

ISBN 978-950-33-1635-1

Edición de
PAULA ANSALDO
FWALA-LO MARIN
LETICIA PAZ SENA
EUGENIO SCHCOLNICOV

Perspectivas sobre la dirección teatral: teoría, historia y pensamiento escénico

Perspectivas sobre la dirección teatral: teoría, historia y pensamiento escénico

Edición de

Paula Ansaldo
Fwala-lo Marin
Leticia Paz Sena
Eugenio Schcolnicov

Colecciones
del CIFFyH 

Perspectivas sobre la dirección teatral : teoría, historia y pensamiento escénico
Josué Elí Almanza... [et al.] ; compilación de Paula Ansaldo; Leticia Paz Sena.
- 1a ed. - Córdoba : Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y
Humanidades, 2021.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1635-1

1. Teatro. 2. Ciencias Sociales. 3. Crítica Cultural. I. Almanza, Josué Elí. II. Ansaldo, Paula, comp. III. Paz Sena, Leticia, comp.

CDD 792.0233

Publicado por

Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades - UNC

Córdoba - Argentina

1º Edición



Área de

Publicaciones

Diseño de portadas: Manuel Coll

Diagramación: María Bella



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional.



Enunciación, recepción e interpretación de las consignas en la relación director/directora – actor/actriz en el proceso de creación teatral

Mario Alberto Palasí*

La teatralidad como espesor de signos

Todos los verdaderos alquimistas saben que el símbolo alquímico es un espejismo, como el teatro es un espejismo. Y esa perpetua alusión a los materiales y al principio del teatro que se encuentra en casi todos los libros alquímicos debe ser entendida como la expresión de una identidad (que fue en los alquimistas extremadamente consciente) entre el plano en que evolucionan los personajes, los objetos, las imágenes y en general toda la realidad virtual del teatro, y el plano puramente ficticio e ilusorio en que evolucionan los símbolos de la alquimia

Artaud, 1990, p. 50

El actor o la actriz, mediante una serie de movimientos y emisiones de la palabra logra la atención y el seguimiento del otro, logra el cometido imprescindible del teatro, la organización de la mirada y la atención para promover el agenciamiento de un texto escénico. Texto comprendido no sólo como un conjunto de significantes promotores de un enunciado si no también un texto cinestésico compuesto de espacialidades, velocidades y sonidos que suscitan el contagio de diferentes sentidos que poseen una estética, ética y política. Pero en este juego de atracciones que induce el actor o la actriz se pone en observación cómo serían los aspectos comunicativos del teatro.

Anne Ubersfeld (1989) en su libro esencial para los estudios teatrales: *Semiótica teatral* propone que el teatro, por ende, los participantes en el acontecimiento, autores, directores, actores, etc., posee una intencionalidad comunicativa:

Después de Freud -y quizá antes de Freud-, estas observaciones banales permiten comprender cómo la comunicación teatral es intencional en su conjunto e, incluso, en todos sus signos esenciales, por lo que bien merece

* Universidad Nacional de San Luis
albertopalasi@gmail.com

ser calificada de comunicativa (en el sentido restrictivo del término), aun a pesar de que muchos de los signos emitidos por la actividad teatral no puedan ser tomados en consideración por un proyecto consciente y aun cuando la cuestión de su intencionalidad apenas si se plantee al no poder concernir a todos los signos del lenguaje poético (al director escénico compete la tarea de hacer intencionalmente comunicativo el conjunto de los signos teatrales). El escritor de teatro y el director pueden decir: hemos querido *hablar*, aunque puedan añadir: no hemos querido decir *eso*, o no hemos podido decir lo que “queríamos decir” (pp.30-31).

Pero más tarde, en un artículo publicado en la revista *Acta poética* denominado *El habla solitaria*, en el que realiza el análisis de la obra de Louis Calaferte, *Un riche, trois pauvres* (Un rico, tres pobres), donde expone que el autor realiza una crítica al acto de comunicación y Ubersfeld (2003) culmina el análisis de esta forma

Esta singular crítica de las relaciones de habla entre los hombres al final del siglo XX y principios del XXI ha aparecido bajo las formas menos directas, menos abiertamente satíricas en buen número de obras teatrales francesas a lo largo de los últimos veinte años; en las mejores, que van de Vinaver a Durringer. No hay que confundirse: este nuevo uso del lenguaje no es (por lo general) lo que puede llamarse soliloquio según la fórmula de Bajtin: “El soliloquio se define como una actitud dialógica respecto de uno mismo. Es una conversación en la que uno es su propio interlocutor” (La poética de Dostoievski). En este caso no se trata ya de un auto-diálogo sino de un habla sin efecto de intercambio, que es algo muy diferente. El otro no es el yo con sus problemas y contradicciones, el otro es verdaderamente el Otro, de quien no se tiene conocimiento, con quien no se puede establecer comunicación (p. 11).

