se manifiesta crudamente. Así se realizaron múltiples experiencias con la escena a partir de mediados del siglo pasado y que aún siguen promoviendo diferentes impactos estéticos. Actualmente podemos mencionar, entre otras, las puestas en escena del biodrama de Vivi Tellas, el teatro inmersivo como las de Rimini Protokoll, y también la inclusión de elementos significantes propios de los y las autores/as como lo que se produce en la incorporación de objetos privados, heredados, en *La habitación de Isabella* o de un acontecimiento grave, personal de la actriz Tijen Lawton que dio origen a *La casa de los ciervos*, ambas obras de Jan Lawers (Palasi, 2015: 229-231).

Pero ya sea en la escena burguesa que forma parte de la institución arte o los diferentes tipos de ruptura propuestos por las vanguardias históricas que pretendieron desintegrarla y, aunque fracasaron, construyeron otras formas de producir poéticas, se pueden percibir determinadas *marcas* o *inscripciones significantes* en el orden de lo simbólico que son producidas por un/a sujeto creador/a desde su propia actividad deseante. Estas *marcas* son *huellas del habla* instaladas desde el registro simbólico en el sujeto del inconsciente y condicionan al/a la creador/a de la escena de tal manera que deberá luchar entre las pulsiones producidas desde el deseo y

los ordenamientos culturales que están precedidos por la castración que se produce a partir de su relación con el gran Otro. El gran Otro es el término que Jacques Lacan (2007) utilizara para mencionar todo aquello que en el inconsciente tiene que ver con la ley, lo configurado desde antes de que el sujeto nazca, como el lenguaje, la cultura y lo relacionado con los padres, aspectos que determinan al sujeto por fuera de él y afectan de manera intrasubjetiva su relación con el deseo. En la relación del sujeto con el gran Otro se construye el complejo de la castración cuando descubre que ese gran Otro es incompleto, que posee una falta y que ese Otro “completo” es mítico, no existe.

La cuestión de la alteridad, la relación del individuo con el entorno y con su propio deseo, está determinada por el inconsciente que se encuentra atravesado por el Otro y se resuelve con la representación del yo marcada por la prevalencia de la relación dual con la imagen del semejante (el otro) (Palasi, 2018: 46-47).

Deseo y transferencia

Podemos afirmar que el discurso escénico es formulador de sentido y se encuentra en relación con el sujeto del inconsciente, Lacan define al “inconsciente como el discurso del Otro” (2002: 531). Más tarde en el seminario XVII profundizará en las características de este discurso. Nada surge de la nada, todo está configurado antes de nacer y el sujeto produce una demanda en sus inicios, por lo cual se debe enfrentar a la codificación del lenguaje. En ese momento, el sujeto comienza a reproducir esa codificación para satisfacer la demanda. Entre los derroteros de su demanda y su propia identidad generada por esos derroteros y, por otro lado, esa exigencia de ser reconocido por el Otro, se sitúa para el sujeto un horizonte de ser, y la cuestión de saber si puede o no alcanzarlo. El sujeto resuelve su desamparo en su relación con el registro imaginario, y se defiende a través de una experiencia imaginaria que se desarrolla en función del otro (el semejante). El deseo aprende a situarse, a comprenderse a través del fantasma. Este fantasma es una construcción que el sujeto se da frente a la pregunta enigmática sobre el deseo del Otro.

Por eso el deseo del/a creador/a tiende a estar fijado, asociado siempre esencialmente a un fantasma que es parte del imaginario, y desde lo simbólico intenta darse una explicación de su castración a partir del encuentro con el Otro¹. De acuerdo con estas conceptualizaciones, los significantes visuales y textuales seleccionados en una creación teatral siguen un derrotero fundado en el deseo del/a creador/a. Juan Luis Moraza en su conferencia “El deseo del artista” sostiene que

Quando uno está inmerso en ese espacio, en esa *habitación propia* del taller, está la sensibilidad, la carne, la sexualidad, la angustia, el dolor, la esperanza, la envidia, la ambición, todas las ansias y las ansiedades, todas las emociones y todos los conocimientos, todo lo que uno es, lo que sueña ser, lo que no desea, lo que no es... En la elaboración quedan implicados los deseos, pero también su causa, aquello que está detrás y antes de lo deseado, y aquello que sostiene profundamente la relación del sujeto con su vida (2009: 3; cursivas en el original).

