

Puntos de partida para el análisis del material significativo escénico que nos permitan la identificación de resonancias autorreferenciales y su territorialidad

PALASI, Mario Alberto/ CONICET - UNSL - albertopalasi@gmail.com

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

^a *Palabras claves: teatro – autorreferencialidad - territorialidad*

› **Resumen**

Las tensiones entre ficción y realidad en las puestas en escenas se producen a partir del desplazamiento de los materiales significantes de los creadores desde su propio deseo. Dubatti (2010) plantea tres ángulos insoslayables en la investigación de las propuestas dramáticas: el análisis de la estructura, el análisis del trabajo en la construcción textual y la concepción de mundo y del arte que posee el artista o el grupo productor del hecho artístico. En la reflexión del artista podemos encontrar su propia concepción de arte, de mundo, de lo humano que lleva indefectiblemente a realizar su *auto-referencia* en sus obras, anudada a su propio ser y estar en el mundo, a su propia mirada y a su propia experiencia de vida y de formación. Desde la observación y análisis de los materiales significantes en movimiento, tanto en el texto dramático como en la escena, en los cuadernos de bitácora y en las entrevistas con los creadores, utilizando como herramienta metodológica lo que Pavis (2000) denomina *vectores deseantes*, observamos que no sólo son procesos de escritura autorreferencial los géneros enunciados por Trastoy (2009) (docudramas, autoperformances, autoficciones y biodramas), sino que todo espectáculo y toda escritura, ficcional o no, tiene una carga autorreferencial relacionada con las segmentaciones de territorialización, des-territorialización y re- territorialización. Este trabajo se enmarca dentro del proyecto *Traducciones de lo autorreferencial en dramaturgias de Córdoba en el siglo XXI* de la Universidad Nacional de Córdoba.

› **Desarrollo**

Nuestra investigación tiene como objetivo observar, reflexionar, traducir los procedimientos escénicos

que tensionan entre ficción y realidad, entre el arte y la vida en algunas propuestas teatrales para poder establecer presupuestos y preguntas de partida y, de esta manera, contribuir a la investigación enmarcada en el proyecto *Traducciones de lo autorreferencial en dramaturgias de Córdoba en el siglo XXI* de la Universidad Nacional de Córdoba con los cuales se estudiará la escena producida por Rodrigo Cuesta. Para la construcción de estos presupuestos y preguntas se tomarán algunas conclusiones de lo realizado en la investigación de nuestra tesis doctoral denominada *Dinámica de las poéticas teatrales en el acontecimiento escénico producido por el dramaturgo, actor y director Luis Palacio de Villa Mercedes (San Luis)* (2018) y lo investigado en los proyectos *Teatro, poesía y formas dramatúrgicas que descentran y traducen la política y el pensamiento (2014-2015)* y *Configuraciones escénicas del retrato en dramaturgias argentinas actuales (2016-2017)* ambos de la Universidad Nacional de Córdoba.

El tema en cuestión nos lleva a realizarnos las siguientes preguntas: ¿Qué es la *autorreferencialidad* en las propuestas escénicas? ¿*Autorreferencialidad* es lo mismo que *metaficción*?, ¿es lo mismo que, en el caso de lo teatral, el *metateatro*? ¿Cómo se pueden explicar aquellos procedimientos autorreferenciales para identificarlos y analizarlos?

Comenzando con algunas definiciones que realiza Pavis (2016) en su Diccionario de la Performance y del Teatro Contemporáneo observamos que toma como sinónimos *autorreflexibilidad* y *autorreferencialidad* colocando en la lista alfabética el término *autorreflexibilidad* y luego en su definición entre paréntesis explica: “autorreferenciales, se dice también”:

Quando un texto, dramático o de otro tipo, cuando una puesta en escena o una performance hacen referencia a sí mismas, son autorreflexivas (autorreferenciales, se dice también). Esta referencia puede tener que ver con la ficción de la obra (en cuyo caso se habla de metaficción), con su construcción (y deconstrucción), o con su temática (alusión, teatro dentro del teatro) (2016, p. 48).