Podemos afirmar entonces que hay un momento de “incomunicación” o, en otras palabras, cuando ese mensaje que se pretende transmitir no llega, no produce agenciamiento y, por lo tanto, no se puede explicar. Ese espesor de signos de la teatralidad es incompleto, sólo se puede explicar en función de una actividad deseante ubicada en la mirada y en la apertura de los sentidos, donde el teatro se apresta definitivamente para ese acontecer.

Si buscamos la etimología de la palabra *teatro* observamos que proviene del latín *theātrum* tomado del griego *theatron* cuyo significado del griego antiguo es “lugar donde se mira” derivado de *theáomai*: “yo miro, contemplo” (Corominas 1987, p. 560). De aquí inferimos que el lugar físico de

organización de la mirada por excelencia es ese espacio que denominamos *teatro* creado especialmente para la mirada, la contemplación de acciones, de operaciones, de ficciones. Luego por desplazamiento metonímico se denomina teatro al arte de escenificación de una fábula en un espacio y con actores en cuerpo presente, posteriormente ese desplazamiento termina en la metáfora del mundo como un teatro de acciones para a ser miradas y se llega a la posibilidad de “todo es teatro”, un teatro que con sus técnicas ayuda a la oratoria, al discurso político, al discurso académico o educativo en todas sus formas. A partir de esta posibilidad del teatro Dubatti habla de transteatralización:

En Filosofía del Teatro llamamos a este fenómeno transteatralización, es decir, la exacerbación y sofisticación del dominio de la teatralidad, extendida a todo el orbe social, por el uso de estrategias teatrales. Quien logra organizar/controlar la mirada de los otros, controla la red de mirada que sostiene el poder y el mercado (2014, p. 2).

Desde aquí sabemos que hay entonces una mirada atenta a inmiscuirse, a ser cómplice de un acontecimiento cuyo objetivo primordial es brindar sentido. Podemos confirmar entonces que la teatralidad está constituida por un espesor de signos que nos ha construido como sujetos y nos constituye permanentemente.

Pero el arte teatral tiene sus características esenciales. En esta dirección, Dubatti (2007), nos recuerda que el teatro sólo y exclusivamente es el conjunto de manifestaciones de la teatralidad *poiética*, aquella en la que interviene la *poíesis* como acontecimiento convivial, donde se produce un pasaje ontológico de la vida cotidiana al orden de la alteridad del cuerpo poético, caracterizándose por significantes productores de metáforas y metonimias que nos guían en un recorrido temporal por una serie de acontecimientos que quedan grabados indefectiblemente en nuestro inconsciente.

La construcción actoral y la restauración de la conducta

A partir de la necesidad del actor o la actriz de montar una teatralidad poética que le permita organizar la mirada del espectador, se propone reconocer y figurarse su propio ser desde su deseo e intenta la proyección hacia su próximo devenir. Para lograr esto pasa por un proceso de

construcción y deconstrucción de su propio cuerpo y subjetividad que lo colocan en una extensión extracotidiana y que tiende a proyectarse en otro desde el Otro que lo envuelve y anuda como sujeto. Consideramos que esta transformación es un proceso de devenir otro, devenir animal, devenir objeto, devenir significativo a la espera de significación. Devenir es contagio, poblamiento,

no es imitar, ni identificarse; tampoco es regresar-progresar; tampoco es corresponder [...] tampoco es producir, producir una filiación, producir por filiación. Devenir es un verbo que tiene toda su contingencia; no se puede reducir, y no nos conduce a parecer, ni ser, ni equivaler, ni producir (Deleuze y Guattari, 2006 p. 245).

Desde aquí podemos inferir que el actor no imita, ni produce un personaje, deviene el personaje a partir de una fascinación, hasta se podría pensar en simbiosis de perceptos y afectos animales, objetos, plantas, virus que producen devenires personajes. Estas multiplicidades son agenciamientos ancestrales, Otrales que producen el devenir personaje.