Graciela Brodsky en *Fundamentos, comentarios del seminario 11* (1999) indica que el deseo circula entre los significantes, es decir en el movimiento de los significantes que un sujeto produce en algún determinado discurso, ya sea el del arte, la escena, el análisis, etc. En esto está en juego la transferencia, entendida como el ejercicio de un saber supuesto que se encarna en la interpretación como incógnita y como sustracción que opera entre el deseo del/a analizante y el/la analista. En nuestro caso, vamos a hablar del deseo de la obra, del/a espectador/a y su interpretación, o el deseo del/a autor/a, el/la director/a y su interpretación.

Autorreferencialidad

El tejido de materiales textuales y escénicos, fónicos e icónicos constituyen una red de significantes que se encuentran a la espera de

1 "A lo largo de toda su enseñanza se puede observar como una constante el desarrollo de una idea fundamental que [Lacan] introduce en una conferencia llamada *Lo simbólico, lo imaginario y lo real*. Allí presenta una idea que va a sostener hasta el final de su enseñanza, a saber, que hay tres registros esenciales de toda realidad humana: lo simbólico, lo imaginario y lo real" (Murillo, 2011: 124).

significados posibles y que, al mismo tiempo, provienen de significantes primordiales, desconocidos, que poseen los/las intérpretes, los/las autores/as y directores/as y que son, sin dudas, productores/as de signos y efectos autorreferenciales en la medida en que en el proceso interviene su propia concepción de mundo, de vida, de arte, entretrejida en el transcurso de su constitución como sujetos. De tal forma el sujeto creador, mediante recursos poéticos, construye una ficción contaminada con sus propias concepciones.

Podemos enunciar entonces que los procedimientos escénicos y textuales son construidos por un sujeto deseante cuyo cuerpo genera en el espacio y en convivio materiales concretos que siempre contienen direcciones inconscientes hacia alguna afectación.

En la poética teatral del siglo XXI abunda la utilización del metadiscurso, existe una necesidad de hablar desde el sujeto creador contando su propio hacer, o desbaratando la ilusión, promoviendo relaciones interpersonales entre creador/a y lector/a-observador/a-espectador/a. Entonces, con gran frecuencia podemos dar cuenta de procedimientos que tienden a que autores y autoras, directores y directoras, puedan expresar algo de sí.

De esta manera, interpretamos la *metateatralidad* desde aquellos significantes que poseen una intensidad de significación hacia una referencia del discurso teatral propiamente dicho, y luego observamos los movimientos que se corresponden con los significantes relacionados con la autorreferencialidad, produciendo líneas de fuga hacia la desterritorialización del propio discurso de ficción, líneas de fuga que permiten fracturas hacia un sentido otro que hace referencia al/la teatrasta.

Cartografía

La construcción de una cartografía teatral, o mejor dicho de la escena, parte fundamentalmente de la necesidad expresada por Jorge Dubatti: “Creemos, firmemente que el teatro sólo puede ser comprendido a partir de la observación de su praxis singular, territorial, localizada, y no desde esquemas abstractos a priori” (2010: 19). Ahora bien, para realizar

cartografías y delimitar las características de las poéticas teatrales de acuerdo a su localización regional, es necesario pensar en segmentaciones. Las liminalidades suelen tornarse difusas, esfumadas, cuando hablamos de segmentaciones, pero es necesario reflexionar esas instancias borrosas para comprender determinados movimientos poéticos. ¿Cómo pensamos estas segmentaciones y su funcionamiento? Toda territorialización implica una segmentación; hablar de segmentación es un proceso común en nuestras vidas: segmentamos la política, las organizaciones; la burocracia es producto de la segmentación operada por las instituciones; la clasificación y cartografía de las poéticas también son procesos de segmentación: se ubican determinadas tendencias estéticas y formas de trabajo en conjuntos similares, para establecer diferentes regiones teatrales que pueden causar beneficios, pero también perjuicios y prejuicios al etiquetar cada producción. Desde nuestra perspectiva, establecemos la territorialización como un proceso relacionado con la desterritorialización (Deleuze y Guattari, 2006), un proceso que solo vale en relación con un movimiento donde es factible su salida, un proceso en relación con la *multiplicidad*. Deleuze (2008) en *Dos Regímenes de locos* propone que

