

# Análisis de la escena contemporánea: propuesta metodológica



Mario Alberto Palasi

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Universidad Nacional de San Luis,  
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina  
albertopalasi@gmail.com

*Fecha de recepción: 09/05/2023. Fecha de aceptación: 04/09/2023*

## Resumen

Los estudios de la escena han sufrido una evolución que concuerda con la importancia que se le ha dado en la historia a las representaciones teatrales. En sus comienzos, la escena era subsidiaria del texto dramático. El susceptible de análisis y crítica era el texto y la puesta en escena era sólo la presentación del texto en vivo, la interpretación de los actores se debía subsumir a las características del texto y su fuerza. Luego, la escena fue tomando importancia hasta llegar a la actualidad donde se ha convertido en la protagonista del convivio teatral. El análisis de la poética escénica es parte fundamental de los estudios teatrales contemporáneos. En este trabajo proponemos una forma de análisis del acontecimiento teatral desde la lectura diversa de los significantes escénicos teniendo en cuenta aspectos de la Filosofía del Teatro propuesta por Jorge Dubatti y los Vectores Deseantes, herramienta que propone Patrice Pavis.

■ Palabras Claves: Escena; Texto; Teatro; Análisis; Metodología

## Analysis of the Contemporary Scene: Methodological Proposal

### Abstract

Staging oriented theatre studies have undergone an evolution that is consistent with the importance that has been given in history to theatrical performances. Initially, the onstage performance was a subsidiary of the dramatic text. What was susceptible to analysis and criticism was the text and the staging was only the live presentation of the text, as much as the interpretation of the actors had to be subsumed to the characteristics of the text and its strength. Since then, staging has been gaining importance until reaching the present, where it has become the protagonist of the theatrical convivial event. The analysis of staging poetics is a fundamental part of contemporary theater studies. In this work, we propose a form of analysis of the theatrical event based on a diverse reading of stage signifiers that takes into account aspects of the Philosophy of Theater proposed by Jorge Dubatti and Desiring Vectors, a tool proposed by Patrice Pavis.

■ Keywords: Staging; Text; Theater; Analysis; Methodology

## Introducción

*El espectador que asiste a un espectáculo experimenta concretamente la materialidad cuando percibe materiales y formas, y siempre que se mantenga del lado del significante, es decir, mientras se resista a una traducción inmediata de significados. Ya se trate de la presencia y la corporalidad del actor, de su tono de voz, de una música, de un color o de un ritmo, el espectador se sumerge primeramente en la experiencia estética y en el acontecimiento material (Pavis, 2000, p. 33).*

*El acto de hablar tiene mucho más alcance que la mera palabra del sujeto porque toda su vida está capturada en actos de hablar, porque su vida como tal, a saber, todas sus acciones, son acciones simbólicas, aunque más no sea por el hecho de que son registradas, de que están sujetas a registro, de que a menudo son acciones a consignar. En conformidad con todo lo que ocurre ante el juez de instrucción, todo lo que haga podrá ser usado en su contra. Todas sus acciones le son impuestas en un contexto de lenguaje, y sus gestos mismos nunca son más que gestos a elegir dentro de un ritual preestablecido, a saber, dentro de una articulación de lenguaje (Lacan, 2014, p. 44).*

En el teatro, como espectadores, participamos de un acontecimiento complejo e instantáneo, con un proceso de producción extenso que involucra ensayos, materiales escénicos, lumínicos, de sonido, textuales, una distribución espacial, subjetividades de los actores y actrices y cuerpos en movimiento. Por este motivo, el abordaje del estudio de sentido y configuraciones poéticas de las obras de teatro en su complejidad, debe ser pensado y analizado en su totalidad, porque el efecto que produce en quien presencia un espectáculo no es fragmentado, sino que es un conjunto de estímulos que golpean y producen afectación a quien participa.

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 constantemente: las significaciones pueden devenir a posteriori, de diferentes modos, según los encuentros con el lenguaje.

La situación del deseo está profundamente enlazada, anudada con el lenguaje, en la medida que es mediante su relación con lo simbólico, que el sujeto busca, sirviéndose de la evocación poética, relacionarse con lo imaginario (el fantasma) y lo real (la muerte). Por este motivo, “el sujeto capturado en el lenguaje a partir de la exigencia de reconocimiento por parte del Otro se sitúa un horizonte de ser” (Lacan, 2014, p. 26). Ante la presencia primitiva del deseo del Otro, el sujeto se encuentra desamparado y sin recursos y así la función del fantasma le da al deseo del sujeto su nivel de acomodación.

De esta manera podemos pensar que el hacedor de teatro es un sujeto creador deseante que, mediante los recursos disponibles, puede jugar con los significantes, y en la relación con otros significantes provoca una direccionalidad en su poética, construyendo una pluralidad de sentidos que pueden ser leídos de diferentes maneras, teniendo en cuenta además el deseo del otro espectador.

Las diversas subjetividades de los creadores son puestas de manifiesto desde fuerzas pulsionales que promueven una direccionalidad en la intersección de diversos materiales utilizados hacia un espesor de acontecimiento distintivo, único y portador de posibles sentidos. Un ente poético nuevo, re-subjetivado surge a partir de direcciones

conscientes o inconscientes, llevadas adelante por los deseos, propuestas por las miradas y los cuerpos en escena que se constituyen en elementos significantes dispuestos a producir fuerzas de choque en el acontecimiento *expectatorial*.

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. Veamos, entonces, cómo se han complejizado los estudios del hecho teatral, a partir de diferentes presupuestos teóricos.

## Del estudio del Texto dramático al estudio del proceso

Las metodologías para analizar y reflexionar sobre el hecho teatral sufrieron modificaciones importantes: la lectura de los espectáculos como texto, el estudio del signo teatral, el análisis de los otros componentes de la escena (escenografía, sonido, vestuario, acciones, entre otros) permitieron pensar el teatro como un acontecimiento que se despega de la representación de un texto para ser un ente más complejo.

Marco de Marinis (1990) propone el estudio del teatro como una unidad orgánica global, en relación con otras disciplinas de las ciencias humanas, sociales y con todos los nuevos hallazgos que se han producido en las diferentes áreas de investigación; plantea así una revisión del objeto y del método de los estudios teatrales. En cuanto al objeto de estudio, durante el siglo XX, se cambió del *texto teatral* al *espectáculo*, posteriormente se pasó de tomar al espectáculo como producto al teatro como proceso, o bien como conjunto complejo de procesos productivos y receptivos que rodean y en que se basa el espectáculo como tal (De Marinis, 1990, p. 44). A partir de esto, resultó necesario recurrir a una metodología de estudio del hecho teatral ya no como producto, objeto, resultado, sino como proceso, como un fenómeno sociocultural, de significación y comunicación.

## Los modelos textuales

Marcos de Marinis (1990), en las últimas décadas del siglo XX, aseguraba que los enfoques textuales permitieron superar muchas de las dificultades vinculadas tradicionalmente al estudio del hecho teatral y cita como ejemplo el último ensayo de Franco Ruffini afirmando “que recurre a la ‘perspectiva textual’ para construir una teoría general construir una teoría general del actor y del drama, adhiriendo al interior del marco esbozado por la antropología teatral de Barba” (1990, p. 46).

