

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.



Dirección teatral y retórica de la escena. Dispositivos de composición de creencia

Aldo Rubén Pricco*

*El corazón de mi oficio de director es la transformación
de las energías del actor para provocar la transformación de las
energías del espectador*

E. Barba

*[...] l'arte dell'attore di teatro consiste nel desatare e modellare
l'attenzione degli spettatori*

F. Taviani

1. Punto de vista

Cabe consignar cuál es nuestra perspectiva actual respecto de la noción y de la praxis denominada “dirección teatral”, para que lo que vamos a compartir pueda ser encuadrado en esa postura, que no pretende erigirse en única ni verdadera sino –sujeta a la falibilidad de las hipótesis científicas– viable y operativa en el marco de un posicionamiento que denominamos “retórico”, proveniente de nuestros estudios sobre retórica y teatralidad. Se suma a esta consideración el hecho de que lo que sigue proviene de un técnico de la escena y no pretende especular acerca de la *poiesis*.

Más allá de la vulgarización de la noción de retórica relacionada con la “complicación o embellecimiento del lenguaje”, la Retórica como disciplina atraviesa diacrónicamente las ideologías y las relaciones humanas en tanto se preste la circunstancia de afectar, argumentar y componer creencia, es decir, de haber elegido el discurso en lugar de la fuerza para dirimir los conflictos, incluso si es para seducir o maniobrar para hacer actuar, hacer sentir o provocar efectos asociados al placer y la pulsión de esperar.

La delimitación de la Retórica oscila entre la asignación de una serie de procedimientos evidentes en el uso del discurso y el desentrañamiento de los artificios del mismo y el cruce entre la verdad y la verosimilitud.

* Facultad de Humanidades y Artes, UNR
aldopricco@gmail.com

La antigua dicotomía vuelve a aparecer en el formato de la crítica radical que Platón había formulado contra la Retórica en tanto la considera como enemiga de la verdad concebida como discurso unívoco, de donde se excluye toda alternativa: para el filósofo griego existe la verdad, de la que se ocupa la ciencia, y la opinión común, cambiante y contradictoria, que alimenta a la Retórica: *episteme* y *doxa* conforman los polos de una distancia aún no resuelta, aunque el denominador común se constituye alrededor de la confianza, de la creencia, de la verosimilitud, en suma, de la conformación de un artefacto que provoque la adhesión empática de los destinatarios.

En ese sentido, cómo “hacer creer” para “hacer hacer” desde el discurso escénico es también parte de una retórica de lo escénico. Teatro y Retórica remiten a efectos concretos sobre la voluntad y emoción de los receptores ligados a intencionalidades de afectación discursiva: como el orador, el actor (y el discurso escénico en su totalidad) está obligado a provocar el interés y la espera, es decir, la constitución de un universo de expectación en los receptores. De ese modo, una Retórica escénica configura un conjunto de hipótesis devenidas preceptos, criterios y procedimientos para organizar de qué manera constituir entidades y presencias escénicas capaces de influir en los demás. Estos preceptos incluyen tendencias, leyes y principios, tanto de orden cultural como biológico inherentes al comportamiento psicosomático de eventuales espectadores de un fenómeno estético.

2. Ordenadores de una “máquina” de seducir

Resulta una obviedad que el universo de cosas que se hacen cuando “se dirige teatro” no siempre se organiza de la misma manera ni persigue los mismos propósitos: no existen muchas cosas más perecederas que una “técnica de dirección y una técnica de montaje y/o puesta en escena”, pero sí es posible ingresar a la indagación de las problemáticas de esta disciplina provistos de hipótesis parciales (siempre provisionales, claro) que remiten a ciertas constantes de la relación escena/espectadores. Las diferentes (y, a veces, divergentes, concepciones) pueden indagarse desde la dramaturgia de la dirección teatral. A pesar de las diferencias entre algunas reflexiones y propuestas, por ejemplo, de Barba (2010), Bogart (2007), Argüello Pitt, (2016), Arrojo (2014), Szuchmacher (2015), Meyerhold (1979), Selden

(1972) –por citar algunas referencias acerca del trabajo directorial–, emerge una isotopía significativa entretejida en una preocupación más retórica y pragmática que semiótica.

Queremos decir que en la manipulación de la mirada espectacular barbiana, los puntos de vista escénicos de Bogart, los procedimientos dramáticos de Argüello Pitt, los procedimientos generales, particulares y de recepción de Arrojo, la conciencia visual y de la percepción en general de la escena de Szuchmacher, la biomecánica de Meyerhold (que alimenta el montaje de las atracciones de Eisenstein), la concepción de la acción escénica de Selden y muchas otras fuentes de la tradición stanislavskiana (M. Chejov y Vajtángov, por ejemplo) confluyen las reiteradas preocupaciones por la composición de la creencia estética, la expectación espectacular, la afectación sensorial del auditorio y, por ende, la constante seducción del público. De una u otra manera todos estos directores –de manera explícita o implícita– se ubican en una base teórico-práctica común de conocimientos y habilidades básicas independientes del mero significado.