Haciendo clara referencia a procedimientos metaficciones, metateatrales o metaperformáticos donde la ficción, el teatro o la performance hablan de su propia temática o propio procedimiento de construcción. Se entiende desde este párrafo que la *autorreferencialidad* es un concepto donde hay referencia en la obra hacia la escena estrictamente. La mirada se vuelve hacia el teatro mismo o la misma performance, se hablaría entonces de procedimientos que hacen al convivio específico como toda acción escénica que se lleva a cabo dentro de una representación dramática que la contiene y en simultáneo en el mismo convivio. Pavis (2015) en su Diccionario del Teatro define a *metateatro* como: “Teatro cuya problemática está centrada en el teatro y que, por tanto, habla de sí mismo, se ‘autorrepresenta’” (2015, p. 288).

Ahora bien, más adelante, el autor, propone otro efecto autorreflexivo:

Para la fenomenología, el “cuerpo vivo del actor es capaz de volver hacia sí la mirada del espectador”, lo que será interpretado como un caso de autorreflexividad de la mirada del espectador. [...], el cuerpo remite a sí mismo, es un signo que remite la mirada hacia él antes de significar el mundo. Esto debería instarnos a prestar atención al fenómeno de la autorreflexividad (2016, p. 48).

En este sentido podría decirse que habría con el cuerpo un juego de espejo, es decir un juego donde existiría una identificación del espectador con el cuerpo del actor, esto sería claramente la consecuencia en la formación del registro imaginario a partir del proceso que el niño produce en su desarrollo con lo que Lacan (2002) denomina el *estadio del espejo*. El infans reconoce su imagen en el espejo y a partir de lo lúdico experimenta con sus gestos, de tal manera que produce un dinamismo libidinal, produciendo una estructura ontológica que promueve la identificación, es decir la transformación causada en el sujeto cuando asume su imagen. Este proceso sitúa la instancia del *yo (je)*¹ construyéndose la matriz simbólica desde su forma primordial antes de objetivarse en la dialéctica de la identificación con el otro y antes de que el lenguaje le restituya en lo universal su función de sujeto (Lacan 2002, p. 86-87). Este caso particular, y primero en la función del *imago*², establece la primera relación del sujeto con el otro, marca la percepción en las relaciones sociales. De esta manera el acontecimiento denominado *estadio del espejo* inaugura, por la identificación con *la imago* del semejante, la dialéctica que desde entonces liga al *yo [je]* especular con situaciones socialmente elaboradas. Podemos decir entonces que toda situación escénica de cuerpos presentes y en convivio produce este efecto de *autorreflexibilidad* donde la observación del cuerpo del otro hace volver hacia sí la mirada del espectador, como en toda relación social.

En cuanto a los procedimientos denominados *autoficción*³, Pavis (2016) es muy claro en el posicionamiento que toma en el teatro como concepto trasladado de la literatura:

El autor habla de hechos personales reales, no inventados, pero totalmente recompuestos, con otra cronología, considerada imposible, pues necesita de la ficción para existir. [...] La autoficción teatral es más rara pero no inédita. Utilizaría los medios de la dramatización, la transposición y la recuperación de acontecimientos autobiográficos del autor, y reconstituiría en acciones escénicas estos elementos, tal cual ocurrieron (2016, p. 44).

Sergio Blanco (2016) realiza un recorrido histórico de los procedimientos autoficcionales finalizándolo con el descubrimiento freudiano del inconsciente en el siglo XX y su exploración con el psicoanálisis a partir de lo cual se desacredita la autobiografía para habilitar la autoficción. De esta manera somos

¹ El *moi*, tiene que ver con Yo en el sentido de cómo uno se percibe a sí mismo, ligado a la conciencia, a lo que uno se percata, mientras que el *je* Lacan lo utiliza- para dar cuenta de la posición simbólica del sujeto (Ritsch, 2006).

²La *imago* es un efecto del complejo como aquella imagen, fantasía o representación inconsciente que continúa existiendo en lo psíquico, de aquel personaje involucrado en alguna situación interpersonal, sea el padre, la madre o un hermano. *Imago* significa imagen en latín y es un término que ya había sido utilizado por el cristianismo en la expresión *imago Dei*. Pero llamó particularmente la atención de Jung a partir de la novela *Imago* de Carl Spitteller de 1906, una obra cuya trama está tejida entre la fantasía y la realidad de los personajes. A raíz del interés por este fenómeno y el término, se da este nombre a una de las primeras revistas de psicoanálisis, fundada por Hanns Sachs, Otto Rank y Freud mismo. La revista *Imago* se funda en 1912 con el propósito de articular el psicoanálisis con otras disciplinas tales como la antropología, la filosofía, la teología o la literatura (Murillo, 2014, p. 123).