Para esto el/la actor/actriz en una unión desde lo simbólico con el/la director/ra, donde el/la directora/ra es la mirada deseante, una mirada escópica, es decir un *modo de ver* vinculando prácticas, valores y otros aspectos culturales, históricos y epistémicos, y el/la actor/actriz el cuerpo deseante, deseante en la medida que es un cuerpo con pulsión hacia exponer lo real, sin poder asirlo, y desde su propio fantasma que lo constituye y lo sostiene. Es aquí y entonces donde se suscita una restauración de la conducta hacia ese devenir otro. “El modo en que el director mira, escucha y comparte el proceso del actor, deben ser observaciones que empujen el desarrollo de la teatralidad” (Arrojo, 2014, p. 23).

La conducta restaurada es “conducta viva manejada”. Richard Schechner (2000) parangona la conducta restaurada con una cinta de un film la cual el director la puede reacomodar, reconstruir y que son independientes de los sistemas causales (sociales, psicológicos, tecnológicos).

...las conductas restauradas se usan en toda clase de performance, del shamanismo y el exorcismo al trance, del ritual a la danza y el teatro estéticos, de ritos de iniciación a dramas sociales, del psicoanálisis al psicodrama y el análisis transaccional. De hecho, la conducta restaurada es la característica más importante de la performance. Los practicantes de artes, ritos y curaciones suponen que algunas conductas – secuencias organizadas de

sucesos, acciones con guion, conocidas como textos o partituras de movimientos – existen aparte de los actores que la “realizan”. Por estar separadas de quienes la realizan, esas conductas se pueden guardar, transmitir, manipular y transformar. Los actores se ponen con esas cintas de contacto (Schechner, 2000, p. 107)

Schechner habla de “ilusión de elección” como una sensación de que uno puede elegir e infiere que

la función de los ensayos en el teatro estético es limitar las elecciones o al menos poner en claro las reglas de la improvisación. Los ensayos funcionan para construir una partitura y esa partitura es un ritual por contrato: conducta fija que todo el mundo que participa está de acuerdo en hacer (Schechner 2000, p. 109).

Cuando en una improvisación se limitan las elecciones de los materiales de movimiento, textuales, objetuales, se estimula la operación de creación signíca a tal punto que lo que surge es la actividad metafórica desde lo textual y lo icónico, produciendo de esta manera posibilidades de lecturas divergentes y asociaciones relacionadas con lo íntimo, lo que está antes del sujeto, desde lo más profundo del inconsciente. De esta manera interpretamos la restauración de la conducta con la posibilidad de conexión con acontecimientos y emociones primitivas que poseen una impronta energética propia y que estimulan la teatralidad como posibilidad de administrar las miradas del espectador.

La ilusión de comunicación y los efectos de la dirección, los perceptos y afectos

Nosotros yendo un poco más allá proponemos que hay una “ilusión en la comunicación” donde la significación que construye un sujeto en cuanto a los significantes emanados por otro sujeto es relativa e ilusoria enmarcada, anudada a su propio deseo, lo único que sostiene la comunicación es el deseo de entendimiento, el deseo de comunicación que está sujetado y que es el deseo del Otro.

El 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 subjetiva su relación con el deseo (Palasí, 2018, p. 46)

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 (las imágenes de uno, el fantasma, el espejismo) y lo real (lo no representable, lo que no se puede simbolizar, 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: 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, en el teatro, un sujeto creador deseante que, mediante los recursos disponibles, puede jugar con los significantes, y en la relación con otros significantes se provoca una direccionalidad en su poética, construyendo una pluralidad de sentidos que pueden ser leídos de diferente manera, teniendo en cuenta además el deseo del otro espectador.

Estas cintas de conductas, dónde existen una batería o cadenas de significantes que remiten a significaciones ancestrales o tradicionales, están inscriptas en el Otro.

“Limitar las elecciones en los ensayos” (Schechner 2000, p. 109) es comprimir las posibilidades de significación en la creación para forzar al actor a que con menos recursos se haga “entender”, produzca una significación más relacionada con la actividad deseante que con la seguridad de comunicación.

Esos deseos compartidos por el/la director/ra y el actor/actriz en el proceso de restauración de la conducta hacia un devenir otro, en esa ilusión de comunicación relacionada con la actividad erótica, gozosa, producen la movilización de perceptos y afectos en las consignas de dirección.