Al modo de una “máquina retórica” o una “máquina erótica” (Valenzuela, 2009, p.188) el discurso de la dirección escénica debe captar la atención y provocar el deseo ajeno de su propio consumo perceptual. Así parece enunciarlo metafóricamente Gassman (citado por Valenzuela, 2009, p.182) en una afirmación referida a la actuación pero homologable a la dirección: “Sé que cuando me toque salir tendré que ser humilde e insinuante para agarrarlos por el vientre y no soltarlos más”. Nótese que no se menciona “mente” sino “vientre, el *bios* de la antropología teatral, y el “no soltar”, que hace referencia a una captura eminentemente empática y no forzada o cautiva. Compartimos esa perspectiva, sobre todo porque coincide en gran parte con nuestros intereses, preguntas, indagaciones e hipótesis de varios años sobre una retórica de la escena.

3. Con qué dirigir teatro

En una teatralidad no direccionada hacia una dramaturgia de la recepción (Valenzuela, 2020) sino de visualidad, convivialidad y espacio de veda del espectador o, en términos de Valenzuela, con lógicas compositivas “realistas” y “simbólicas” (no performáticas) ¿qué es lo que a una persona que pretenda dirigir teatro le convendría saber o tener en cuenta? O mejor dicho: ¿qué es lo que le conviene saber además de sus posicionamientos

estéticos, ideológicos y éticos? Decimos “independientemente” porque los cuerpos dados a ver y oír ingresan –teatralidad referida mediante– a una zona de intercambios (escena-público) en la que rigen particulares funcionamientos, tendencias, principios y leyes que inexorablemente emergen como factores condicionantes de la praxis teatral: no cualquier evento resulta teatral por el simple hecho de darse a ver o escuchar, o no cualquier acontecimiento invita a interesarse y mantener la mutualidad escena/platea. De allí el componente “expectación” que Dubatti (2007) formula como parte fundante de teatralidad.

Desde la fisiología más elemental hasta las constituciones de hábitos culturales sucede que la relación entre actantes y espectadores no presenta variables infinitas. Por el contrario, la insistencia histórica en cómo resolver particulares problemáticas da cuenta de que –de una u otra forma– la percepción ajena debe ser creada, estimulada y mantenida (Vincentini 2012). En ese sentido, no cualquier posición y/o relación de los cuerpos en el espacio surte el mismo efecto, por ejemplo. Eso no significa que haya recetas precisas que señalen, por ejemplo, cómo disponer cuerpos en la geografía de la escena. Sin embargo, las proxemias provocan reacciones espectatoriales diversas, evidenciadas en constantes verificables. Por ese motivo sostenemos que existe una franja de procedimientos derivados de un subconjunto de principios, leyes y tendencias de cuyo consenso dan cuenta las pretensiones de los teatristas a través del tiempo (Cole & Krich Chinoy, 1970; Saura, 2006).

Ese conjunto “a tener en cuenta” no remite de manera directa solo a una poética. Si algo en común poseen diferentes técnicas es su sumisión a disponer el artefacto escénico para su inmediato consumo perceptivo (*esse est percipi*¹). La interfaz escena/espectadores influye decisivamente en los principios técnicos y, a su vez, esto alimenta la supervivencia de esa interfaz.² Sustener la mirada ajena y el interés no resulta aleatorio ni opcional y el hecho está condicionado pragmáticamente por comporta-

¹ “existir es ser percibido”

² Acontece algo parecido con la influencia del tipo de “relación teatral” (Übersfeld *et altri*, 1980) en las dramaturgias tradicionales de Occidente. Plauto, Shakespeare, Brecht y tantos otros autores organizan los materiales, asuntos y dispositivos dramáticos de acuerdo con pactos de creencia estética de sus respectivas culturas teatrales. Existe una “presión” derivada de la “relación” que afecta decididamente textos dramáticos y planes de dirección de un espectáculo.

mientos culturales y biológicos, tanto de quien actúa y dirige como del espectador (Pricco, 2015).

De allí que se vuelva ineludible organizar esos “azares” mediante planes o diseños (permítaseme el oxímoron). Al respecto, no pretendemos imponer un único modo de teatrar sino proponer las condiciones preexistentes, las leyes intervinientes, las doxas que sustentan el oficio por excelencia del agente teatral: construir y mantener estados de creencia lúdica.

Habrà posturas de composición escénica que desatiendan, ignoren o rechacen –con derecho y argumentos– las consideraciones de este trabajo. Lo que postulamos y sostenemos es solamente una mirada que atiende el hecho de que –lo queramos o no– los cuerpos que se exhiben disparan convenciones, expectativas y estados físicos y emocionales influidos tanto por la cultura como por la corporeidad. En tiempos en los que se suele demandar correrse de la racionalidad extrema en el arte y otorgarle un rol determinante a lo irracional, al cuerpo y a las sensaciones, no está de más tener en cuenta y estudiar, asimismo, el cuerpo del otro, del espectador, y sus condiciones de existencia y predisposición afectiva. Nos referimos al hecho de cómo se recibe y procesa el discurso teatral y se participa del mismo, sobre todo, en la constante actividad perceptual, es decir, estética, sin el predominio interpretativo o hermenéutico.