Se debe tener en cuenta que, gracias al desarrollo de las propuestas teóricas de Saussure ([1916]2005), los estudios del sentido parten de la construcción de una significación y no como la comunicación de una significación ya existente en el mundo. A partir de la lingüística y la semiótica se comienza a profundizar y ampliar la noción de texto en la identificación de unidades de discurso codificadas en función de signos escriturales, orales o no verbales que se relacionan para construir un entramado significativo que posea los requisitos constitutivos de completitud y coherencia. Así, a una imagen, un sonido o un movimiento se los puede identificar como unidades de discursos portadores de sentido, ya que el texto teatral no está vinculado sólo al enunciado (escrito u oral) sino que está vinculado, además a las imágenes, los sonidos y al espacio para la construcción de una trama semántica que provoca movilizaciones en la zona de expectación. Marco De Marinis (1982) define entonces el *texto espectacular* como:

... el espectáculo teatral, considerado como un conjunto no ordenado (pero completo y coherente) de unidades textuales (expresiones), de varias dimensiones, que remiten a códigos distintos, heterogéneos entre sí y no todos específicos (o, por lo menos no necesariamente), y a través de los cuales se realizan las estrategias comunicativas dependientes también del contexto productivo-receptivo (1982, p. 2).

De Marinis, en el mismo texto, expone cierto contraste con la definición implementada por Franco Ruffini (1978) quien concibe al texto espectacular como un conjunto de unidades, una sumatoria estática de elementos paratácticos, proponiendo una definición de discurso teatral como “una entidad unitaria capaz de integrar dinámicamente sus componentes” (1982, p. 2). Componentes que se movilizan flexiblemente en esta trama discursiva promoviendo en su dinamicidad una pluralidad de sentidos. De esta manera, analizar el espectáculo como texto supone un modelo teórico que le sirve a la semiótica para establecer unidades discursivas interpretables a nivel de sentido. El espectáculo teatral es delimitado de la siguiente forma por De Marinis (1982), “la exhibición física, la copresencia real de emisor y destinatario, la simultaneidad de producción y comunicación, el carácter efímero e irrepitable de la obra entendida como evento y acción” (17), a las que Dubatti (2011) sintetiza con el nombre de *convivio* y le agrega otra característica al acontecimiento teatral: es un *acontecimiento poético*. Este acontecimiento se origina en el trabajo humano con función ontológica que instauro mundo.

Llamaremos a ese ente cuerpo poético: se trata de la masa concertada de volúmenes, movimientos, sonidos, ritmos, colores, velocidades, olores, intensidades, originados por las acciones corporales (activas o pasivas, metafóricas, no naturales) y cohesionados por una relación intensa morfo-temática, a la vez material y abstracta, formal y contenidista, en una estructura de interrelación que le da unidad a la poíesis (Dubatti, 2007, pp. 101-102).

## La vuelta al estudio de la poética

Franklin Rodríguez (1990) enfoca la reflexión sobre el hacer teatral latinoamericano desde la perspectiva de la poética, como vía para encontrar los rasgos diferenciales y comunes en las producciones teatrales, y descubrir los sentidos que permitan extraer los elementos para coadyuvar a trazar estrategias de acción y recepción teatral. Rodríguez toma el concepto de Poética desde la acepción originaria que le dieron los griegos, esto es, como *poíesis*, que representa la actividad humana productiva, considerando sobre todo el proceso creador antes que el producto acabado. La Poética es el órgano de reflexión de los procesos de creación de la poesía griega. Si bien la Poética aristotélica, columna vertebral sobre la cual se desarrolla la dramaturgia occidental, es discutida por teóricos y creadores teatrales como Bertolt Brecht (especialmente con su postura frente a la catarsis, proponiendo el concepto y práctica de distanciamiento) y Augusto Boal, luego de las vanguardias históricas, en la segunda mitad del siglo XX comienza un inusitado renacimiento de la Poética como programa operativo o ciencia del análisis literario definiéndose como “el estudio lingüístico de la función poética en el contexto de los mensajes verbales en general y de la Poesía en particular” (Jakobson, 1977, p. 486). De esta forma, se da paso a la integración de la Poética al campo de investigación de la Lingüística. Desde el Formalismo Ruso hasta Umberto Eco en su trabajo sobre la Poética en *Obra Abierta* (1965), pasando por el Círculo lingüístico de Praga con Mukarovsky, por Paul Valéry –que introdujo la noción de Poética en la literatura francesa– recalando el acto de producción, la fenomenología, el existencialismo, el marxismo, hasta el estructuralismo que puso en tema estos conceptos en el grupo de la Nueva Crítica encabezado por Tzvetan Todorov y Roland Barthes promovieron una nueva forma de análisis e investigación del

texto que permite vislumbrar distintos tipos de Poética con un carácter esencialmente filosófico (Rodríguez, 1990, p. 185-189).

Por otro lado, Cornelius Castoriadis (1983) con *Poiesis* se refiere a la creación y de lo que de ella se deriva: el problema de la imaginación, de lo social-histórico y las instituciones. El estatuto ontológico de la creación se produce en el dominio de lo social-histórico. Cada individuo y cada sociedad crean un mundo propio que es la fuente, según Castoriadis, del sentido social e individual. Así pues, el sentido es a la vez social y singular. La emergencia de las formas que confieren el sentido no son el producto de la suma de las fantasías de los individuos de un colectivo social, sino el efecto de una causalidad circular: la sociedad *fabrica* los individuos quienes, a su vez, constituyen la sociedad. Para que esto suceda, la sociedad debe crear significaciones e instituciones que le den sentido a la *psiqué* singular y permitan el rompimiento de la clausura monádica originaria. Se trata entonces de una nueva concepción de la relación entre psiquismo y sociedad que postula necesariamente una diferencia radical, entre lo que emerge como producto de múltiples interacciones y lo verdaderamente nuevo: la actividad poiética, fuerza creativa que reside en la imaginación.

Martin Heidegger (2010) se refiere a la actividad *poiética* como “iluminación”, utilizando este término en su sentido más amplio. Este autor explica la *poiesis* como el florecer, el salir de una mariposa de su capullo, la caída de una cascada cuando la nieve comienza a derretirse. Mediante las dos últimas analogías, Heidegger subraya el momento de éxtasis producido cuando algo se aleja de su posición como una cosa para convertirse en otra.

Es a partir de estas concepciones que, en el campo de las artes, *poiesis* refiere a la fascinación provocada en el momento en que, mediante múltiples fenómenos asociativos aportados por la percepción, los distintos elementos de un conjunto se interrelacionan e integran para generar una entidad nueva, denominada estética. Por lo tanto, el estudio de la Poética teatral, como menciona Dubatti (2007), consiste fundamentalmente en el estudio de los distintos fenómenos que se asocian, hacia un sentido estético; son palabras, sonidos e imágenes que forman el ente poético y que se presenta en el acontecimiento teatral promoviendo distintas *resonancias* significativas en los espectadores.

## El estudio del acontecimiento teatral

Posturas más recientes (Deleuze y Guattari, 2006; Deleuze, 1995, 2005; Derrida, 1989), denominadas posestructuralistas, plantean la necesidad de estudiar el acontecimiento, en general, entendiéndolo como la interacción de las modificaciones corporales y las transformaciones incorporales, tomadas las primeras como los contenidos y las segundas como las expresiones. Este proceso se daría por un movimiento fluctuante entre desterritorialización y reterritorialización. El lenguaje interviene los cuerpos, las expresiones van a insertarse en los contenidos no para representarlos, sino para anticiparlos, frenarlos, precipitarlos.

La forma de expresión estará constituida por el encadenamiento de los expresados, y la forma de contenido por la trama de los cuerpos. Cuando el cuchillo penetra la carne, cuando el alimento o el veneno se extienden por el cuerpo, cuando la gota de vino se vierte en el agua, se produce una mezcla de cuerpos, pero los enunciados “el cuchillo corta la carne”, “yo como”, “el agua enrojece”, expresan transformaciones incorporales de naturaleza completamente distinta (acontecimientos) (Deleuze-Guattari, 2006, p. 90-91).

