

Autorreferencialidad en algunos procedimientos utilizados por Rodrigo Cuesta en la dirección y puesta en escena de dos obras de teatro

PALASI, Mario Alberto / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo / CONICET/UNC/UNSL – albertopalasi@gmail.com

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

^a *Palabras claves: Escena – interpretación – deseo - autorreferencialidad*

> Resumen

La escritura dramática y escénica constituyen un lenguaje en convivio que se conjugan en una danza de significantes anudados íntimamente al deseo de sus creadores/as. Es desde este punto de vista que se podrían analizar los procedimientos escénicos que tensionan entre ficción y realidad hacia una expresión autorreferencial de los y las teatristas. En el estudio de los materiales significantes utilizados en la dirección y puesta en escena de dos obras de Rodrigo Cuesta: V.O.S. (Versión Original Subtitulada) y Volver a Madryn, podemos dar cuenta de algunos procedimientos metateatrales en la dramaturgia escénica que remiten a concepciones propias y autorreflexivas. Los vínculos, la televisión y el teatro son temas tratados desde una impronta tan propia como lo es su deseo de permeabilidad en la transferencia comunicativa de sus ideas sobre estos aspectos de la vida diaria.

> Presentación: algunos aspectos metodológicos

Abismo

Abismo es la palabra que utiliza Anne Ubersfeld 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). Tomando como interesante el aspecto de inmediatez en cuanto a la percepción de la escena no concordamos con la calificación de lectura poética sólo en relación al texto dramático, ya que consideramos ambas como lecturas poéticas, con la única diferencia de la interdependencia temporal en la

percepción de un texto dramático y un texto escénico. Pero por otro lado coincidimos con el abismo que declara esta introducción al capítulo de *Texto-Representación en Semiótica Teatral*.

Interpretación

En cualquier lectura de acontecimiento el proceso es un devenir hermenéutico, desde aquí consideramos a la hermenéutica como el “arte de interpretar” textos, como una reflexión metodológica de las “ciencias del espíritu” –comprendidas las ciencias sociales y las ciencias humanas- y como “una filosofía universal de la interpretación” (Becerra Batán, M., Robledo, M, 2021: 23). 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, iniciaba 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 y esta tradición, Ricoeur realiza su lectura de Freud, hallando en su obra una “interpretación reductora”, una “arqueología del sujeto” y una “hermenéutica de la cultura”, que brinda contribuciones a cada una de las tres etapas (semántica, reflexiva y 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” (Becerra Batán, 2021: 16). Esta comprensión de sí opera en el proceso de producción y recepción de una obra teatral.

Contexto – Otro

Peter Bürger (2010) en *Teoría de la vanguardia* expone que una sociedad se introduce en la obra como “construcción”. En la sociedad burguesa, la institución arte se define sólo en oposición a la praxis cotidiana.

La distinción entre si una obra, en términos de Marcuse, tiene una función crítica o una afirmativa, o qué situación domina (en un momento dado), depende también del punto de partida del intérprete dentro de las pugnas sociales de su propio tiempo. (p. 19-20)

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 que tiene que ver con los padres, que determina al sujeto, por fuera de él, y que afecta de manera intrasubjetiva su relación con el deseo.

Deseo y Transferencia

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 sean en relación con el deseo y este en función de lo preestablecido por la ley y el lenguaje. 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 del sujeto creador tiende a estar fijado, asociado siempre esencialmente a un fantasma. De acuerdo con estas conceptualizaciones, los significantes visuales y textuales seleccionados en una creación teatral siguen un derrotero fundado en el deseo del creador; y 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, sujetados a sus propios deseos individuales y colectivos, son producto de una contextualización construida por el Otro y en función de la asociación con lo especular, con el fantasma y el imaginario del otro.

Graciela Brodsky (2014) en *Fundamentos, comentarios del seminario 11* nos indica que el deseo circula entre los significantes, es decir que en el movimiento de los significantes que un sujeto produce en algún determinado discurso, ya sea el del arte, el de la escena, el del análisis, etc.. está en juego una determinada transferencia. Para explicar esto usaremos el concepto de transferencia en psicoanálisis como el ejercicio de un saber supuesto que se encarna en la interpretación como incógnita y como sustracción que opera entre el deseo del el analizante, el analista y su interpretación, en nuestro caso vamos a hablar del deseo de la obra, el espectador y su interpretación o entre el deseo del autor, el director y su interpretación.