³El término *autoficción* es mencionado por primera vez por Serge Doubrovsky, “en 1970 lo utiliza por primera vez en uno de sus manuscritos borradores llamado *Le Monstre* que más tarde, en 1977, se transformará en su célebre novela *Fils*. En una escena que pasa en el automóvil del narrador luego de su sesión de psicoanálisis, este piensa que a partir de sus sueños podría escribir una ficción y que podría hacerlo allí mismo al volante de su auto, y entonces dice: ‘Si escribo en mi automóvil mi autobiografía será mi AUTO-FICCIÓN’” (Blanco, 2016).

conscientes que al querer relatar nuestras propias vidas estamos construyendo otra vida, estamos creando un ente con pensamiento autárquico en el caso de la construcción escénica. Por lo tanto, podríamos decir que todos nuestros recuerdos son autoficcionales ya que se recrea constantemente desde la memoria otro yo, un yo ficcionado y cuando se lo transcribe en la escena es un yo poético.

Pavis (2016) propone otro procedimiento autorreferencial que es el performer que actúa su propia vida para los espectadores y lo denomina autoperformer, en la referencia a la palabra “autoficción” luego de definir este procedimiento propone el siguiente título “De la autoficción a la autoperformance” (2016, p. 44) y define al performer de la siguiente manera: “el performer actúa su propia vida para los espectadores” (2016, p. 44) y además propone:

El performer, entonces, continúa siendo, o más bien siempre vuelve un poco a ser actor, autor y narrador. Vuelve a ser actor al mismo tiempo que trata de borrar las pistas escénicas para hacer creer que sólo se representa a sí mismo (2016, p. 45).

Exponiendo al sujeto performer siempre con la necesidad de producir autoficción porque “no permanece mucho tiempo como performer” y luego citando a Lacan propone que “se pone en duda la integridad del sujeto” y proclama al final de este título que, a partir de la noción de experiencialidad propuesta por la posnarratología, “... ni el sujeto, ni el actor, ni el espectador pueden comprender lo que es vivido, significado y recibido en la obra autoficcional sin hacer referencia a su propia experiencia concreta”. Poniendo en duda los límites entre realidad y ficción, esto supone que siempre hay algo de realidad en la actuación y algo de actuación en la realidad que se puede mostrar en escena. Pero no quedándose acá, Pavis muestra más adelante la utilización de procedimientos performáticos en distintos espectáculos anunciando también una evolución en la escena hacia formas más reales uniendo procedimientos narrativos complejos con la organicidad, lo real que propone la performance, en este sentido Pavis menciona expresiones como el *body art*, el *live art* y *One-to-One performance*.

En este sentido iría nuestra investigación de la escena y su autorreferencialidad proponiendo además que el cuerpo del actor/performer “no es un mero emisor de signos, un semáforo ajustado con la idea de lanzar señales dirigidas al espectador; produce efectos en el espectador, ya los llamemos energía, vectores del deseo, flujo pulsional, intensidad o ritmo (Pavis, 2000, p. 79) de esta manera continuaremos trabajando desde su propuesta denominada *vectores deseantes* que profundizamos en relación al deseo en el psicoanálisis y la estructura y función de los significantes desde el estructuralismo y post estructuralismo .

El tejido de materiales textuales y escénicos constituyen una red de significantes que se encuentran a la espera de significados posibles, y que, al mismo tiempo provienen de significantes primordiales, desconocidos, que poseen los intérpretes y/o los autores/as y directores/as y que son, sin dudas, productores de signos y efectos autorreferenciales en la medida que es la expresión de su propia

concepción de mundo, de vida, de arte entretejida durante la constitución como sujeto. De tal forma que el sujeto creador, mediante recursos poéticos, construye una ficción contaminada con sus propias concepciones.

De esta manera los procedimientos escénicos y textuales son construidos por un sujeto deseante cuyo cuerpo genera en el espacio y en convivio materiales significantes que siempre contienen direcciones inconsciente o consciente hacia alguna afectación (Palasi, 2018).