Así, la voz, el movimiento, el espacio intervienen los contenidos y los cuerpos transformándolos; por su parte, el teatro se manifiesta “como una estructura de acontecimiento” (Dubatti, 2007, p. 31) que se nutre de la realidad y se despega de ella para producir determinadas resonancias significantes, a través de la generación de *poiesis*; instala devenires extra cotidianos a partir de la realidad utilizando procesos de desplazamientos y condensación, metonimia y metáfora.

Nosotros nos situamos en la línea de investigación planteada por Dubatti (2011) que propone a la Filosofía del Teatro como una modalidad de investigación del arte escénico concebido como acontecimiento y deja como subsidiaria a la semiótica poética:

Hay una semiótica poética, o semiótica específica de los entes poéticos, no obstante, la Poética (sustentada en la Filosofía del Teatro) excede la semiótica poética y la contiene: abarca el estudio de todos los aspectos ontológicos del ente poético teatral, incluido su triple cuerpo semiótico. En resumen, la semiótica poética es una disciplina subsidiaria y ancilar de la Poética y debe valer como una herramienta de recorrido transitivo, de provisión de un “a través de los signos”, hacia el núcleo enjundioso de otra cosa, el ente poético, en el que se centra la Poética. El estudio semiótico es indispensable para el análisis de la Poética; no obstante, sus aportaciones no agotan el análisis del espesor del ente poético; la Poética articula un rastreo analítico más totalizante, y reubica el cuerpo semiótico en el espesor del acontecimiento poético (Dubatti, 2011, p. 61-62).

Con respecto a la cita anterior se entiende: 1. Signo de cuerpo poético o signo de sí: en un primer estadio, la materia informada del cuerpo poético constituye un campo sígnico que manifiesta la presencia del cuerpo poético en tanto acontecimiento en sí; es la dimensión sígnica, en tanto manifestación y percepción fenomenológica del ente, a la que llamaremos función sígnica autorreferencial de presencia del ente o signo de presencia poética. 2. Signo de universo referencial o signo de otro en sí: en un segundo estadio, los signos fundan-nombran-describen un mundo de representación y sentido, un universo referencial, a la vez autorreferencial (en segundo grado, auto-referencia del universo referencial, ya no del cuerpo poético) y hetero-referencial (extrapoiético). 3. Semiosis ilimitada: en un tercer estadio del signo, la estructura sígnica de ambos estadios anteriores habilita una semiosis ilimitada, producción de multiplicación del sentido a partir de la interpretación de los signos del universo referencial (Dubatti, 2011, p. 93).

En las artes escénicas se crean constelaciones de sentido verbales y no verbales, a nivel de los desplazamientos y asociaciones de superficie producidos, se intervienen los símbolos con la producción de imágenes, movimientos y palabras. Por este motivo, Dubatti define al teatro como la “producción y expectación de acontecimientos poéticos corporales (físico y físicoverbales) en convivio” (2007, p. 36); de esta manera, habla de un acontecimiento convivial (reunión de sujetos con subjetividades territorializadas), poético (creación *poiética* de ente con un salto ontológico que propone una desterritorialización) y expectatorial (observación de la *poiesis*, ejercicio de percepción con todo el cuerpo y la mayoría de los sentidos).

El estudio de la Poética teatral que plantea Dubatti, sin desconocer la poética tradicional y normativa, ni la semiótica, trabaja la pregunta por el sentido en función de la sintaxis de las unidades discursivas y fundamenta su existencia. Teniendo en cuenta esto, en este trabajo proponemos partir del análisis de la escena atendiendo a la direccionalidad de los posibles significantes teatrales, a partir de los deseos, sobre todo, de los sujetos productores del hecho teatral. Patrice Pavis (2000) nos propone un dispositivo 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).

## Los vectores deseantes en el estudio del sentido en el acontecimiento teatral

Pensar al creador de teatro como un sujeto deseante cuyo cuerpo genera en el espacio y en convivio materiales concretos o abstractos, que buscan generar alguna conmovión 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 hacia la función semántica de las producciones teatrales, no solo como proceso o producto, sino también y ligado a ello, como actividad pulsional analizable cuando leemos e interpretamos alguna obra. Así la obra es el fantasma de los creadores que constituye el imaginario, universo que tracciona en la expectativa de significación. Pavis realiza 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).

Tanto en la construcción del sueño, como de la escena, se dan estos procesos investigados por Freud en la *Interpretación de los sueños* para el abordaje del inconsciente desde el estudio del sueño a los que denomina “el trabajo de condensación” (Freud, 2008a, p. 287) como proceso de metaforización y “el trabajo de desplazamiento” (p. 311) como proceso metonímico.

Pavis, además, propone que el hacedor teatral se involucra como sujeto deseante más que sujeto hablante, en un “proceso primario” donde el creador fabrica un ente estético con los medios disponibles dejando que se infiltre su deseo inconsciente que contamina toda su práctica. También, y luego, en un proceso secundario, los hacedores teatrales relatan su experiencia, cuentan e interpretan casi como si fuera la evocación de un sueño, la trama de la obra interceptando con las sensaciones que les produce, la relación con otros referentes pasados o realidades cotidianas. Proceso que también realizan los espectadores en su elaboración posterior, deconstrucción de lo experimentado en el convivio.

Pavis (2000) crea un dispositivo fundamental para el análisis, que denomina “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 Pavis para el análisis y deconstrucción de la Poética se encontraría entre el análisis semiológico y el psicoanálisis. Se distinguen dentro de la condensación y el desplazamiento cuatro tipos de vectores: “acumuladores, conectores, secantes y embragues” (Pavis, 2000, p. 77).

## De la caracterización de la micropoética a la tipificación de una macropoética

La estructura de la micropoética y la macropoética ha sido elaborada por Jorge Dubatti (2010) en sus estudios sobre Filosofía del Teatro desde la inferencia de lo particular a lo abstracto otorgando a las poéticas “una capacidad de movilidad y desplazamiento que la categoría tradicional de ‘género’ no posee” (Dubatti, 2010, p. 125), permitiendo que se aparte del uso restringido de esta categoría y discernir al menos cuatro tipos básicos de poéticas:

- Las micropoéticas o poéticas de individuos poéticos (la *poiesis* considerada en su manifestación concreta individual).
- Las macropoéticas o poéticas de conjuntos (integrados por dos o más individuos poéticos).
- 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.
- Las poéticas incluidas o poéticas enmarcadas de segundo grado (poéticas dentro de las micropoéticas) (Dubatti, 2011, p. 126).

Dubatti (2010) amplía la definición de micropoética de la siguiente forma:

Se trata de espacios poéticos de heterogeneidad, tensión, debate, cruce, hibridez de diferentes materiales y procedimientos, espacios de diferencia y variación, ya que en lo micro no suele reivindicarse la homogeneidad ni la ortodoxia (exigencia de los modelos abstractos) y se favorece el amplio margen de lo posible en la historicidad (2010, p. 94).

La micropoética, de esta manera, son las tensiones y los cruces de los signos presentados en un ente poético individual, una obra concreta, la cual, a partir de su análisis se interpretan los significantes para una descripción semántica a partir de la estructura, la concepción y el trabajo de la obra. Desde el estudio de un grupo de micropoéticas, es posible inferir una macropoética determinada que caracterice las relaciones que van a explicar un conjunto poético. La macropoética resulta:

... de los rasgos comunes y las diferencias de un conjunto de entes poéticos seleccionados (de un autor, de una época, de una formación, de contextos cercanos o distantes, etc.). Implica trabajar sobre realizaciones teatrales concretas, sobre individuos teatrales, por lo tanto, requiere el conocimiento previo de las micropoéticas (Dubatti, 2010, p. 95).