Autorreferencialidad

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 inconsciente o consciente hacia alguna afectación.

La metateatralidad la interpretamos desde aquellos significantes que poseen una intensidad de significación haciendo referencia al 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 que permiten fracturas hacia un sentido otro que hace referencia al teatrista.

› **Estudio de Caso de dos obras dirigidas por Rodrigo Cuesta**

Rodrigo Cuesta es director, dramaturgo y docente de teatro de la Universidad Nacional de Córdoba. Es el fundador del espacio teatral El Cuenco en 1996 que funciona actualmente en la calle Mendoza 2063, en Alta Córdoba. Entre otras producciones relevante Cuesta cuenta como dramaturgo con las obras: *Matar al otro*, *Por Capricho*, *N/Narco*, *La Calderilla* y *Funeral -o época de Cancer* entre otras. Como director las obras: *Por Capricho*, *N/Narco*, *V.O.S. (Versión Original Subtitulada)* y *Volver a Madryn* entre otras.

V.O.S.

En 2018 en la sala El Cuenco Belén Pistone, Ale Orlando, Gastón Mori y Maura Sajeve construyen una versión de *V.O.S. (Versión Original Subtitulada)* de Carol López y dirigida por Rodrigo Cuesta. Bajo premisas significantes como "comedia romántica", "construcción de vínculos" y "fragmentada, con actuación natural, con mucho juego en escena" Cuesta construye su propia lectura y adaptación de la obra de López proporcionándole un guiño al público a través de varios juegos metateatrales. Cuesta se sigue empeñando en mostrar desde diferentes recursos lo que hay detrás de toda creación.

La obra relata desde los problemas vinculares de amistad y amor, situaciones muy actuales en cuanto al deseo de tener un hijo/a y su contexto. Cuatro personajes, dos parejas heterosexuales, una explícita que son amigos y desean tener un hijo, otra son pareja y se inmiscuyen en la relación anterior y el deseo del hijo. Toda la obra es una construcción permanente, tanto de la escena, como de la historia, como de los vínculos de amistad y de amor.

Dos procedimientos son parte importante en el desarrollo de la obra: la repetición de acciones y texto y los cortes donde se explicitan procedimientos de la obra en sí. Estos procedimientos crean significaciones con afectaciones de humor y de ensamble de la historia.

La repetición es un recurso en esta obra de Cuesta que fractura el sentido original hasta desestimarlos o hasta volverlos irrelevantes produciendo otro sentido. ¿Hasta qué punto los sentidos son relevantes en los afectos? Las cosas se dan por el deseo y el sentido se vuelve efímero en la repetición, no hay necesidad de sentido para los vínculos, como no hay necesidad de sentido para tener un hijo o hija. La fractura de la realidad en la repetición produce el acercamiento a lo real desde lo simbólico creando una hiancia entre significativo y significado mucho más palpable. Y entonces aparece la risa del espectador. ¿Por qué se produce este efecto? Porque cuando se produce la fractura del sentido aparece el lapsus, el des-velo del

sujeto del inconsciente, se corre el velo y surge lo irreconocible, la única forma de entenderlo es en el efecto de la risa, y eso no tiene explicación, no tiene significación.

Por otro lado, desde el comienzo de la obra se desnuda al teatro, en principio con una equivocación de la actriz que presenta la siguiente escena, luego presentando en el diálogo al autor de la obra:

VICKY: Igual Javi, como argumento, no es muy creíble que digamos, yo veo esta historia en una obra de teatro y no me la creo ni a palos. A mí en todo caso me cerraría más, si hubiese sido una idea de ella... A ver probemos... (Cuesta, 2017: 7)

Cuesta califica este tipo de acciones como "herramientas para que acomoden el cuerpo" (2021) los/las espectadores/ras y no deja de ser un significante resonante a la hora de analizar su metatetralidad en referencia a la autorreferencialidad. ¿En qué sentido deben "acomodar el cuerpo"?