De esa cuestión se han ocupado últimamente las neurociencias aplicadas al teatro (Falletti, 2010; Mariti, 2010; Sofía, 2015; Ribagorda, 2017) y forma parte de la problemática de la fenomenología de la percepción (Merleau-Ponty, 1994; 1977), de la psicología de la percepción (Ehrenzweig, 1976) los estudios de la *Gestalt* (Arnheim, 2001; 1985; Gombrich, 1999; 1987; Kanizsa, 1998), de la antropología teatral (Barba, 2017; 2010; 1992), de la filosofía teatral (Dubatti, 2014), de la retórica escénica (Pricco, 2015; 2020) y de la estética (Salabert, 1990; 2013).

En definitiva, compartimos aquí algunas consideraciones provenientes de la teoría y de la práctica que puedan prestar algún servicio mínimo a la profesión. Se trata de básicos “consejos” o propuestas del oficio, que no resultan originales ni epifánicas, pero que se sustentan en las preocupaciones prácticas más elementales de la seducción que a veces, en aras del peso de un significado o de algún gesto de pertenencia tribal o de oportunismo de mimetizarse con pautas coloniales, suelen no ser atendidos. Tendemos a pensar que en virtud de integrar “ismos” muchas veces olvidamos, ignoramos o rechazamos el saber rudimentario y probado de las

tradiciones teatrales, que mucha gente conoce de tercera o cuarta mano. Es en esa posición de un simple técnico de la obviada que llevamos adelante estas consideraciones.

4. Esquemas de organización básica: el flexible paradigma de los “dominios”

Dentro de los múltiples encuadres de la dirección teatral en los que pueden advertirse poéticas diferentes y adhesión a posturas de representación, de teatro de estados, posdramática, de lo anaurático, de lo performativo parcial y de lo performativo total, de la liminalidad y otras maneras de organizar y construir la totalidad de la escena, emergen ciertos imperativos que atraviesan el discurso de la dirección y la puesta en escena.

Nos referimos a la necesidad del artefacto teatral –independientemente de técnicas, poéticas y estéticas– de producir constantemente la actitud expectante de la recepción.³ Entendido así, el teatrar directorial deviene máquina de manipulación perceptiva que se instala en lógicas retóricas, es decir, estrategias de construcción del deseo ajeno de participar de la experiencia que propone la escena organizada.

En esa instancia del “entre” (teatro es lo que sucede entre actores y espectadores) constitutivo del fenómeno teatral, le cabe al rol de la dirección (sea individual o compartida) ser un operador de la otredad, seleccionado y montando dispositivos y procedimientos dados a ver, a escuchar y, sobre todo, a experimentar. En ese sentido, el plan y la praxis de la dirección teatral, más allá de las intenciones y resultados semióticos, suponen una composición de las entidades escénicas y de sus relaciones⁴ capaces de generar la creencia y la expectación del auditorio de manera sostenida.

³ Aunque de acuerdo con Valenzuela (2020) esa expectación no se constituye de igual manera en los espectáculos performativos, en los que la poiesis se desplaza hacia el espectador para que este haga su propia obra: la conmoción y el cambio en el rol de actoralidad depende no solo de los “contenidos” de la obra sino del contexto inmediato de esa producción. Acontecimiento pleno versus mimesis representacional es la marca de esta teatralidad que ingresa en la dimensión liminal.

⁴ Cabe consignar la relevancia de la noción de “relación” entre entidades escénicas como constituyente de existencia y, por ende, participante de la categoría “trasducción”, de acuerdo con la teoría de la *individuación* de Simondon (2009). Una entidad escénica (sujetos, objetos, etc.) no vale por sí misma sino por la dinámica de vínculos con las demás. Por otro lado, todo ente es formado por el entorno al entrar en interacción con él. Esta mutua relación –enlace– es la dimensión *allagmática* o transductiva de dependencia e interdependencia de los individuos con respecto al entorno y del entorno respecto a los individuos. Se trata de

En este trabajo se proponen algunos presupuestos básicos de la dirección teatral desde la perspectiva mencionada, apoyados en la noción de “dominios del teatro” como instancias de operaciones de ligadura entre cuerpos y objetos escénicos y cuerpos expectatoriales.

Si resulta considerable la hipótesis de que las tendencias, hábitos y leyes de la percepción regulan la composición de la vida escénica y sus efectos empáticos, se impone la necesidad de formular paradigmas o matrices de observación y estudio del objeto “actuación” y el fenómeno concomitante “dirección” desde esos presupuestos.

Para llegar a la formulación de dicho paradigma hemos apelado a una partición abstracta de fases, momentos o instancias del discurso escénico frente a destinatarios, atendiendo a las circunstancias de su sintaxis, su estructuración, su semántica y su pragmática, es decir, –en ese orden– qué fundamento/s lúdico/s que involucre/n la voluntad de los ejecutantes, qué secuencias quinésicas, gestuales y proxémicas se suceden en el espacio-tiempo, qué signos producidos en el universo semiótico y qué efectos buscados en la audiencia de acuerdo con tendencias, leyes y principios de la percepción constituyen el todo de un comportamiento escénico. Tanto preliminares como contemporáneos de la enunciación teatral, estos “momentos” organizan técnicamente el ser, el estar y el hacer en escena. Así, toda performance escénica se fundamenta en cuatro áreas simultáneas, que separamos a los efectos de su modalización expositiva: dominios “vincular”, “estructural”, “morfológico” y “dramaticidad”.