Realizamos además un proceso de redefinición del objeto/problema de los estudios teatrales regionales articulándolos con sus matrices territoriales y culturales particulares, entendiendo al fenómeno teatral como un ente estético vivo. “Desde esta visión, las teatralidades y sus reflexiones contienen ‘tensiones’ históricas con agenciamientos locales específicos, evidenciados en las condiciones del acontecer simbólico e imaginario, con funciones políticas e identitarias disímiles que requieren un abordaje casuístico” (Tossi, 2011, p. 32). En este sentido tomamos los conceptos de *territorialización*, *desterritorialización* y *reterritorialización* en los procedimientos de autorreferencialidad considerándolos en sus contextos geográficos-históricos-culturales singulares. Los conceptos de territorialidad y desterritorialidad son considerados como un tejido de segmentaciones. Es así que el análisis de los significantes autorreferenciales, en relación con la territorialidad, se ve comprometido en función de su resonancia a configurar diferentes mesetas rizomáticas y se diluyen, como parte de los corrimientos habituales en los sucesos de la cultura y política viviente (Palasi 2018).

Tomando las investigaciones de Deleuze y Guattari (2006) podemos inferir que existe una segmentaridad “dura” que depende de grandes máquinas de binarización, una organización dual de los segmentos en círculos concéntricos y además existe una segmentaridad rizomática, que permite establecer un mapeo de los significantes en relación a su interpretación de forma flexible con círculos no concéntricos. La coexistencia de todas estas segmentaridades se encuentran trazadas, surcadas por líneas de fuga que proponen descodificaciones y recodificaciones, territorializaciones y desterritorializaciones. Como si constantemente una línea de fuga, incluso si comienza por un minúsculo arroyo, fluyese entre los segmentos y escapase a su centralización y eludiese su totalización (Deleuze y Guattari, 2006, p. 220).

De esta manera los procedimientos visuales o textuales elegidos en cada ente poético teatral son micro decisiones significantes que pueden instalarse en segmentos duros –territorialidades instituidas–, segmentos flexibles –no binarias, de multiplicidades de n direcciones–, o líneas de flujo mutante que tienden a escaparse de los códigos. El flujo mutante, convulsivo y creador se encuentra ligado al deseo libertario y modificador, en cambio las líneas duras y flexibles de segmentaridad son estables, siempre relacionados a significantes transparentes y codificados. Es desde aquí que los procedimientos reconocidos como autorreferenciales, ya sean que remiten al sujeto creador/a o a la construcción de la escena y el texto como metalenguaje, se pueden considerar, a partir de la estructura, el trabajo y la

concepción de mundo, como posibles segmentaciones que corresponden a territorializaciones, desterritorializaciones y reterritorializaciones.

Bibliografía

- Blanco, Sergio. (2016). La autoficción: una ingeniería del yo. 01/03/2021, Revista Temporales Sitio web: <https://wp.nyu.edu/gsas-revistatemporales/la-autoficcion-una-ingenieria-del-yo/>
- Dubatti, Jorge (2010) Herramientas de Poética Teatral: concepciones de teatro y bases epistemológicas. Revista Texturas, 9/10 (9), 341-352. doi: <https://doi.org/10.14409/texturas.v1i9/10.2891>
- Lacan, Jacques. (2002). Escritos. Buenos Aires: Siglo XXI, Editores Argentina: Buenos Aires.
- Murillo, Manuel. (2014). El significativo no es un arquetipo. Anuario de Investigaciones. Universidad de Buenos Aires, Vol. XXI, 119-126. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=369139994055>
- Palasí, 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) Córdoba: Mapa, repositorio digital de la Facultad de Artes, UNC.
- Palasí, Mario Alberto. (22/07/2015). Lauwers, Jan, Sad Face/Happy Face, una trilogía sobre la humanidad. Dramaturgia que provoca. RECIAL-Revista del CIFYH Área Letras, Vol. 6 Num. 7, <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/11910>.
- Pavis, Patrice. (2000). El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine. Barcelona: Paidós.
- __(2015). Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología. Buenos Aires: Paidós.
- __(2016). Diccionario de la Performance y del Teatro Contemporáneo. México: Toma, Ediciones y Producciones escénicas y cinematográficas, A. C.
- Ritsch, Guillermina (2006). Algunas consideraciones acerca del sujeto y el yo. 08/03/2021, de El Sigma.com Sitio web: <https://www.elsigma.com/introduccion-al-psicoanalisis/algunas-consideraciones-acerca-del-sujeto-y-el-yo/10010>
- Trastoy, Beatriz (2009) Miradas críticas sobre el teatro posdramático. AISTHESIS Nº 46 (2009): 236-251 • ISSN 0558-3939. Chile: Instituto de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Tossi, Mauricio (2011). Poéticas y formaciones teatrales en el noroeste argentino: Tucumán 1954-1976. Buenos Aires: Dunken.