El personaje Javi es quien escribe la obra y quien es criticado, especialmente por su pareja, Vicki, por sus recursos poéticos que impiden que se entienda el relato. Podemos ver así que la obra es cortada en varias oportunidades hablando de recursos textuales y escénicos en la escritura. En este sentido se configuran líneas de fuga donde se producen dudas en la direccionalidad de la obra, dónde hablan de cierta "confusión" que hacen perder a los espectadores. Esto lo dicen los propios personajes, pero ¿No estarán perdidos ellos?, ¿no estarán perdidos los vínculos?, ¿no estará perdido el propio director? Esta pérdida no es en cuanto al proceso creativo, el cual es muy claro, es en cuanto a las relaciones vinculares que la misma obra cuestiona ¿Pueden dos amigos procrear y criar a un hijo?, ¿pueden cuatro amigos hacerse cargo de lo que les pasa, de sus propios deseos? ¿puede el contexto social entender a una familia de dos padres, una madre y un hijo?

Por otro lado "acomodar el cuerpo" a estas situaciones es complicado, entonces al director le encanta hacerlo mediante el desnudo de la ficción, mostrando la cocina de la escena, pero una cocina donde pareciera que los propios actores, actrices y director están involucrados afectivamente.

Volver a Madryn

Volver a Madryn fue pre - estrenada 10 de junio de 2016 en Villa María y luego en El Cuenco el 16 de junio del 2016. Con gran éxito de público realizaron alrededor de 200 funciones. El punto de partida de *Volver...* fue la obra del autor irlandés Conor McPherson: *This Lime Tree Bower*, El título está tomado del poema del mismo nombre de Samuel Taylor Coleridge y es un relato sobre la adultez en una pequeña ciudad de Irlanda, contada por tres jóvenes. Son tres personajes que planean una acción para resolver los problemas de la familia. La reescritura producida por Cuesta le agrega algunas características sumamente enriquecedoras a la historia como son el trabajo sobre los vínculos de los personajes -ya que la obra de partida está organizada en monólogos y en la obra de Cuesta los personajes tienen algunos diálogos con

gran interacción- , el gusto homosexual del menor y, como es característico ya en su poética escénica, la repetición y la referencia, está vez más sutil, al metadiscurso. En la reescritura de Cuesta los personajes son José, un adolescente que está terminando la secundaria y Diego, un treintañero, estancado en el pueblo que trabaja con su padre, estos dos son hermanos, y el tercer personaje es Ortega profesor universitario, biólogo marino, libertino y grosero, novio de la hermana de los muchachos. Ellos construyen permanentemente el relato y desnudan sus vínculos con acontecimientos en relación con salvar el negocio familiar, su restaurant, y al padre de los hermanos de la quiebra por una estafa producida por uno de los personajes del lugar, 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.

Es importante resaltar en este momento que los sucesos de la ficción son en los años en que la Argentina estaba envuelta en la gran crisis de la salida de la "convertibilidad", significantes como "AFJP", "corralito" y "país hecho mierda" nos ubican en la época.

En una escena despojada donde personajes y luz protagonizan todos los sentidos nos damos cuenta de la intensidad del espacio y el silencio en esta ficción, que en su mayor parte es contada al público desde una actitud intimista, como si fueran amigos que le cuentan a otro amigo (el público) los sucesos que relata la obra. Los sonidos también son parte protagónica del acontecimiento escénico imprimiendo el sentido de profundidad, no en la historia, sí en el ambiente. Se podría decir, entonces que el ambiente es lo más importante de la obra. Ese ambiente también está reforzado por la repetición que al modo de los refuerzos cinematográficos saturan el sentido para crear significantes que se imprimen casi al modo subliminal, también con la aparición de alguna imagen que interrumpe la repetición produciendo el mismo efecto. Ese efecto es constante en toda la obra a modo de una composición musical.