[...] las multiplicidades son la realidad misma, no suponen ninguna unidad, no entran en ninguna totalidad y tampoco remiten a un sujeto. Las subjetivaciones, las totalizaciones, las unificaciones son, al contrario, procesos que se producen y que aparecen en las multiplicidades. Los principios característicos de las multiplicidades conciernen a sus elementos, que son singularidades; a sus relaciones, que son devenires; a sus acontecimientos, que son haecceidades (es decir, individuaciones sin sujeto); a sus espacios-tiempos, que son espacios y tiempos libres; a su modelo de realización, que es el rizoma (por oposición al modelo de árbol); a su plano de composición, que constituye mesetas (zonas de intensidad continua); a los vectores que las atraviesan, y que constituyen territorios y grados de desterritorialización (Deleuze, 2008: 278).

En la multiplicidad, los elementos singulares devienen nuevos elementos en los acontecimientos de forma rizomática y adquieren distribuciones que van calando de acuerdo con las diferentes resonancias. Los significantes resonantes son las mesetas que forman parte de la

territorialización y desterritorialización. Estas mesetas no son fijas, se conforman y se diluyen, son parte de los corrimientos habituales en los sucesos de la vida, de aquí que las territorializaciones tienen movimiento, y cuando ubicamos y definimos determinado acontecimiento, estableciendo algunas coordenadas, en poco tiempo se desterritorializa en función de subjetividades diferentes. A partir de esta perspectiva consideramos necesario establecer las diferentes coexistencias o simultaneidades distinguiendo, además, los significantes que se encontrarían en las mesetas y los flujos que circularían por caminos rizomáticos, permitiendo de esta manera elaborar una cartografía que nos muestre la movilidad de los sentidos posibles de acuerdo a la lectura que se realice y en consonancia con el contexto. En este sentido tendremos en cuenta, para las cartografías que proponemos, la siguiente fórmula de Deleuze y Guattari (2006):

1) Una línea relativamente flexible de códigos y de territorialidades entrettejidos; por eso partimos de una segmentaridad llamada primitiva, en la que las segmentaciones de territorios y de linajes componían el espacio social,

2) Una línea dura, que procede a la organización dual de los segmentos, a la concentricidad de los círculos en resonancia, a la sobredecodificación generalizada [...];

3) Una o varias líneas de fuga expresadas en cuantos, definidas por descodificación y desterritorialización (siempre hay algo como una máquina de guerra que funcione en estas líneas) (2006: 225-226).

Nuestro trabajo, entonces, parte de la lectura e interpretación de los significantes resonantes en movimiento, con sus condensaciones y desplazamientos, de cada micropoética estudiada, hacer mapas y trazar líneas, señalando tanto sus combinaciones como sus distinciones, pensando además en estos flujos de energía producidos a través de la actividad deseante, que puedan caracterizar las macropoéticas².

2 La estructura de la micropoética y la macropoética ha sido elaborada por Jorge Dubatti en sus estudios sobre Filosofía del Teatro desde la inferencia de lo particular a lo abstracto otorgando a las

Tenemos en cuenta, en estos análisis, la relación del sujeto con su demanda, el cruce con el significante del Otro y la relación del yo con el otro, el fantasma en la acomodación del deseo del Otro, considerándolos factores totalmente necesarios en las relaciones sujeto-significantes-deseo. La naturaleza de la creación poética en sus relaciones con el deseo está anudada a la relación del sujeto creador con el significante en el lenguaje.

Patrice Pavis (2000) hace una relación muy particular para el análisis de la escena, y es estudiarla como si fuera un sueño del/a creador/a, emparentando el análisis con la interpretación de los sueños, método analítico propuesto por Sigmund Freud (2008a, 2008b) para el estudio del inconsciente. De esta manera, Pavis estudia los flujos energéticos de los signos con una herramienta que denomina *vectores deseantes*, proponiendo una direccionalidad de las significaciones de acuerdo a la funcionalidad del signo en el sentido. Desde nuestra perspectiva, relevamos los *significantes a la espera de significación* para no cerrar el sentido en el signo, observando y analizando cada micropoética desde el texto, la producción escénica y una entrevista a los/las creadores/as. Si consideramos a la obra como un sueño, concebimos los significantes como fenómenos marginales o residuales. Lacan (2014) habla de fenómenos marginales o residuales para explicar el tratamiento psíquico desde el análisis de los significantes: “Este tratamiento actúa en diversos niveles del psiquismo, y ante todo sobre lo que denominaremos los fenómenos marginales o residuales, el sueño, el lapsus, la ocurrencia chistosa, que fueron los primeros objetos científicos de la experiencia psicoanalítica” (2014: 11). En nuestro trabajo de investigación doctoral y posdoctoral

