

Análisis del material significativo en obras teatrales

PALASÍ, Alberto / Universidad Nacional de San Luis - albertopalasi@gmail.com

Eje: Teatro y Artes escénicas - Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: teatro, acontecimiento, significantes*

› **Resumen**

Los significantes en teatro se construyen a partir de una variedad de materiales que pueden ser sostenidos en el tiempo y el espacio, con los sonidos, las palabras y las imágenes que impactan resonantes en el sujeto. En este sentido, es que los estudios del acontecimiento teatral han ido derivando desde lo puramente textual hacia la escena en su complejidad, teniendo en cuenta además las liminalidades entre teatro y otras disciplinas artísticas. Pensar al/la creador/ra de teatro como un sujeto deseante, cuyo cuerpo genera en el espacio y en convivio materiales concretos o abstractos que buscan provocar alguna conmoción a través de resonancias libidinales, que siempre contienen alguna dirección inconsciente o consciente hacia alguna movilización física o afectiva, donde las palabras están ligadas indefectiblemente a los sonidos, a los colores, a los objetos y a los movimientos escénicos, nos permite observar la deriva de los sentidos de las producciones teatrales no sólo como producto, sino también como proceso, como actividad pulsional analizable cuando leemos e interpretamos alguna obra. Así la obra es el fantasma del/los/la/las creador/creadora/ creadores que constituyen el imaginario, universo que tracciona en la expectativa de significación.

› **Presentación: La infección**

El actor y dramaturgo Luis Palacio en su propuesta Chico Folk -estrenada en Villa Mercedes, provincia de San Luis, durante el año 2012 y con una gran cantidad de funciones realizadas en San Luis y en muchas provincias del país- propone la manipulación de una gran cantidad de objetos y telas-vestuario-indumentaria que se constituyen en significantes potentes que, en relación con su cuerpo en movimiento, van abriendo interrogantes e interpretaciones en el momento de la expectación. Todos materiales que construyen en un espacio y tiempo determinado importantes sentidos que arman y desarman la problemática del género promoviendo diferentes creaciones sígnicas. En nuestra propuesta hablamos

sobre la detección de los significantes resonantes en una obra escénica y la relación con el deseo de los/las creadores/.

Partiendo de la conceptualización de la resonancia como virulencia que conmociona al cuerpo sin órganos, al cuerpo imaginario que experimenta la existencia en el contacto y en su propia búsqueda, y que produce modificaciones en las estructuras de sentido, a veces imperceptibles, provocando micro-cimbronazos a nivel inconsciente. Si comparamos al teatro con la peste, esos materiales significantes resonantes que componen un acontecimiento, en este caso teatral, son los que van a infectar poco a poco hasta la “enfermedad”, hasta la aparición del “síntoma”, tomado esto último como indicios de cambios en la forma de pensar o sentir algún determinado tema en particular.

› ***El material signifiante, su impacto***

“...el flagelo sería entonces el instrumento directo o la materialización de una fuerza inteligente, íntimamente unida a lo que llamamos fatalidad.”
Artaud, 2001, p. 20

En las artes escénicas se crean constelaciones de sentido verbales y no verbales, a nivel de los desplazamientos y asociaciones de superficie producidos, desde la intervienen en lo simbólico con la producción de imágenes, movimientos y palabras. Por este motivo, Dubatti (2007, p. 31-35) define al teatro como la “producción y expectación de acontecimientos poéticos corporales físico-verbales en convivio”. El acontecimiento teatral se constituye a partir de tres subacontecimiento: el convivial (reunión de sujetos con subjetividades territorializadas), el poético (creación poética de ente con un salto ontológico que propone una desterritorialización) y el expectatorial (observación de la poíesis, ejercicio de percepción con todo el cuerpo y la mayoría de los sentidos).