Cuando aparece el diálogo es para interpelar al otro personaje, cuestionarle algún dicho o actitud, o, también, seguirle en su delirio, es desde esa forma de relacionarse de los personajes que Cuesta trabaja lo vínculos en esta dramaturgia.

En cuanto a los procedimientos metateatrales que enriquecen el relato podemos afirmar lo mismo que la crítica que realiza Alejandra Migliore en la página *En Escena*, presentada como Reseña teatral: "Los actores se ríen de los personajes, ¿o son los personajes quienes se ríen de los actores?" (2017). En este sentido las irrupciones de los actores/personajes desnudando la cocina teatral no permiten vislumbrar, de forma muy efectiva y afectiva, si son los personajes o los actores quienes mencionan un "apagón", "luz" o se reparten los personajes secundarios para representarlos. Es así que se revela desde la puesta en escena

una impronta que utiliza el ritmo como significativo constructor y posible de analizarse y lo metateatral trabajado desde una posición que nos permite dudar de las dudas de los personajes/actores.

> **Conclusión**

Entre claves de la comedia negra y lo cinematográfico la poética de Cuesta en esta dos obras analizadas presenta los procedimientos de repetición y desnudamiento del teatro promoviendo una posible autorreferencialidad del autor. Esta podríamos afirmar que se encuentran en relación con el deseo del lenguaje cinematográfico y su amor por la televisión. Dos expresiones muestran estas relaciones: "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" (Diario UNO, 2018). También en el Prólogo de Gonzalo Marull en el libro de Rodrigo Cuesta *Máquina de Matar* nos dice

Sé que te gusta el cine, pero que fundamentalmente mirás mucha televisión. La televisión tiene mala prensa, y a veces se subestima a los artistas, o intelectuales que ven mucha televisión. Sé que eso no te importa, porque te deslumbra la capacidad de la tele para entretener, para sostener la atención, para atrapar, para guiar la mirada. No necesariamente te interesa la tecnología, pero sí los recursos narrativos que del mundo audiovisual se desprenden: flashback, elipsis, planos, fundidos a negro, montaje de imágenes

De esta manera podemos observar el proceso autorreferencial en la composición de obras teatrales a través de la expresión de su propio deseo del lenguaje cinematográfico y televisivo. Cuesta realiza un proceso transferencial con la obra y con el espectador a partir de su propio deseo conformado desde la construcción del fantasma en relación con el gran Otro, lo simbólico es expresado desde la direccionalidad que proporciona en su propio montaje o composición escénica.

Bibliografía

- Becerra Batan, M., Robledo, M. [et. Al.] (2021) *Epistemología, psicoanálisis y ciencias humanas: la interpretación*. San Luis: Nueva Editorial Universitaria UNSL, 2021. Libro digital, PDF
- Brodsky, G. (2014) *Fundamentos 1: Comentarios del Seminario 11*. Buenos Aires: Grama.
- Cuesta, R. (2017) *Adaptación de V.O.S.* Sin editar.
- __(2018) *Máquina de matar. Vol. 1*. Córdoba: Pasto Ediciones.
- __(2021) *Entrevista a Rodrigo Cuesta*. Sin editar.
- Diario UNO. (2018). Una intersección entre la comedia teatral y el thriller cinematográfico. 04/02/2021, de Diario Uno, Entre Ríos Sitio web: <https://www.unoentrerios.com.ar/escenario/una-interseccion-la-comedia-teatral-y-el-thriller-cinematografico-n1586944.html>
- Lacan, J. (2007) *Seminario 2: El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*. Buenos Aires: Paidós.
- Migliori, A.. (2017). Volver a Madryn. 2/02/2022, de Cultura y Sociedad en Córdoba - Argentina Sitio web: <file:///C:/Users/Alberto%20Palas%C3%AD/Documents/Alberto/Proyecto%20cordoba/Proyecto%20Laura%20Fobbio/autorreferenciales/Rodrigo%20Cuesta/Volver%20a%20Madryn%20redaccion%20351.html>
- Ricoer, P. (1990) *Freud: una interpretación de la cultura*. México: Siglo XXI Editores S. A.
- Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica Teatral*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A.