El estudio de los entes poéticos y las comparaciones para establecer características comunes y diferentes con el objeto de reformular las diversas macropoéticas nos permite realizar modelos lógicos de formulación rigurosa hacia la tipificación de las archipoéticas o poéticas abstractas: la archipoética o poética abstracta es un modelo abstracto lógico-poético, histórico o ahistórico, que excede las realizaciones textuales concretas y se desentiende de éstas. Pueden existir archipoéticas sin correlato estricto en las micropoéticas. Muchas veces operan como un a priori que condiciona el conocimiento de las micropoéticas (en un trayecto de análisis deductivo, de lo general a lo particular; otras, su formulación surge a posteriori del diseño de unidades poéticas abstractas resultantes de los datos que arroja el estudio de lo particular histórico (llegar a las archipoéticas históricas, a través de las micropoéticas y las macropoéticas, en un trayecto de análisis inductivo).

Al estudio de las poéticas teatrales en su dimensión territorial, supraterritorial y cartográfica se lo denomina Poética Comparada (Dubatti, 2010, p. 124). El estudio de la Poética Comparada asume la entidad convivial, territorial y localizada del teatro proponiendo el estudio de los fenómenos teatrales en su territorialidad y supraterritorialmente. En este sentido, Dubatti (2010) denomina territorialidad a la consideración del teatro en contextos geográficos-históricos-culturales singulares y supraterritorialidad a los aspectos de los fenómenos teatrales que exceden la territorialidad.



## La territorialidad y su problemática

El tejido que compone la territorialidad, tal como se expresa en el párrafo anterior, propone una segmentación en relación a divisiones histórico-geográfico-culturales como una división en sentidos concéntricos con formaciones arborificadas donde la relación de los significantes con sus significados se mantiene dura, sin posibilidad de flexibilizaciones. Tomando las apreciaciones de Deleuze y Guattari (2006) podemos inferir que la segmentaridad *dura* depende de grandes máquinas de binarización directa donde todos los centros resuenan, todos los agujeros negros caen en un punto de acumulación, remiten a un centro de significancia que recorre los diversos círculos y vuelve a pasar por todos los segmentos. Pero existe una segmentaridad flexible, rizomática, que permite establecer un mapeo de los significantes en relación a la interpretación de significados de forma flexible en la que las figuras son inseparables de sus afectos, las líneas de su devenir, hay círculos no concéntricos, hay alineamientos, pero no una recta. 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, eludiese su totalización (Deleuze y Guattari, 2006, p. 220).

De esta manera, las decisiones con respecto a los recursos 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 tiende 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. Aunque tanto lo sobre-codificado, lo territorializado, lo desterritorializado y lo mutante o líneas de fuga se encuentran en relación con el gran Otro. Es decir que cuando se elige determinado recurso significativo en un ente poético teatral siempre es una actividad deseante en relación con el deseo del Otro.

## La elección de los recursos significantes del teatrasta y el deseo

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.

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, inclusive 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. 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, por un lado, 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 o no, alcanzarlo:

En ese intervalo, esa brecha se sitúa la experiencia del deseo. Tal experiencia es al principio aprehendida como la del deseo del Otro, y en el interior de la misma el sujeto ha de situar su propio deseo. Éste no puede situarse fuera de ese espacio (Lacan, 2014, p. 26).

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, 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.

### **Elaboración de una macropoética que contribuya a la configuración de una cartografía teatral**

Delimitaremos algunos conceptos para la construcción de una macropoética, en lo que concierne a la territorialidad, para encuadrar el estudio de la poética y su construcción cartográfica: “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” (Dubatti, 2010, p. 19). Las liminalidades suelen tornarse difusas, esfumadas, cuando hablamos de segmentaciones, pero es necesario pensarlas. ¿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, segmentamos las organizaciones, la burocracia es producto de la segmentación en los procedimientos de las instituciones, la clasificación y cartografía de las poéticas también es un proceso de segmentación. Por lo cual 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”:

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, p. 278).

En la multiplicidad, los elementos singulares devienen nuevos elementos en los acontecimientos de forma rizomática y 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. Las territorializaciones no son fijas ni estancas, tienen movimiento y cuando ubicamos y definimos determinado acontecimiento estableciendo algunas coordenadas, en poco tiempo se desterritorializa en función de subjetividades diferentes. Las coordenadas deben ser flexibles, de manera que puedan acomodarse según los movimientos de territorialización y desterritorialización. Si queremos establecer algunas características que ubiquen el teatro de un lugar determinado, podremos agrupar algunas obras, pero vemos que hay liminalidades que son las que van a provocar esas desterritorializaciones y un nuevo momento de coordenadas en la cartografía. Dubatti se refiere a la generación del canon de la multiplicidad de la siguiente manera:

Las nuevas condiciones culturales generan un canon de la multiplicidad, proliferación de micropoéticas y concepciones diversas de la práctica teatral como micropolíticas, el arte como fundación de espacios de subjetividad alternativa, en el contexto de una internacionalización de la regionalización y del eclipse de los autores de referencia mundial (2007, p. 19).

El contexto de los creadores y la posibilidad de la información globalizada conmueve una territorialización que promueve significantes en la multiplicidad, produciendo una desterritorialización que opera permanentemente desde el encuentro con lo desencajante, con la metáfora que procura nuevos agenciamientos y que posteriormente será reconducido, reterritorializado. Deleuze y Guattari, al referirse a la relación entre desterritorialización, territorialización y reterritorialización exponen:

En primer lugar, el propio territorio es inseparable de vectores de desterritorialización que actúan sobre él internamente: bien porque la territorialidad es flexible y "marginal", es decir, itinerante, bien porque el propio agenciamiento territorial se abre a otros tipos de agenciamiento que lo arrastran. En segundo lugar, la desterritorialización es a su vez inseparable de las reterritorializaciones correlativas (2006, p. 518).

Es necesario, entonces, establecer las diferentes coexistencias o simultaneidades distinguiendo, además, los significantes que se encontrarían en las mesetas y los flujos que circularían por caminos rizomáticos. Las diferencias entre distintas micropoética tienen que ver con sistemas de referencias distintos, según se considere un grupo de significantes resonantes ubicados en un segmento determinado o significantes que se desplazan en flujos cambiantes.

De esta manera, la línea o el segmento es totalizante mientras que el flujo que define las macropoéticas es mutante, variable susceptible a desterritorialización y reterritorialización. Las decisiones políticas en cuanto a la elección y construcción de significantes en un texto dramático y en el texto escénico son microdeterminaciones de atracciones y deseos que se ponen en juego en una construcción creativa. En cambio, la política actúa por macrodecisiones y opciones binarias, el margen de decisión es muy pequeño. Entonces, para formar la cartografía que proponemos, vamos a tener en cuenta la fórmula de Deleuze y Guattari:

Una línea relativamente flexible de códigos y de territorialidades entretejidos; por eso partíamos 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 sobrecodificación 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, p. 225-226).

Estos significantes, surgidos desde la actividad deseante en la propuesta de creación, los trabajamos de acuerdo con su funcionalidad y movimiento, subsumiéndonos a estos tres tipos de líneas en la segmentación. Según Deleuze y Guattari, “las creencias y los deseos son la base de toda sociedad, porque son flujos, y como tales ‘cuantificables’, verdaderas cantidades sociales, mientras que las sensaciones son cualitativas, y las representaciones simples resultantes” (2006, p. 223). Los flujos tienen un contexto donde se expresan y se reúnen en algunos acuerdos o ilusiones de acuerdos permitiendo identificar, también ilusoriamente, algunas características.

Proponemos, entonces, por medio de la lectura e interpretación de los significantes 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 una macropoética.

Pero hay otros conceptos necesarios que complejizan la confección de estos mapas de la macropoética. 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 reacomodación del deseo del Otro, son elementos totalmente necesarios para tener en cuenta si continuamos hablando de las relaciones sujeto-significantes-deseo. “Sin duda, cuando el juego del poeta se arma con la acción dramática, llega mucho más lejos en la presentificación del deseo” (Lacan, 2014, p. 14). 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. En este caso, nos referimos al lenguaje escénico visto desde la relación con la interpretación de los sueños, teoría freudiana, relación propuesta por Pavis (2000, p. 100) para la lectura e interpretación de flujos energéticos a partir de los vectores deseantes. Partiendo de lo que Lacan denomina 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, p. 11).