En el acontecimiento escénico, los significantes producen un efecto –más allá del sentido–, directamente en el inconsciente. En el cuerpo se apoya el goce en singularidad; por lo tanto, con los significantes no se produce inmediatamente un acto de significación, sino un impacto que resuena constante, las significaciones pueden devenir a posteriori, de diferentes modos según los encuentros con el lenguaje.

Patrice Pavis (2000) nos propone un dispositivo interesante que une sentidos y deseos a partir de la observación de ciertas características del psicoanálisis aportadas desde *La interpretación de los sueños* de Freud (2008a, 2008b), realizando un parangón entre la escena y el sueño para establecer su metodología de análisis:

Si consideramos que el escenario es la figuración de un sueño o de un fantasma por descifrar, nos vemos obligados a identificar algunas operaciones de la construcción de sentido inconsciente. Las categorías

freudianas de condensación y de desplazamiento forman el armazón fundamental del funcionamiento del fantasma escénico (2000, p. 244).

A partir de estos presupuestos, Pavis crea un excelente dispositivo para el análisis de la puesta en escena, denominado “vectores deseantes” (2000, p. 43). Si el estudio de la Poética planteado por Jorge Dubatti se encontraría entre el estudio de la poética normativa y el estudio de la semiología, el dispositivo de vectores deseantes planteado por Patrice Pavis para el análisis y deconstrucción de la Poética se encontraría entre el análisis semiológico y el psicoanálisis.

El análisis a través de este dispositivo permite considerar el impacto, podríamos decir energético, producido por determinadas palabras, sonidos, vestuarios, movimientos, gestos, iluminación, y la combinación de ellos en la subjetividad del espectador.

Pavis en *Le jeu de l'acteur: explications de gestes ou vectorisation du désir?* (1993) utiliza el dispositivo de los vectores deseantes para estudiar la puesta en escena del *El avaro* (1989), comedia dirigida por Antonio Cervi, y un video hecho para televisión sobre Ulricke Meinhof, periodista y militante de izquierda alemana durante 1960 y 1970. En este ensayo, publicado en la revista *Protee*, también ocupado en el tema de la recepción, propone que

La gestuelle (et plus généralement la représentation tout entière) ne peut être décrite comme un objet sans direction, sans vectorisation [...] Il y a donc entre explication des signes et événement énergétique un nécessaire compromis, auquel on a ici donné le nom de “vectorisation du désir”¹(Pavis, 1993, p.68).

De esta manera, la escena es interpelada tomando como supuesto que es un producto del inconsciente y que utiliza mecanismos de “condensación y desplazamiento” como se producen en el trabajo del sueño, correspondiéndose con los mecanismos de formación de la metáfora y la metonimia. Pavis plantea el estudio de la escena desde el dispositivo vectores deseantes dividiéndolos en “vectores de condensación” a los cuales los descompone en “vectores acumuladores y embragues”; y los “vectores de desplazamiento” descompuestos en “conectores y secantes” (Pavis, 2000, p. 77).

Si consideramos el proceso de la investigación escénica parte de una actividad expectatorial, en cualquiera de las categorías propuestas por Dubatti (2019): artista-investigador, el investigador-artista, artista asociado a un investigador no-artista especializado en arte y el investigador participativo no artista, podemos inferir que el investigador capta los significantes más relevantes en el relato escénico y podría luego atravesarlos con preguntas precisas hacia los creadores -o preguntas hechas a sí mismo en el caso que sea el artista el que investiga su propio proceso y da cuenta de ello- que permitan observar el lenguaje

¹ El gesto (y más generalmente la representación toda) no puede describirse como un objeto sin dirección, sin vectorización [...] Hay así, entre la explicación de los signos y el evento de energía, un compromiso necesario, que hemos dado aquí el nombre ‘vectorización del deseo’” (La traducción es nuestra).

de su deseo para evocar lo simbólico y las resonancias semánticas de sus expresiones. Esto nos permite establecer re significaciones que se acercarán a la actividad deseante de los hacedores teatrales. Teniendo en cuenta esto, es plausible observar cierta direccionalidad de los posibles significantes teatrales, a partir de los deseos de los sujetos productores del hecho teatral y que sería representada por los vectores.