Desde la dirección se juegan bloques de perceptos y afectos en las consignas escénicas y actorarles. Nosotros tenemos en cuenta a los perceptos como independientes de un estado de quien los experimentan (Deleuze y Guattari, 1997, p. 164), fuerzas Otras que impregnan el ser y que son mostradas, defendidas en las consignas de dirección. Del mismo modo los afectos no son sentimientos o afecciones, desbordan la fuerza de aquellos que pasan por ellos.

Las sensaciones, perceptos y afectos son seres que valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia. Están en la ausencia del hombre, cabe decir, porque el hombre, tal como ha sido cogido por la piedra, sobre el lienzo o a lo largo de palabras, es él mismo un compuesto de perceptos y de afectos. La obra de arte es un ser de sensación, y nada más: existe en sí (Deleuze y Guattari, 1997, p. 164-165).

El cuerpo del/la actriz/actriz en su exposición creativa, en su conducta restaurada, es el material que conserva por un tiempo efímero un bloque de sensaciones, es decir un compuesto de perceptos y de afectos. Que son percibidos por la expectación y por la dirección en los ensayos. Ese bloque de perceptos y afectos son reconocidos por el/la director/a como una conducta restaurada pero siempre en función de su propio deseo. Los perceptos y afectos pueden funcionar como consonantes, es decir que están acordes con un ritmo, un movimiento, un accionar del texto, la música, la escenografía, el resto de los actores y las actrices; o disonantes, que son discordantes, contradictorios, y eso es aceptado o rechazado por la dirección, que además debe captar el propio deseo del actor/actriz-

La conducta restaurada del/la actriz/actriz, en la emanación de sus perceptos y afectos poseen una “calidad de energía” de donde se puede abstraer una forma persistente, que perturbe o inspire a la dirección con su propuesta.

Valenzuela (2000) define la actuación como “artes de la energía”, junto con la danza, y ve “en las figuras que el actor traza en el espacio y en el tiempo un efecto o un subproducto de juego cuantitativo y cualitativo de las cargas y tensiones que recorren su organismo” (p. 60). A partir de aquí postula que las secuencias de significantes actorales son desprendimientos de su cuerpo que son su propia obra suficientemente separadas del yo y se extinguen junto con la presencia material de quien la construye.

La dirección percibe estos significantes que conmueven desde su propio deseo (que siempre está en relación al deseo del Otro), como un compuesto que posee su propia vibración duradera, aunque efímera y promoverá ese grupo de movimientos, emociones, palabras en un siguiente ensayo o práctica tratando de seguir buceando en los perceptos y afectos más sinceros del actor o la actriz.

Una de las preguntas que resuenan a partir de estos conceptos es si en todas las construcciones del cuerpo en la escena se producen estos en-

cuentros, y por qué no también, desencuentros, entre el/la director/ra y el actor o la actriz.

En nuestra experiencia desde la dirección escénica comprobamos que siempre las consignas se realizan en torno a la improvisación, más abiertas en sentidos o más cerradas, pero siempre es desde la improvisación que se plantea la creación del actor o la actriz produciéndose esta ilusión de comunicación o, más precisamente de entendimiento. Ya sea “desde el trabajo del actor o la actriz sobre sí mismo, a partir de lo físico o la memoria, para poder elaborar su personaje y permitir así la liberación del inconsciente creador” (Trastoy y Zaya Lima, 2006, p. 45), donde existe una relación muy estrecha entre el rol de la dirección y el de la actuación, a partir de la cual podemos comprobar que las consignas de improvisación son de una profundidad tal que puede ser comparable al concepto de *transferencia* en el psicoanálisis; ya sea desde la técnica de la *biomecánica* “basada primero en el movimiento, después en el pensamiento y, finalmente, en la palabra” (Trastoy y Zaya Lima, 2006, pp. 48-49), sin que su acción esté impulsada por una motivación psicológica, en esta propuesta de entrenamiento y creación el cuerpo es considerado una máquina preparada físicamente para todos los retos, en consecuencia la relación que nos ocupa está dominada por significantes visuales que tengan una llegada al inconsciente promoviendo reacciones de pensamiento o de palabra; ya sea desde búsquedas en relación a “recuperar lo más primitivo, casi lo más animal del ser humano” (Trastoy y Zaya Lima, 2006, p. 50) desde una interpretación de la *cruidad* en el entrenamiento y la creación como la generación desde el cuerpo de una “violencia sensorial” y de un “gesto absoluto” donde no existe brecha entre lenguaje y cuerpo, en este sentido la dirección está abocada a una relación con el actor o la actriz de búsquedas rituales donde los perceptos y afectos buscados en los buceos de improvisación serán relacionados con lo ancestral de lo humano; ya sea desde la actuación como ofrenda correspondiente al *teatro pobre* que consiste en la “eliminación de todo lo superfluo, inclusive de las técnicas rigurosas que corren el riesgo de transformarse en clises” (Trastoy y Zaya Lima, 2006, p. 53), proponiendo un desvanecimiento tal que lo que se observe sea una serie de impulsos visibles como una transgresión del yo, una búsqueda de esencialidad a partir de la improvisación donde la relación del director/ra y el actor o la actriz se basa en observarlos desnudos de cuerpo y alma, emociones transgredidas por el cansancio y el desgaste; ya sea desde la