## **Análisis del acontecimiento teatral desde los vectores deseantes de Patrice Pavis**

El estudio de la Estructura, el Trabajo y la Concepción es el pilar del análisis de la poética interna del acontecimiento teatral elaborado por Dubatti (2010). Específicamente dentro de la Estructura propone el análisis desde el ángulo narratológico, el ángulo referencial, el ángulo lingüístico y el ángulo semántico. Consideramos que es en este último ángulo en el que ingresaría la propuesta de Patrice Pavis (2000) en cuanto al uso de los vectores deseantes, debido a que la producción de sentido es la acción fundante del arte moderno desde la construcción de un objeto o acontecimiento que re-direcciona los significantes para movilizar o conmover al que observa o participa en el acontecimiento.

Para trabajar con interpretaciones del sentido de la obra es imprescindible el conocimiento de todos los ángulos propuestos para el estudio de la Estructura, así como

un estudio del Trabajo en lo que se refiere a textos, pre textos, meta textos, paratextos, esquemas, cuadernos de bitácora, proceso de composición, técnica, materiales utilizados, materiales descartados; y de la concepción del grupo, del director y/o del autor, esto es la concepción del mundo, del arte y estatus del/los artista/s. De este modo, el ángulo semántico se propone como el estudio relevante al que, sin dudas, aportarán los otros estudios.

Aclaremos que, cuando hablamos de sentido, nos referimos a diferentes direccionalidades que pueden adoptar los diversos significantes que se producen en el acontecimiento teatral. Por esto se plantea la imposibilidad de cerrar el sentido a significados estancos, ya que el flujo de significados desde la concepción hasta la recepción de una obra es variado y siempre cambiante. De acuerdo con este flujo podemos pensar en una herramienta de la física que nos puede resultar muy útil: los vectores. En el apartado anterior mencionamos la propuesta de Patrice Pavis acerca de una nueva forma de lectura de las propuestas escénicas denominadas “vectores deseantes” (2000, p. 43) que desarrolla a partir de la teoría freudiana publicada en *La Interpretación de los Sueños* (2008a, 2008b).

Pavis expone que los “paseos interactivos del espectador por las avenidas del espectáculo y del sentido están flechados por la flecha del deseo” (2000, p. 43) y utiliza la herramienta de los vectores para establecer una red abierta y coherente para detallar los componentes de los espectáculos con el objeto de realizar un estudio de los mecanismos de la necesidad (sociológica) y del deseo (psicoanalítico).

Para introducir nos referiremos a algunos conceptos preliminares. Ernst Cassirer (1998) transgrede el paradigma del hombre como animal racional y propone que es un animal simbólico, de tal forma que todo el mundo cultural es configurado por símbolos que él mismo produce y reproduce, y que se expresan y manifiestan en el lenguaje, el mito, la religión y la ciencia. El humano ya no vive en un puro universo físico, sino en un universo simbólico que forma la urdimbre complicada de la experiencia humana. Define al símbolo como una parte del mundo humano del sentido, como designador que posee una unidad funcional (Cassirer, 1998, p. 32-35). Según Cassirer, el hombre desarrolla una inteligencia y una imaginación simbólica. El signo está relacionado con la cosa a que se refiere de un modo único, en cambio el símbolo es extremadamente variable. De esta manera, el sentido se va construyendo por medio de relaciones que utilizan un sistema complejo de símbolos; estas relaciones son aisladas en sistemas abstractos, susceptibles a la construcción de nuevos símbolos que promueven sistemas de comunicación:

Sin el simbolismo la vida del hombre sería la de los prisioneros en la caverna de Platón. Se encontraría confinada dentro de los límites de las necesidades biológicas y de sus intereses prácticos; sin acceso al mundo ideal que se le abre, desde lados diferentes, con la religión, el arte, la filosofía y la ciencia (Cassirer, 1998, p. 70).

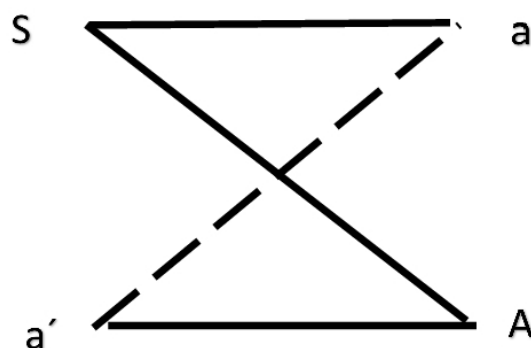
El paso preliminar a toda esta conquista humana fue el lenguaje, pero estos sistemas de comunicación son mediados por el deseo. El lenguaje no sólo tiene una función denominativa, no se puede reducir a sintaxis, semántica y pragmática. El sujeto sumergido en el lenguaje más que hablarlo es hablado por él. Cuando el sujeto nace es capturado por una estructura preexistente, esta estructura es la del lenguaje y la mediación es producida por el deseo y nuestra identidad no va a ser otra cosa que la autenticidad de ese deseo.

Ahora bien, el deseo se puede entender desde el paradigma psicoanalítico. El deseo está inducido por el deseo del tercero, cuando existe el Otro que fija su mirada en el objeto, ese es el objeto del deseo. Es una relación triangular, pero primero habría que entender quién es el Otro.

Según Massota (1995, p. 41), Lacan en 1955 propone una maqueta del complejo de Edipo desarrollado por Freud y al que Lacan le llama la metáfora paterna. Esta maqueta la realiza en base a *La carta robada*, cuento de Edgar Allan Poe con el que demuestra cómo se configura el Sujeto de acuerdo a la teoría psicoanalítica. La maqueta que propone es un modelo de la metáfora paterna (el complejo de Edipo para Freud) donde se ven claramente los tres componentes: El padre, La madre y El hijo. Este esquema es sustituido por Lacan por el famoso Otro (*Autre*). Con el Otro, Lacan habla de tres cosas:

- 1º - Algo que tiene que ver con el padre,
  - 2º - Algo que tiene que ver con la madre,
  - 3º - Algo que tiene que ver con el complejo de Edipo en su conjunto
- (Masotta, 1995, p. 45).

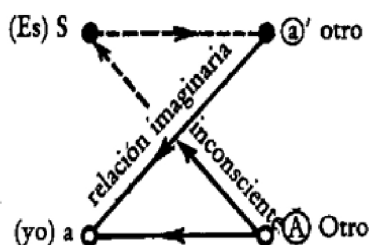
De esta manera, el Otro determina el efecto y, por lo tanto, determina al Sujeto y configura su deseo. El Sujeto en el sentido lacaniano no es aquello que está frente al objeto, sino aquel que está “sujetado”, sujeto, determinado por el significante. Todo el esquema lacaniano sería el siguiente según Massota:



En este esquema, Lacan representa los dos niveles fundamentales, a saber: la relación inconsciente que va desde el Otro (A) al Sujeto (S), este es el nivel de lo simbólico, y el nivel de lo imaginario donde “a” es la imagen y “a’” es el Yo identificado con esa imagen. De acuerdo con esto, el nivel de lo simbólico evoca la famosa fórmula lacaniana “El inconsciente es el discurso del Otro”.

Teniendo en cuenta esta explicación, podemos entender cómo funciona el deseo de acuerdo a un tercero (el Otro), lo que quiere el Sujeto es lo que quiere el Otro, por lo tanto, “el tercero es quien introduce el objeto de deseo, así nos introducimos en un universo donde los objetos aparecen inducidos por deseos de otros” (Masotta, 1995, p. 121). En este sentido, lo que surge es la identificación con el tercero para lograr el objeto del deseo.