poéticas “una capacidad de movilidad y desplazamiento que la categoría tradicional de ‘género’ no posee” (Dubatti, 2011: 125), permitiendo que se aparte del uso restringido de esta categoría y discernir al menos cuatro tipos básicos de poéticas: 1) las micropoéticas o poéticas de individuos poéticos (la poésis considerada en su manifestación concreta individual); 2) las macropoéticas o poéticas de conjuntos (integrados por dos o más individuos poéticos); 3) las archipoéticas o poéticas abstractas, modelos lógicos, de formulación rigurosa y coherente, disponibles universalmente, patrimonio del teatro mundial y no necesariamente verificables en la realización de una micropoética; 4) las poéticas incluidas o poéticas enmarcadas de segundo grado (poéticas dentro de las micropoéticas) (Dubatti, 2010: 125-126).

relevamos los significantes resonantes desde la observación de la puesta en escena, la lectura del texto, el visionado de fotografías y/o videos, las entrevistas, poniendo en cuestionamiento el sentido primario o inmediato, con el fin de captar aquellos elementos autorreferenciales y/o metadiscursivos. Esos significantes son ubicados en diferentes mesetas que tienen movimientos de territorialización y desterritorialización y, de acuerdo a los sentidos otorgados, son atravesados por distintos dispositivos proponiendo valoraciones contextualizadas desde la recepción y la entrevista.

Fenómenos marginales de la escena

Como en un sueño, en una obra hay elementos significantes recurrentes que impregnan al sujeto espectador/a-analista, pero es necesario saber la relevancia de esos significantes en el/la creador/a de la escena. Una vez contrastado podemos pensar posibles significaciones de acuerdo a los sentidos otorgados. Veamos estos fenómenos marginales o residuales en la obra de Rodrigo Cuesta, *Volver a Madryn*, para entender el dispositivo de análisis descrito en este trabajo.

José, un adolescente que está terminando la secundaria y Diego, un treintañero estancado en el pueblo donde trabaja con su padre, son hermanos. El tercer personaje es Ortega, profesor universitario, biólogo marino, libertino y grosero, novio de la hermana de los muchachos. Ellos construyen permanentemente un relato y desnudan sus vínculos con acontecimientos en relación a salvar de la quiebra el negocio familiar, su restaurante, y al padre de los hermanos de una estafa que ha sufrido de parte de otro personaje, el Chato Brodsky. Los tres actores, además, interpretan otros personajes de la historia, como son el Chato Brodsky, el Papá, Eugenia (la hermana), Jeremías, una Alumna, Enano, David, Jacques Cousteau, Jorobado, Gringo, Traductor, el Viejo Puto, Vecinos, el Decano, el Policía y el Comisario.

El relato de la obra no tiene grandes sorpresas, sus significantes más relevantes y que producen alguna huella a nivel de sentido se encuentran en su propuesta escénica, que es, sin duda, el aspecto más importante del

acontecimiento, más allá del relato: procedimientos de repetición y desnudamiento de la escena teatral unidos a una puesta de luces que crea efectos similares a los que se producen en el audiovisual y refuerzan la descripción de los lazos entre los personajes. Observamos, en este sentido, que entre claves de la comedia negra y lo cinematográfico, la poética de esta obra tiene como significantes resonantes las relaciones entre los personajes, los procedimientos de repetición, el manejo de sombras y luces en una puesta despojada y, por último, el desnudamiento de la *cocina* teatral. En una entrevista que le hacen a Rodrigo Cuesta, aparecen estos significantes con sentidos claros, posicionamientos deseantes en cuanto a hablar de lo vincular y la relación entre el cine y el teatro en su vida: “Sí, en realidad yo hago teatro porque no puedo hacer cine, a mí lo que me gusta es el cine, así que lo que busco hacer en mis producciones es llevar elementos del cine al teatro” (Cuesta, 2018). Cuesta pone como significativo primordial “los vínculos”. Podemos decir entonces que en la meseta se encuentra este significativo que luego será atravesado por una significativa *línea de fuga* que provoca la desterritorialización de la puesta en escena: “el cine”; pero hay otro que se modifica constantemente en función de los recursos utilizados para contar una historia: “el teatro”. Entonces podemos observar tres significantes que juegan fuertemente a nivel autorreferencial en su obra, la construcción de esta micropoética está atravesada por su propio deseo, y esto más allá del relato.