A. Vincular

En primer lugar, presentamos el “dominio vincular”, referido a todos los procesos de interacción entre sujetos y entre sujetos y objetos, que incluye los procesos de desinhibición, socialización y sensorialización que desembocan en la actoralidad. Como instancia “vincular” configura el lugar de la empatía necesaria entre los participantes del hecho teatral y su relación con las estructuras lúdicas. Responde a la cuestión del “por qué” y el “para

un estado de acoplamiento que define la identidad como una relación, como una ausencia de sustancia, como una constante operación. Simondon (2009) recurre a la metáfora de la física cuántica dado que en ese contexto se muestra de qué manera, por ejemplo, un fotón, con su particularidad, al entrar en relación con el campo no solo se transforma en sus características y propiedades, sino que también afecta y transforma el campo. Entendemos la dirección teatral desde esa perspectiva relacional e inestable.

qué”, a la justificación de la ficción. Como soporte de la fábula o de las situaciones fragmentarias, es el conjunto de consideraciones acerca de la lógica de acciones y reacciones que el sujeto actuante toma para sí de manera tal que ocupa su pensamiento en la realidad alternativa del juego, al modo de una conciencia paralela que rige su comportamiento. Permite la creencia sustituta que evita el cumplimiento arbitrario de una marcación, mandato o guión a fin de que la voluntad ingrese a una red de relaciones sucedáneas y active una plataforma controlada de respuestas psicofísicas que eviten la objetivación de la conducta: se trata de evitar el “verse actuando”.

Este dominio se integra en el conocimiento de las causas, objetivos y pretensiones y sus implicancias en la praxis, y deviene criterio de subjetivación de las circunstancias de los roles de ficción, como así también pretensión de afectación de los otros actuantes en virtud de los intereses creados por los pactos o por las vicisitudes del juego, de la interacción. Es el dominio de la búsqueda y ordenamiento de la acción/reacción y de la adecuación a los factores concomitantes. Puede decirse que al actor le conviene, más allá de sus preocupaciones por las dinámicas internas de su actuación y de los requerimientos de la demanda espectacular –que Valenzuela patentiza con el “Otro” lacaniano (2011)– atender su calidad de ente fenomenológico, sumido inexorablemente en una red de relaciones con su “alrededor”. Se trata de la cobertura de “tener a mano” una “textura” que lo estimule o provoque a cada instante, a fin de no quedarse solo y aislado con su pensamiento individual, controlando técnicamente el hacer que oficia de caja contenedora de sus pulsiones. Se trata de la denominada “2ª naturaleza”, entendida en la tradición stanislavskiana como dotación técnica o “hábitos depositados en el organismo psicofísico” (Valenzuela, 2000, p.151), que provee de los reaseguros para enfrentar la experiencia del entrenamiento y ensayo. Pensado así, el terreno de la composición de una conducta y, por consiguiente, también de una secuencia o escena, resulta el simulacro –imaginado o plasmado materialmente– de una verdadera “máquina” de reaccionar. No se trata de fijar el típico “conflicto” y dedicarse a solucionarlo (acción, por otra parte, deportiva y en absoluto dramática) sino de inventar (de allí la vicaría vincular) un impedimento, aportando, a su vez, los obstáculos para que este sea superado.

Solo sujetado por esos condicionantes objetivos, quien actúa opera en respuesta constante, se orienta, desorienta y vuelve a orientar en virtud

de hacer frente al incentivo, pero sin descuidos, sin aflojar la actitud de reacción. Esto conlleva a una “intranquilidad” –evidenciada por el tono muscular y surgida a partir de esa tensión–, a un estado de “alerta” o “acecho” que transforma todo comportamiento en sospechoso, en ambiguo, en indeterminado, en una ambigüedad o hiato de atracción expectatorial. Puede decirse que a una inseguridad le sigue una seguridad para que esta, en función de su relación con el entorno técnico, vuelva a conformarse insegura, voluble. Es el vaivén de la incompletitud que solo puede dominarse –ante la pulsión fabricada– por medio de un encuadre, de un soporte, de un preciso límite.

Extraña paradoja: para ser “libre”, la persona que actúa debe sumirse en una subsidiariedad, en una forma de subalternidad o “sometimiento” que la exime de “quedar a la intemperie” y la resguarda del aluvión de clisés y lugares comunes del pensamiento y del discurso que podrían ocuparse del accionar actoral si se habilitara su frecuente presencia acechante. En efecto, los criterios del dominio “vincular” devienen garantía de procedimientos vitales al no permitir espacios vacíos de pensamiento autobjetivante. Sin embargo, ese “engaño”, que supone la invención de múltiples condicionantes,⁵ no está destinado a perder la conciencia del juego sino a incrementarla, incluso hasta el punto en que el goce del actor proviene tanto de su integración con objetos y sujetos escénicos como de su evidente e insoslayable relación con los receptores de su discurso gestual, proxémico, kinésico y verbal.

De este modo, las entidades escénicas inducen un particular tipo de dependencia perceptual: mientras se diseña una sintaxis en la impronta de una gestión ficcional y lúdica, al mismo tiempo se portan sus reglas. Por el contrario, solo a partir de la conciencia de ese saber de orden gramatical –cómo los elementos se vinculan– sucede el estallido de un movimiento empático, principal razón de ser de la conducta actoral, la que se deja llevar por una sintaxis motivada. Esa motivación, que elude toda arbitrariedad con las múltiples formas que cada equipo teatral decide, constituye el eje del dominio “vincular”: un programa para que la sensación del cuerpo receptor no registre programas.⁶

⁵ Como un modo de “disfrazar” el saber explícito por un procedimiento lúdico que vuelve implícito ese mismo saber.