Ahora bien, en el Seminario 2, escrito en 1955, en el capítulo 19, *Introducción del Gran Otro*, Lacan (2007), a diferencia de lo que interpreta Massotta, expone un esquema más complejo donde se establece en el nivel imaginario un “muro del lenguaje” en el que se interrumpe la relación simbólica en la constitución del sujeto (S), el cual es un sujeto parcial (analítico) no un sujeto total. El esquema es el siguiente:



La aparición del inconsciente en el nivel simbólico se ve obstaculizada por el “muro del lenguaje”, en el nivel imaginario. De este modo, el sujeto parcial construye una simbología parcial que está en relación también parcial con el otro (a’).

Patrice Pavis vincula un concepto de la física como los vectores, al concepto del deseo explicado desde el psicoanálisis para configurar una metodología de análisis teatral. Es necesario, en esta instancia, revisar el concepto de vectores para poder extrapolar esta herramienta hacia la posibilidad de analizar la direccionalidad y fuerza de posibles sentidos en función de los mecanismos del deseo.

Las magnitudes físicas que no pueden describirse solamente por un número real o escalar, sino que para quedar completamente definidas necesitan de una magnitud, una dirección y un sentido reciben el nombre de magnitudes vectoriales. Son ejemplo de ellas: desplazamiento, velocidad, aceleración, fuerza, aceleración de gravedad, peso, campo magnético, campo eléctrico. Las magnitudes vectoriales pueden representarse gráficamente mediante un segmento de recta dirigido, que posee tres propiedades: “el módulo o magnitud”: que es la distancia entre A y B, “la dirección”: que se especifica por el ángulo en que se orienta el vector con respecto a ciertas rectas de referencia, y “el sentido”: que se indica por una flecha y puede ser de A a B o de B a A.

En esta metodología se trabajará “el módulo” como la intensidad en el proceso de significación, es decir que con la aparición de determinados significantes se producen procesos de significaciones diferentes, cuando las significaciones se desplazan con mayor o menor intensidad hacia una precisión signica a través de lo vislumbrado en las entrevistas realizadas a los creadores de las obras teatrales, en concordancia con el texto escénico y el texto dramático. A partir de lo expuesto es posible encontrar imágenes, sonidos o palabras (o un conjunto de estos) que posibilitan al investigador/espectador una significación directa o más abierta; y, dependiendo de la cantidad de significados que se le pueda otorgar, es la medida del módulo o su intensidad.

Cabe aclarar que las significaciones son producto de las constituciones subjetivas llevadas a cabo en el orden simbólico de acuerdo con los diferentes entornos del sujeto. Por ejemplo, la obra *Somos el recuerdo del mar que pasó* (2016) del grupo El Pachango de Mendoza (Argentina) utiliza varios significantes regionales que hacen referencia al Futre, personaje mítico, que para un habitante de esa provincia refiere directamente a significados que resuenan desde su infancia, pero para un espectador de Buenos Aires requeriría un aprendizaje previo de esta mitología para que esos significantes resuenen más efectivamente. Esto se podría analizar, en alguna medida, desde la orientación. “La dirección” que el proceso de significación asume en el acontecimiento escénico, esto es en qué sectores produce más efecto un significante determinado; puede ser pensado en rangos etarios del público, en sectores de la sociedad o en otros. Los diferentes sectores más o menos abiertos en los cuales se puede agrupar a los participantes del convivio como espectadores construyen su identidad a partir de deseos individuales que se colectivizan en relación con un Otro. “El sentido” de los vectores lo vamos a relacionar a partir del desarrollo de los significantes en el proceso de creación, es decir que puede resultar que un significante o conjunto de

significantes pensados en la concepción, en el trabajo y en la escenificación de la propuesta tenga una significación por parte del observador del convivio similar para lo que fue pensado, difiera considerablemente de la significación que les dan sus creadores o pueda ser interpretado con más de una significación. Nuestra propuesta para definir el sentido de los vectores consiste en tomar algunos datos de las entrevistas a los creadores teatrales que resalten sus expresiones de deseo, sumando como investigadores nuestras lecturas del acontecimiento teatral, y del convivio.

Por otro lado, Pavis enuncia que, como “la puesta en escena es una puesta del inconsciente” (2000, p. 100), es factible la extrapolación de la metodología propuesta por Freud en la interpretación de los sueños para la interpretación del sentido escénico. De esta manera, la escena es interpretada a partir de la relación con los trabajos de “condensación y desplazamiento” que se producen en el trabajo del sueño y que se corresponde con la metáfora y la metonimia. En esta forma de análisis, Pavis propone trabajar con “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).

Freud (2008a) desarrolla su teoría bajo la hipótesis de que el objetivo del sueño es el cumplimiento de un deseo inconsciente cuya función es permitir el dormir, y describe los hitos que se producen en el trabajo del sueño en cuatro operaciones fundamentales:

- a) El trabajo de condensación
- b) El trabajo de desplazamiento
- c) Los medios de la figuración del sueño
- d) La elaboración secundaria

De las cuales Pavis (2000) extrae su propuesta de análisis y las denomina:

- a) La condensación
- b) El desplazamiento
- c) La toma en consideración de la figurabilidad
- d) La elaboración secundaria

### **a) Del trabajo de condensación de Freud a la condensación en Pavis**

Un sueño está equipado de imágenes, palabras, espacios, sensaciones reducidas en un conjunto, apreciables rápidamente. Cuando un sujeto cuenta su sueño lo que puede mencionar es corto y pobre, pero los pensamientos sobre ese sueño pueden llevar a una serie de relaciones muy largas e intrincadas. Freud (2008a) dice al respecto:

... el sueño es escueto, pobre, lacónico si se lo compara con la extensión y la riqueza de los pensamientos oníricos. Puesto por escrito el sueño ocupa media página; en cambio, si se quiere escribir el análisis que establece los pensamientos del sueño se requiere un espacio seis, ocho o doce veces mayor (2008a, p. 287).

Por este motivo, en el sueño se produce una amplia condensación del material psíquico de manera que un elemento del sueño está subrogado por varios pensamientos oníricos que intenta pesquisar el análisis por cadenas de asociaciones. Por otro lado, los “elementos oníricos se configuran desde la masa total de pensamientos oníricos, y cada uno de ellos aparece determinado de manera múltiple por referencia a los pensamientos oníricos” (Freud, 2008a, p. 292). Entonces los elementos (imágenes y/o



enunciaciones) oníricos se forman en el trabajo del sueño en procesos de acumulación, superposición y transferencia de los pensamientos que luego serán interpretados a través de su enunciación en el análisis. A partir de esto, se puede pensar el siguiente esquema:

Pensamientos diurnos → Elementos del sueño → Pensamientos de análisis

En los elementos del sueño se condensa una gran cantidad de significantes que luego serán pensados en el análisis y leídos desde el psicoanálisis. Este proceso de condensación es la formación de la metáfora en el sueño de la cual podríamos decir, según Lacan (2002), que “brotó entre dos significantes de los cuales uno se ha sustituido al otro tomando su lugar en la cadena significativa mientras el significante oculto sigue presente por su conexión... Una palabra por otra tal es la fórmula de la metáfora” (2002, p. 487). En la escena también se dan procesos de acumulación, y mixtos por los cuales, en el primero se conglomeran significantes, como por ejemplo cuando un personaje está compuesto por varios elementos: un vestuario de maestra, con un casco de soldado moviéndose en el espacio de las butacas de un teatro tradicional y diciendo un fragmento del evangelio, y, en los mixtos, se sustituye un significante por otro, por ejemplo, la utilización de un compás de pizarrón, tradicional en las escuelas de los años 80, como si fuera un arma en la obra *Las Islas* de Alejandro Tantanian. En este sentido, Pavis divide a los vectores deseantes en las siguientes modalidades:

- a) Los vectores acumuladores como la interferencia del signo promoviendo la entrada de uno o más significantes hacia un sentido.
- b) Los vectores embragues como sustitución de significantes hacia un sentido.