Es necesario aclarar en este momento que la cuestión de la alteridad, la relación del hombre con el entorno y con su propio deseo está determinada por el inconsciente que se encuentra marcado 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). De ahí que todo discurso es el discurso del Otro, incluso cuando quien lo sostiene es el sujeto. Es decir que los significantes seleccionados como recursos en la creación de un ente poético teatral son procesados en relación con el deseo y este en función de lo preestablecido por la ley y el lenguaje. 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 su demanda. Entre, por un lado, los derroteros de su demanda y su propia identidad generada por esos derroteros y, por otra parte, esa exigencia de reconocimiento por parte del Otro se sitúa para el sujeto un horizonte de ser, y la cuestión de saber si el sujeto puede, sí o no, alcanzarlo.

En ese intervalo, esa brecha se sitúa la experiencia del deseo. El sujeto resuelve su desamparo provocado en el choque con el deseo del Otro, en su relación con el otro (elemento imaginario) se defiende a través de una experiencia imaginaria que se desarrolla en función del otro. El deseo aprende a situarse, a comprenderse a través del fantasma. Por eso el deseo humano tiende a estar fijado asociado siempre esencialmente a un fantasma.

De acuerdo con estas conceptualizaciones es que los significantes visuales y textuales seleccionados en una creación teatral siguen un derrotero que se encuentran fundados en el deseo del creador y además no fueron elegidos de la nada, hay una certeza en el devenir de sus significaciones que, aunque luego se independizan y su interpretación por parte de los espectadores están sujetos, sujetos a sus propios deseos individuales y colectivos, son producto de una contextualización construída por el Otro y en función de la asociación con lo especular, con el fantasma y el imaginario del otro.

De este modo en las charlas con los artistas y cuando se realiza preguntas en relación a los significantes más relevantes de su creación, es que se pueden descubrir redundancias en relación con ese fantasma, que resuenan y producen un encuentro con lo esencial de su obra. Este encuentro permite pensar una vectorización del sentido en función de los significantes producidos en las proceso metafóricos y metonímicos de la producción escénica.

› ***A modo de cierre***

Las lecturas de los significantes de las obras teatrales, a la manera de una música de sentidos, como una lengua susurrante nos permite utilizar el dispositivo de los vectores deseantes propuestos por Patrice Pavis (2000) en relación con teorías psicoanalítica vinculadas con lo simbólico y su relación con lo real y lo imaginario para configurar una macropoética de diferentes creadores teatrales. Este tipo de investigación permite la construcción de una cartografía teatral desde la actividad deseante de los creadores. La concreción de una red de vectores en función de los significantes y las resonancias producidas permiten conocer más profundamente la concepción escénica de los artistas.

Bibliografía

Artaud, Antonin (2001) *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.

Dubatti, Jorge (2007). *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.

___ (2019) *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona: Gedisa.

Freud, Sigmund (2008a). *La interpretación de los sueños (Primera Parte)* (1900). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

___ (2008b) *La interpretación de los sueños (Segunda Parte)* (1900-1901). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Lacan, Jacques (1982). *Seminario 20: Aun*. Buenos Aires: Paidós

___ (2007) *Seminario 2: El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*. Buenos Aires: Paidós.

___ (2002) *Escritos 1*. Buenos Aires. Siglo XXI Editores.

___ (2010). *Seminario 1: Los escritos técnicos de Freud*. Buenos Aires: Paidós.

___ (2014) *Seminario 6: El deseo y su interpretación*. Buenos Aires: Paidós.

Pavis, Patrice (1993). *Le jeu de l'acteur: explications de gestes ou vectorisation du désir?* *Protée*,21(3), 56-68.
Recuperado de https://constellation.uqac.ca/2349/1/Vol_21_no_3.pdf (27/05/17)

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