⁶ Al respecto, esta propuesta nuestra de dominio vincular se relaciona con el “punto de partida” con el que Barba (2017) metaforiza esas relaciones “adentro/afuera” del actuante: “Los procesos creativos tienen puntos de partida. Estos son muy diferentes a los puntos de llegada

B. Estructural

En segundo lugar formulamos el dominio “estructural”, que involucra las secuencias, acciones, andamiajes lúdicos y elementos básicos de la estructura dramática o de los protocolos que cumplen los sujetos. Aquí se podrían situar –desde una perspectiva tradicional– los conceptos de entorno, personaje, conflicto y acción escénica de la tradición stanislavskiana. Responde a la cuestión del “qué hacer”, es decir, la partitura de acciones, el armado básico, coreográfico, de la ficción teatral. Implica la rutina de acciones concatenadas (no necesariamente de manera aristotélica) capaces de ser repetidas función tras función. Como acuerdo de recorridos espaciales permite al actuante concentrarse en otros aspectos al liberarse de tomar decisiones de orden quínésico en el aquí y ahora (*hic et nunc* de la *actio* retórica).

Resulta básico este dominio para el ahorro de tensiones, puesto que si el actuante no tiene como tarea resolver actoralmente su itinerario, estará en condiciones de dedicar su atención a otras actividades y dosificar sus impulsos a voluntad, de acuerdo con el desarrollo del juego interaccional, a la vez que el formato de una secuencia estructural –como el verso y otros recursos en la literatura oral de la Antigüedad– le permitirá activar la memoria corporal y mental.

Se trata de un diseño que (en colaboración con la dirección) elimina el azar de la performance y oficia de soporte concreto para la construcción de la conducta: la precisión de una partitura que libera a quien actúa del compromiso de recordar de manera aislada qué hacer en cada momento.

Las secuencias de acción, gesto e interacción conforman el tejido o entrelazado de protocolos, subpartituras y partituras plenas de oposiciones que soportarán la conducta de un cuerpo escénico. Estas estructuras no están sujetas a un patrón fijo. Por el contrario, su génesis obedece en general a los presupuestos de cada grupo o teatrista y responden a las estrategias y estilos, pero entrañan el elemento fijo y pautado para ser

que son los resultados. Los puntos de partida no coinciden con lo que nuestros ojos perciben o con una forma, estilo o estéticas. Lo que la piel revela es totalmente diferente de la sangre, nervios, músculos, órganos y huesos que la piel embellece y esconde. [...] un conocimiento que pertenece a la anatomía del teatro y concierne a la vida escénica (el bios del actor) en un nivel básico, independientemente de los resultados formales y elecciones estéticas. Este conocimiento pertenece a la ciencia, no a las estéticas teatrales.” Barba (2017, p. 219)

transitado por el actor. Música, imágenes, órdenes y consignas concretas y otros estímulos constituyen el punto de partida para construir un tejido de acciones que sostenga cualquier acontecer.

En cruce con el dominio “vincular”, la estructura, a modo de un que-hacer y su motivación, traslada al sujeto actuante a una dimensión-otra, lindante con las propias de lo lúdico. De allí, el repertorio de coberturas sucedáneas del pensamiento-de-actor que Stanislavski formulara y que forman parte de los rudimentos de cualquier iniciación teatral. Grotowski no deja pasar la oportunidad de ligar su práctica a aquellos “llenados” vinculables de la eventual y riesgosa actividad racional:

Quando el actor está ya sobre la vía hacia el acto (hacia el espectáculo, por ejemplo), pero no sabe qué cosa debe hacer, piensa continuamente, porque se siente observado. Por ese motivo Stanislavski –justa y objetivamente– exigía que el actor tuviese una línea de acción preparada que lo liberase de ese problema. Creía que tal línea debía ser la partitura de acciones físicas. Personalmente, prefiero una partitura, basada por una parte sobre el fluir de los impulsos, y por otra sobre el principio de la organización. Esto significa que debería existir algo como el lecho del río [...] Entonces el actor no está condenado a pensar continuamente “¿qué cosa debo hacer?” Es más libre. (Grotowski en Jiménez, 1990, p. 499).

C. Morfológico

En tercer lugar proponemos el “dominio morfológico”, que comprende los aspectos semióticos y semánticos de una exhibición frente a un público, la forma del “dar a ver”, es decir, los “resultados”, lo que está “a la vista y al oído”. Es en esta instancia donde se toman las decisiones discursivas frente a la composición de la escena, y es el espacio por excelencia de los lenguajes: los sistemas significantes de la puesta en escena y el contrato de estilo que se pacta con los espectadores.