## b) El trabajo de desplazamiento de Freud es mencionado como El desplazamiento en Pavis

En el trabajo del sueño es muy frecuente que ocurran imágenes o palabras que, si bien están relacionadas con los pensamientos oníricos, no son propiamente pensamientos, al decir de Freud, “el sueño está diversamente centrado y su contenido se ordena en torno de un centro constituido por otros elementos que los pensamientos oníricos” (2008, p. 311). Por este motivo, los sueños nos dan la sensación de estar desplazados o descentrados. Este proceso produce que elementos aparentemente ínfimos de nuestros pensamientos sean sobredeterminados por el sueño. En el sueño se presentan imágenes o palabras que en principio podemos calificar sin valor alguno pero que, en relación con otras imágenes o con nuestras vivencias, adquieren un sentido, son parte de un complejo que podemos identificar en el análisis. En este caso es “la parte tomada por el todo” (Lacan, 2002, p. 486) que Lacan llama proceso de metonimia, pero en función de las figuras retóricas está relacionado con la sinécdoque, que “consiste en representar un término mediante otro, cuando el segundo se encuentra en una relación de inclusión o de pertenencia lógica respecto del primero” (Mounin, 1982, p. 167). En la metonimia, la transferencia de sentido se basa en una relación de contigüidad lógica y/o material entre las diversas imágenes o palabras dentro de una misma cadena sintagmática.

Para Pavis “el desplazamiento se presenta unas veces como un elemento visible que expulsa a otro” (2000, p. 101), más que expulsarlo, va generando un encadenamiento sucesivo de significantes como, por ejemplo, las transformaciones que va sufriendo un personaje a nivel físico (vestuario, posición en el espacio, corporales), cada parte va formando el todo en un proceso de transformación del signo en curso. Podemos mencionar como ejemplo *El Casamiento*, de Witold Gombrowicz montado por Michal Znaniecki en el Teatro San Martín de Buenos Aires, donde se suceden imágenes

oníricas y texto, aparentemente inconexos, que se van continuando unos a otros produciendo efectos de desplazamiento y creando sentidos otros, resonando con un sentido terrible y claustrofóbico, con encadenamientos y rupturas. Por otro lado, un discurso se interrumpe abruptamente por algún significante y se produce la aparición de nuevos elementos significantes semánticamente relacionados. Esto puede ser algo inmediato como un corte abrupto de una secuencia, por ejemplo, un sonido, una imagen o la interrupción de otro personaje, o algún significante en la dramaturgia que aparezca discontinuando una cadena de sentido para producir uno diferente: la aparición de un objeto o carta oculta que cambia abruptamente el sentido que venía dándose. Teniendo en cuenta lo dicho, las modalidades de los vectores deseantes de desplazamiento, propuestas por Pavis, son las siguientes:

1. Vectores conectores como un encadenamiento de significantes para la producción de sentido.
2. Vectores secantes como una ruptura en la que se conmueve un signo o cadena significante para el surgimiento de otro signo.

### **c) Los medios de figuración del sueño según Freud, retomados por Pavis en consideración de la figurabilidad**

Partiendo de la base de que el sentido del sueño es por completo diverso al igual que el sentido de la puesta en escena, en el trabajo onírico se

...configuran primeros y segundos planos, digresiones y elucidaciones, condiciones, demostraciones y objeciones. Y después, cuando toda la masa de estos pensamientos oníricos es pensada por el trabajo del sueño, con lo cual los fragmentos se dan vuelta, se hacen añicos y vuelven a soldarse como témpanos a la deriva, cabe preguntar por lo ocurrido con los lazos lógicos que hasta entonces habían configurado la ensambladura. (Freud, 2008a, p. 318)

De igual manera, podemos decir que los insumos: herramientas, técnicas, ideas, textos, entre otros, de los que se vale/n el/los creadores/es para la puesta en escena se amalgaman en un texto artístico que produce una diversidad de sentido similar a la puesta en figuración de los sueños. Por este motivo:

... en el caso del sueño, pero también en el de la escena, nos vemos confrontados a figuras que representan el texto inicial a partir de sus figuraciones, de sus imágenes propias de la representación, y nos preguntamos qué modelo del cuerpo implica este texto inicial, es decir, qué concepción de corporeidad presupone la representación concreta de los cuerpos (Pavis, 2000, p. 102).

Toda la amalgama producida en una creación escénica, desde el texto escrito hasta el personaje, el espacio, los sonidos, digamos el texto espectacular, en el orden de creación que sea, se puede interpretar como la corporeidad, la puesta de una idea o texto inicial en cuerpo, tangible, visible, oíble, con olor y presencia en el acontecimiento escénico. Esta corporeidad está concebida inicialmente por un grupo o un individuo y luego se representa o se presenta en un espectáculo concreto. Las lecturas de las obras, en cuanto a su propuesta escénica, intentarán no sólo escudriñar ese modelo de corporeidad, sino también su deriva en el acontecimiento. El pensar qué significantes transcurren, se repiten y son recordados en la creación, permitirá interpretar el/los sentidos/s, la magnitud y la dirección de la figuración que es en última instancia la puesta en escena.

## d) La elaboración secundaria

En esta última operación se produce la evocación del sueño donde interviene con un papel fundamental la censura de su contenido, modificándolo, rellenando baches, identificando palabras y ubicando lugares. El rompecabezas del sueño es presentado, en este momento, en una secuencia lógica susceptible a una posible lectura. Hay que tener en cuenta además que los sueños “ya fueron interpretados antes que los sometiésemos a interpretación en la vigilia” (Freud, 2008b, p. 487) por lo tanto, el sueño es una interpretación del inconsciente y lo que se cuenta en la evocación es una elaboración de esta interpretación que luego será leída de una forma en el análisis. En la elaboración secundaria se pone orden al material onírico y se establecen relaciones adecuándolo a la expectativa de una trama inteligible.

Pavis (2000) menciona que ocurre lo mismo cuando “trasladada al terreno del trabajo escénico, la elaboración secundaria se esforzaría por transformar este material escénico en un lenguaje racional y, por lo tanto, intentaría convertirlo en un comentario verbal” (2000, p. 103). Proceso que realizan los creadores de la escena cuando hablan de sus creaciones realizando asociaciones con sus vivencias y con el contexto de la escena, entre otras cosas. En este punto es donde la red de vectores a partir de la deriva de los significantes más comúnmente evocados nos posibilita una lectura del acontecimiento escénico con alcances de su proceso creativo.

## Vectores y Resonancias

En el análisis que Pavis (1999) realiza a partir del filme *La Mort de Molière* de Robert Wilson con textos de Heiner Müller y música de Philip Glass, cuestiona la posibilidad de captar y conceptualizar la circulación de ritmos, energías y flujos que, a partir de diferentes recursos, posee una obra para transportarnos a diferentes estados. Pero en el mismo texto menciona la conjunción de texto e imagen (y se podría incluir el sonido) actuando en resonancia:

*Le rapport entre l'image et le texte est toujours allusif et non explicatif; il génère une série d'ancrages possible de l'un avec l'autre, sans qu'aucun des deux ne prenne jamais définitivement le dessus, mais toujours en résonance* [La relación entre la imagen y el texto siempre es alusiva y no explicativa; genera una serie de posibles anclajes de uno a otro, sin que ninguno de ellos tome nunca definitivamente la cima, pero siempre en resonancia. (La traducción es nuestra)] (Pavis, 1999, p. 10).