búsqueda de imágenes onírica trabajando en improvisaciones asociativas, donde esta relación está basada en una interiorización del propio inconsciente y los equívocos provocados; ya sea en la constitución corporal que posee la técnica del *clown* donde adquiere importancia la relación con el público, desde la creación de su impronta y la atención a las reacciones de la expectación realizando un aprovechamiento del error y la explotación del ridículo (Trastoy y Zaya Lima, 2006, p. 65), en el que la relación de la dirección y la actuación está basada en la ilusión del encuentro de el ridículo interior y la risa de sí mismo; ya sea en todos los entrenamientos y creación del cuerpo en la actuación dentro del canon de la multiplicidad es la improvisación donde se refleja esta búsqueda de perceptos y afectos reveladores tanto para el rol del director o directora como para el rol del actor o la actriz.

Toda improvisación está precedida por una consigna del director o la actriz tendiente a producir perceptos y afectos más allá del sujeto, que se puedan sostener por sí mismo como propiedad fundamental del impacto artístico, estético, ético y político. Todas las premisas utilizadas parten del supuesto de que la comunicación es una ilusión que nos ampara y protege de la soledad y la muerte, es una ilusión necesaria de entendimiento. La dirección quiere hacerse entender con sus consignas para provocar una reacción en el otro y el actor o la actriz pretende entender y produce los significantes desde su propio conjunto de sensaciones. Esas sensaciones son recibidas por la dirección de forma deseante y seleccionará un conjunto de perceptos y afectos que creará convenientes desde la actividad expectatorial del director o la directora para profundizar en la siguiente práctica.

Referencias Bibliográficas

- Arrojo, V. (2014). *El director teatral ¿es o se hace?*. Buenos Aires: INT.
- Artaud A. (1990). *El teatro y su doble. El Pesanervios*. Buenos Aires: Editorial Fahrenheit.
- Corominas, J. (1987). *Breve diccionario etimológico de la lengua Castellana*. Madrid: Gredos.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (2006). *Mil mesetas – Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.

Dubatti, J. (2007). *Filosofía del Teatro I – Convivio, Experiencia, Subjetividad*. Buenos: Atuel.

(2014). Teatralidad, teatro, transteatralización: notas sobre teatro argentino actual (y en particular sobre La máquina idiota de Ricardo Bartís) *Journal of Theatricalities and Visual Culture*, 7, 1-9. En línea en: https://www.academia.edu/8186219/_Teatralidad_teatro_transteatralizaci%C3%B3n_notas_sobre_teatro_argentino_actual_y_en_particular_sobre_La_m%C3%A1quina_idiota_de_Ricardo_Bart%C3%ADs_ Consultado en abril 2019.

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

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

Palasí, M. A. (2018). *Dinámica de las poéticas teatrales en el acontecimiento escénico producido por el dramaturgo, actor y director Luis Palacio de Villa Mercedes (San Luis)*. Córdoba. Repositorio Universitario de la Facultad de Artes UNC.

Schechner, R. (2000). *Performance – Teoría y Prácticas Interculturales*. Buenos Aires: UBA.

Valenzuela, José Luis (2000). *Antropología Teatral y Acciones Físicas*. Buenos Aires: INT.

Trastoy, B. y Zaya Lima, P. (2006). *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires: Prometeo libros.

Ubersfeld, A. (1989) *Semiótica Teatral*. España: Cátedra/Universidad de Murcia.

(2003) El habla solitario. *Acta poética*, 24 (1), 9-26. En línea en:
<https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/95/94> Consultado en mayo de 2020.