Este dominio responde a la cuestión del “cómo”. Si se homologara a la cuestión retórica tendría su paralelo en la *elocutio*, con todo el repertorio de procedimientos y figuras discursivas, tanto de índole léxica como sintagmática. El vestuario, la escenografía, el maquillaje, la música, las máscaras, la maquinaria, y el modo de actuación (inscripto en registros

diversos por algún grado de coherencia consensuado) componen elementos de este dominio.⁷

Más allá de las preocupaciones por la homogeneidad del sistema de signos que adopta una actuación y/o una puesta en escena, e independientemente de la adhesión de un equipo teatral a diversos “ismos”, el discurso escénico sufre en su consumo espectral una adecuación dominada por los principios gestálticos. Por más que lo fragmentario o lo híbrido se multipliquen,⁸ resulta plausible la hipótesis de que la tendencia perceptual conduce a la búsqueda de alguna cuota de regularidad. Al respecto, en nuestras clases preferimos referirnos a las problemáticas contenidas en este dominio por medio de dos polos organizadores de la mostración: morfologías realistas y morfologías no-realistas (“realistas” y “simbolistas”, diría Valenzuela, 2020). Estas denominaciones aluden a los grados de aproximación que una conducta ficcional y su contexto presentan conforme a la mimesis y a las construcciones por analogía, ambas como efecto y no como “copia”.⁹ El “dominio morfológico” comprende el registro de actuación, una homogeneidad que, independientemente del modo de presentación de los signos y su relación, sería buscada primitivamente por

⁷ Es ya un lugar común que en muchos sitios se considere que el teatro está compuesto solamente de esta instancia, lo que ha conducido la subvaloración de la actuación como el arte del “disfraz”, sin la implicancia de la preparación, el juego y la seducción que su operatoria supone. Cuando en la educación formal argentina se menciona el teatro como un “lenguaje”, se advierte una clara posición al respecto que privilegia la índole formal de la disciplina al sustentar su valor en el espectáculo de lo decorativo, sin que medien las extensas, abundantes y profundas reflexiones teóricas sobre lo aurático, lo fenomenológico y la percepción humana del fenómeno escénico.

⁸ Incluso como marca de teatro posdramático en cuanto a influencias y posturas adoptadas por la dirección y/o el grupo de trabajo.

⁹ El “realismo” siempre supone una distancia de la cotidianeidad ya que parte de verosímiles y no de copias de la realidad: para causar en la audiencia el efecto de *voyeur* dado por la cuarta “pared” la escena necesita artificializarse. Suele circular la doxa de que el estilo “realista” “copia” la realidad, cuando en verdad opera por metonimia, síntesis y adecuación a preliminares de recepción. En ese sentido debe “ser divergente de los comportamientos habituales de la vida. El ‘realismo’ de la actuación consiste en una convención cuyos referentes no son el estricto comportamiento cotidiano de las personas en la vida corriente sino un procesamiento de gestos, acciones, volumen de la voz, ritmos, velocidades, etc., conforme a pactos preestablecidos de creencia. Si uno actuara rigurosamente ‘como en la vida’ no utilizaría los tiempos de los formatos de ficción, por ejemplo, ni tampoco el volumen de voz. Lo que se ha dado en denominar ‘realismo’ en la actuación se compone de una vasta cantidad de artificios que deben alcanzar la ‘naturalidad’ esperada, que no es más que una construcción verosímil, acorde con los requerimientos de una unidad mente-cuerpo para provocar adhesión empática del receptor”. Pricco (2015, p. 126).

la actividad perceptiva de acuerdo con las hipótesis gestálticas (Arnheim, 2001).

D. Dramaticidad

Por último, formulamos el dominio “dramaticidad”, el que sustenta el resto, dado que se incluyen en este conjunto todos los principios, tendencias y leyes de la atención humana hacia un suceso espectacular, es decir, aquellas modalidades retóricas que provocan, independientemente de un estilo particular, la creencia, la seducción de un auditorio y su permanencia como tal.

Dentro de este conjunto podemos englobar los principios de la captación perceptiva, también llamados –por nosotros– de “agentividad” o de atracción perceptual: traslado, transformación y adecuación-inminencia.¹⁰ Estos tres “carriles”, si bien no conforman una garantía absoluta de captación del público –principal labor y base de la dirección escénica–, resultan principios de “sensación vital” ineludibles en la dinámica de la “relación teatral” al habilitar el suspenso y el estímulo de completitud (a causa del erotismo estético) del observador. La bomba a punto de explotar, el golpe que madura o el amago constante, el beso que está por darse entre dos personas enamoradas, y otros ejemplos institucionalizados, configuran el embrión de un suceso. Como espectadores, somos inducidos a prever y esperar aquello que todavía no pasó. Se podría hablar, estéticamente, de un erotismo visual que Eisenstein (1986) dará en llamar “montaje de las atracciones”.

Por consiguiente, esta concepción de “dominios” se presenta como una perspectiva que recorre transversalmente los acontecimientos teatrales y, como tal, se constituye en un posible esquema organizador del entrenamiento, de la composición de personaje, de la puesta en escena y del discurso dramático en general.

Ya que para nosotros dirigir y actuar implican un saber y una técnica, creemos que operar con el concepto de “dominios” supone disponer de principios escénicos interculturales al permitir discernir en el trabajo

¹⁰ Estas son operaciones que, de cumplirse, influyen sobre la atención de eventuales espectadores y atraen, por ende, la percepción. Estos principios de la captación perceptiva de los eventos espectaculares, es decir, en el espacio/tiempo y en el aquí y ahora, se pueden reducir a esos tres procesos sujetos a diversos grados, combinaciones y funcionamientos, tanto aislados como simultáneos (Selden, 1972, pp.110-236).

concreto sobre qué aspecto de la teatralidad se está especulando, lo que implica una economía y mayor precisión en la utilización de dispositivos y procedimientos predeterminados y también de los pasibles de ser creados a partir de las referidas matrices para situaciones particulares, tanto de dirección actoral como de dirección integral de la composición escénica.