La vectorización del deseo se desarrolla en las creaciones escénicas de forma pulsional y energética en el trabajo entre todos los creadores (autores, directores, actores, técnicos), por lo tanto, estas vectorizaciones son susceptibles de diferentes lecturas a partir de la elaboración secundaria. Esas lecturas son interpretaciones que Lacan piensa como resonancias (Salman, 2004), como ecos en la enunciación que impacta en lo real, donde lo real es lo indómito, el agujero. En este sentido, es importante la captación del acto evocatorio de la palabra en las entrevistas y la deconstrucción que realizan los creadores con respecto a su obra. La afinación de la escucha del analista es muy necesaria para la posterior relación entre los significantes y el juego con los vectores deseantes, al respecto Mariel Robledo (2014) propone:

El analista juega con el poder evocatorio de las palabras calculando las resonancias semánticas de sus expresiones, por eso que Lacan relaciona a la interpretación con la tradición poética hindú del Dhvani, en el papel que tiene la palabra para hacer entender lo que no se dice. El Dhvani es sonido, tono, resonancia, lo que se sugiere, lo que es sugerido. Para entender el carácter metafórico de un símbolo hay

que aprender de los recursos de una lengua especialmente de los textos poéticos y neutralizar los segundos sentidos de la palabra para poder restituir su valor de evocación. La función de la palabra no es información sino evocación (2014, p. 74).

Este concepto de resonancia nos permite pensar a la palabra unida al gesto y a la imagen con un efecto que actúa directamente en el inconsciente:

Encontrar los significados primordiales que se han inscripto en el cuerpo es el efecto de “lalengua” como acontecimiento en el cuerpo, es desarticulación del significante del sentido, es efecto poético a partir de un significante nuevo, es eliminación del sentido por una ausencia (Robledo, 2014, p. 76).

En el acontecimiento escénico, los significantes producen un efecto más allá del sentido directamente vinculados al inconsciente. En el cuerpo se apoya el goce en singularidad, por lo tanto, con los significantes no se produce un acto de significación sino un impacto que resuena constantemente; las significaciones pueden devenir a posteriori de diferentes modos según los encuentros con el lenguaje. Lacan (1982) relaciona dos términos para explicar esto: lalengua y resonancia. En Aun–Seminario XX– el lenguaje y su estructura aparecen como secundarios y derivados de lo que llama “lalengua”. “Lalengua es la palabra antes de su ordenamiento gramatical y lexicográfico, separada por tanto del lenguaje” (García, 2013). En este sentido, Lacan privilegia el goce en relación con la estructura y sus articulaciones proponiendo que lalengua opera más allá de lo simbólico. El término resonancia en las enseñanzas de Lacan posee una deriva donde, en una primera instancia, propone que, si bien existe una tensión entre resonancia y comunicación, resonancia es comunicación, aunque por el sesgo de lo indirecto, resaltando así la propiedad semántica de la resonancia. En sus últimos seminarios la “resonancia semántica” queda cuestionada por la “resonancia libidinal”:

El carácter fundamental de esta formulación apunta a situar que con lalengua ya no se encuentra asegurada la conexión al Otro y que, en este sentido, la interpretación analítica se dirige a lo que hay del Uno en el *parlêtre*, revelando la singularidad de su goce. Por ello esta última, es una resonancia que se produce en el cuerpo, en tanto este cuerpo es la sustancia sobre la que se apoya el goce y así se percibe que lalengua no está hecha para decir sino para gozar, y que ese es nuestro canturreo (Salman, p. 2004).

[Aclaración sobre el término *parlêtre*: neologismo de Lacan que alude a una conjunción entre el significante y el goce, designa el ser por el goce del cuerpo (Izcovich, 2010, p. 2)].

El canturreo mencionado por Salman (2004) es lo que nos permitiría analizar el texto y la puesta en escena, utilizando las imágenes disponibles (haciendo inferencias desde el ángulo narratológico, lingüístico y referencial) y las entrevistas a los creadores escénicos (adentrando en su trabajo y la concepción de mundo). De estas prácticas se podrían extraer los significantes más “pesados”, que resuenan, que impactan y para leerlos y tipificar de acuerdo con la vectorización planteada anteriormente. Las imágenes y el convivio podrían ser descriptos por los mismos protagonistas y desde el análisis como espectador, permitirían el surgimiento de la actividad gozosa y en dirección a significantes primordiales que derivarían en diferentes sentidos, acercándonos al ángulo semántico de las producciones.

De esta manera, se puede abordar la micropoética de cada obra que aportará elementos relevantes para inferir una macropoética. Podemos establecer algunas vectorizaciones sugeridas por los significantes más resonantes desde el ángulo narratológico y referencial a partir del análisis de los textos dramáticos y pre-textos utilizados para las

puestas en escenas, su relación con las improntas corporales y espaciales visionadas en los espectáculos, videos y/o fotografías y con lo expresado por los creadores nos acercaría a hacer inferencias oportunas sobre el ángulo semántico. Además, estas inferencias se verían enriquecidas por las apreciaciones realizadas y analizadas en las entrevistas sobre los puntos de partida de las creaciones y su relación con lo contextual de los grupos productores, estableciendo referentes sobre las concepciones de mundo y de arte, especialmente, de teatro que poseen los hacedores teatrales.

## Bibliografía

- » Cassirer, E. (1998). *Formas Simbólicas III*. Fondo de Cultura Económica.
- » Castoriadis, C. (1983). *La institución imaginaria de la sociedad, vol. 1*. Tusquets.
- » De Marinis, M. (1982). El Texto Espectacular. En: M. De Marinis, *Semiótica del teatro*. (pp. 60-70). Bompiani.
- » De Marinis, M. (1990). La semiótica y las posibilidades de las nuevas teatrologías. En F. De Toro (Ed.), *Semiótica y Teatro Latinoamericano* (pp. 43-50). Galerna.
- » Deleuze, G. (1995) *Conversaciones. Pre-Textos*.
- » Deleuze, G. (2005) *Lógica del Sentido*. Paidós.
- » Deleuze, G. y F. Guattari (2006). *Mil Mesetas, capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos.
- » Derrida, J. (1989) *La escritura y la diferencia*. Anthropos.
- » Dubatti, J. (2007). *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Atuel.
- » Dubatti, J. (2010) *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Atuel.
- » Dubatti, J. (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. Gráficos Digitales Avanzados.
- » Eco, U. (1965). *Obra Abierta*. Seix Barral.
- » Freud, S. (2008a). *La interpretación de los sueños (Primera Parte) (1900)*. Amorrortu Editores.
- » Freud, S. (2008b). *La interpretación de los sueños (Segunda Parte) (1900-1901)*. Amorrortu Editores.
- » García, C. D. (2013). *Presentación de ¿Qué es „lalengua“?*. Lectura Lacaniana.
- » Heidegger, Martin. (2010). *Hölderlin y la esencia de la poesía en su Arte y poesía*. Fondo de Cultura Económica.
- » Jakobson, R. (1977). *Ensayos de Poética*. Fondo de Cultura Económica.
- » Lacan, J. (1982). *Seminario 20: Aun*. Paidós.
- » Lacan, J. (2002) *Escritos*. Siglo XXI Editores.
- » Lacan, J. (2007) *Seminario 2: El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*. Paidós.
- » Lacan, J. (2014) *Seminario 6: El deseo y su interpretación*. Paidós.
- » Massota, Oscar (1995). *Lecturas de Psicoanálisis. Freud, Lacan*. Paidós.
- » Mounin, G. (Dir.) (1982). *Diccionario de lingüística*. Editorial Labor.
- » Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Paidós.
- » Robledo, M. (2014). Resonancias de la interpretación o la interpretación como Resonancia. *Resonancias, Revista de Psicoanálisis del Nuevo Cuyo*. (1) 72-77.