Este dispositivo de análisis permite movilidad en la interpretación brindando inagotables posibilidades de lecturas para completar una cartografía teatral y nos posibilita escudriñar apenas el proceso de creación desde los deseos de autores/as, directores/as, actores, actrices y demás participantes en el acontecimiento escénico.

Referencias

Becerra Batán, Marcela R. y Mariel L. Robledo (2021). “Introducción”. Marcela R. Becerra Batán y Mariel L. Robledo (eds.) *Epistemología, psicoanálisis y ciencias humanas. La interpretación*. Libro electrónico. San Luis: Nueva Editorial Universitaria UNSL. 11-19. Disponible en:

<http://www.neu.unsl.edu.ar/wp-content/uploads/2022/02/Epistemolog%C3%ADa-1.pdf>

- Brodsky, Graciela (1999). *Fundamentos. Comentario del Seminario 11*. Buenos Aires: ICBA.
- Brodsky, Graciela (2014). *Fundamentos 1: Comentarios del Seminario 11*. Buenos Aires: Grama.
- Bürger, Peter (2009). *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Cuesta, Rodrigo (2018). "Una intersección entre la comedia teatral y el thriller cinematográfico". Entrevista. *Diario Uno* (Entre Ríos), 9 abr. Disponible en: <https://www.unoentrerios.com.ar/escenario/una-interseccion-la-comedia-teatral-y-el-thriller-cinematografico-n1586944.html>
- De Marinis, Marco (1997) *Comprender el teatro: lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires: Galerna.
- Deleuze, Gilles (2008). *Dos Regímenes de locos (textos y entrevistas – 1975-1995)*. Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (2006). *Mil Mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Dubatti, Jorge (2010). *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, Jorge (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. México: Libros de Godot.
- Freud, Sigmund (2008a). *La interpretación de los sueños (Primera Parte) (1900)*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, Sigmund (2008b). *La interpretación de los sueños (Segunda Parte) (1900-1901)*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Lacan, Jacques (2007). *Seminario 2: El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, Jacques (2002). "De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis". Jacques Lacan. *Escritos II*. Buenos Aires: Siglo XXI. 513-564.
- Lacan, Jacques. (2014) *Seminario 6: El deseo y su interpretación*. Buenos Aires: Paidós.
- Moraza, Juan Luis (2009). "El deseo del artista". Transcripción establecida por Carmen Delgado y corregida por el autor de la conferencia dictada en el Colegio de Psicoanálisis en abril 2009. Disponible en: http://www.victordelrio.es/blog_docente/wp-content/uploads/2013/04/EL-DESEO-DEL-ARTISTA.pdf
- Murillo, Manuel (2011). "La hipótesis de los tres registros - simbólico, imaginario, real - en la enseñanza de J. Lacan". *Anuario de Investigaciones*, vol. XVIII. 123-132. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/3691/369139947065.pdf>
- Palasi, Mario Alberto (2015). "Sobre: Lauwers, Jan. *Sad Face/Happy Face*, una trilogía sobre la humanidad... Dramaturgia que provoca". *Recial*, vol. 6, n. 7. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/11910>

Palasi, Mario Alberto (2018). *Dinámica de las poéticas teatrales en el acontecimiento escénico producido por el dramaturgo, actor y director Luis Palacio de Villa Mercedes (San Luis)*. Tesis de doctorado. Repositorio digital de la Facultad de Artes. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Disponible en:

<https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/368/browse?authority=742af01c-4868-45db-90f2-bf3297767d7e&type=author>

Pavis, Patrice (2000). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós.

Ricoeur, Paul (1990). *Freud: una interpretación de la cultura*. México: Siglo XXI.

Ubersfeld, Anne (1989). *Semiótica Teatral*. Madrid: Cátedra.