Sin embargo, y más allá de los eventuales rendimientos de esta noción en la práctica directorial concreta y su formalización técnica, creemos que una de esas zonas teóricas, el “dominio dramaticidad”, organiza, mediante la constante apelación a los sentidos del público, las ligaduras de la performance. Es en virtud de la supervivencia de la dinámica de la escena que la estructura, la morfología y la vinculación sufren una serie de adecuaciones, presiones y modelados: conforme se genera un canal de relaciones entre espectadores y cuerpos escénicos todo un sistema teatral se pone en marcha para su propia subsistencia. Nos referimos a un encadenamiento de enunciados, una lógica lúdica, una semiotización que no pueden evadir la realidad de los mecanismos y hábitos de percepción y de los discursos que atraviesan la masa del público que –se supone– va a compartir y procesar psicofísicamente el espectáculo.¹¹

1. Componer, como en la retórica, atendiendo la articulación de las entidades para construir la “creencia” estética indispensable

Ahora bien, el discurso teatral de la dirección conduce al reconocimiento de que un problema fundamental es el “pasaje”. El montaje de las acciones escénicas nos remite a una problemática básica del discurso teatral, tanto actoral como directorial: la unión o articulación entre las partes, tanto en la secuencia como en la simultaneidad. El contacto, vínculo o puente entre los núcleos de una secuencia decide la eficacia persuasiva de una imagen teatral ya que es la sensación de lo continuo, o de la vectorialización, lo que capta el ojo y el oído ajeno (Salabert, 2013).

La pregunta en este punto es ¿qué hay entre acción y acción? *Predigra*, diría Meyerhold (1979); *sats*, dice Barba (1992, pp. 92-99); *cunctatio* decía Quintiliano (1959); “amago”, podríamos –salvando las distancias– decir nosotros: un momento de acumulación de tensión que precede a la modificación y que sustenta la atención del público y, al mismo tiempo, justifica la espera, la demora. Es lo que Valenzuela (2020) plantea como

¹¹ Cabe vincular esa actividad espectral con la noción de “enacción”. Cf. Ribagorda (2017).

dinamis (pura energía contenida) o “pliegue”, al modo de Deleuze (2002), diferencia pura o “colapso inmanente de la recta numérica”: se trata de una compresión que provoca la sensación inminente y pulsión del acontecimiento próximo.

El erotismo estético alcanza en este concepto su máxima altura, o sea, la presentación del detalle (un procedimiento metonímico fundamental) para crear la necesidad del todo –una especie de “histeria” necesaria– propia de la “dramaticidad”, que se apoya en el acto de “creer”. En este sentido, dice Salabert: “Diferente al saber, en el creer la inteligencia no ha desaparecido; solo ha puesto su razón a descansar. [...] Por eso en el fondo toda creencia es un saber confiado que no encuentra necesidad alguna de contrastarse con la experiencia real” (Salabert, 1995, p.15).

Si, de acuerdo con las hipótesis del funcionamiento de las neuronas-espejo, nuestro cerebro está preparado o dispuesto a prever o prefigurar el desarrollo de una acción y anticipar el recorrido y el final –como también desde la antropología teatral sostiene Barba con el término “sentido cenestésico” (2010, p.133)–, el modo de activarlo consiste en estimular –con el uso del cuerpo en el tiempo y en el espacio– esquemas mentales para inmediatamente negarlos. “Engañar la perspectiva cenestésica” (Barba, 2010, p.133) dilata la mirada espectatorial. Al respecto, las hipótesis referidas sobre el funcionamiento de las neuronas-espejo y su relación con la empatía teatral aportan una conjetura de dimensión biológica al fenómeno de la atracción (sin contacto físico directo) de un cuerpo sobre otros, de una acción sobre la activa recepción de un observador. (Falletti, Mirabella *et altri*, 2010). Si nos valemus de este punto de vista, todo hecho teatral supone un doble patrón de activación derivado de un sistema pre-reflexivo y pre-cultural que regula las relaciones interpersonales por un proceso de simulación entre actor y espectador que configura un “espacio de acción compartido”, con las mismas modificaciones motoras, corpóreas y emotivas.

El teatro, así, se trata de una sintonía intencional interpersonal que no es automatismo del comportamiento, ni molde ni mera imitación sino activación de expectativas y esperas. Si, entonces, seguimos la antropología teatral, la fenomenología y la psicología de la percepción, la retórica y las neurociencias, podemos conjeturar que el arte de la dirección escénica consiste en disponer cuerpos, conductas, objetos, espacios, sonoridad y las relaciones entre estas entidades de la escena de manera tal de activar en los

receptores intenciones y modificar el arco del desarrollo sensorial-motor, e inhibirlo o transformarlo para producir duda, inquietud, desencabalgamientos o desorientaciones.

En ese sentido, si los diversos verosímiles han mantenido históricamente las demandas de creencias de la espectralidad/expectatoriedad ante cada teatralidad (Vicentini, 2012), puede decirse que la historia de la técnica actoral y de la dirección teatral se relaciona íntimamente no solo con las poéticas y estéticas en boga sino con las modalidades de relación dóxica y empática entre escena y auditorio, lo que conduce una vez más a la conveniencia de pensar la dirección como un trabajo integral tendiente más al “entre” que al “en sí” masturbatorio de algunas poéticas de dirección egocéntricas.

En ese punto sostenemos una vez más que la facultad de influir en el destinatario, que resulta el objeto compartido entre la retórica y el arte teatral, conforma una necesidad que resiste tanto el paso del tiempo como paradigmas artísticos: se trata del diseño y de la construcción de la pulsión escópica y auditiva del espectador. En este encuadre, dirigir teatro consiste en *hacer creer* lúdicamente para construir esperas, expectativas de futuro y deseos de confluencia con la asistencia de algunos “ordenadores” que habiliten compartir el conocimiento y su democratización en vistas de una pedagogía de la dirección escénica aún en desarrollo.

Alejados de la novedad y de ciertas modas hegemónicas como supremo valor, sostenemos que el criterio de “dominios” puede, justamente, contribuir a organizar los “azares” de la dirección teatral.

Referencias bibliográficas

Aristóteles (1971). *Retórica*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.

Argüello Pitt, C. (2016). *Dramaturgia de la dirección de escena*. México: Paso de Gato.

Arnheim, R. (2001). *Arte y Percepción visual*. Madrid: Alianza.

(1985). *El pensamiento visual*. Buenos Aires: Eudeba.

Arrojo, V. (2014). *El director teatral ¿es o se hace? Procedimientos para la puesta en escena*. Buenos Aires: INT.

Eisenstein, S. (2001). *Hacia una teoría del montaje*. Vol. 1. Edición a cargo de Michael Glenny y Richard Taylor. Barcelona: Paidós.

(1986). *Il montaggio delle attrazioni*. En: P. Montani (comp.), *Il montaggio* (pp. 219-225). Venezia: Marsilio.

Barba, E. (2017). *La luna surge del Ganges. Mi viaje a través de las técnicas de actuación asiáticas*. Buenos Aires: Ediciones del Camino.

(2010). *Quemar la casa. Orígenes de un director*. Buenos Aires: Catálogos

(1992). *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*. México: Escenología-Gaceta.

Barba, E. y Savarese, N. (1990). *El arte secreto del actor*. México: Escenología-UNAM.

Bogart, A. (2007). *Los puntos de vista escénicos*. Madrid: ADE.

Cicerón, M. T. (1995). *De Oratore*. México: UNAM.

Cole, T. & Krich Chinoy, H. (1970). *Actors on Acting. The Theories, Techniques, and Practices of the World's Great Actors, Told in Their Own Words*. New York: Crown Publishers.

Deleuze, G. y F. Guattari (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.

Dubatti, J. (2014). *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.

Ehrenzweig, A. (1976). *Psicoanálisis de la percepción artística*. Barcelona: G. Gili.

Falletti, C. et altri (2010). *Diálogos entre Teatro y Neurociencias*. Bilbao: Artezblai.



Gombrich, E. (1999). *El sentido del orden*. Madrid: Debate.

Jiménez, S. (comp.) (1990). *El Evangelio de Stanislavski según sus apóstoles, los apócrifos, la Reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote*. México: Gaceta.

Kanizsa, G. (1998). *Gramática de la visión*. Barcelona: Paidós.

Merleau-Ponty, M. (1994). *La fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta

Meyerhold, V. (1979). *Teoría teatral*. Madrid: Fundamentos.

Pricco, A. (2015). *Sostener la inquietud. Teoría y práctica de la actuación teatral según una retórica escénica*. Buenos Aires: Coedición Biblos/ UNR Editora.

(2020). Retórica escénica y técnica actoral. Paradigma de la construcción de empatía en la interfaz escena/espectadores. *Acotaciones*, Revista de investigación y creación teatral, 44, 139-165. En línea en file:///C:/Users/aldop/Downloads/396-Texto%20del%20art%C3%ADculo-2153-1-10-20200609.pdf Consultado en agosto 2020.

Quintiliano. M. F. (1942). *Instituciones Oratorias*. Madrid: Hernando.

Ribagorda Lobera, M. (2018) *El espectador-intérprete. Aproximación neurocientífica a la comunicación y la recepción teatral* (Tesis de Doctorado). Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid. En línea en <https://eprints.ucm.es/49386/1/T40278.pdf> Consultado en agosto 2020.

Saura, J. (coord.) (2006). *Actores y Actuación. Antología de textos sobre la interpretación*. Madrid: Fundamentos.

Salabert, P. (2013). *Teoría de la creación en el arte*. Madrid: Akal.

- (1995). El amor pasional. Una intención y veinte razones. En: L. Area y G. Ortiz (comps.), *Pasiones en el siglo XX*, pp.11-5. Rosario: Homo sapiens.
- (1990). La mirada en el vacío. *Ensayos de estética y semiótica. Poética et Analytica*, 9, 85-106. Aarhus Universitet: Almen Semiotik,
- Selden, S. (1972). *La escena en acción*. Buenos Aires: Eudeba.
- Serrano, R. (2014). *Lo que no se dice. Una teoría de la actuación*. Buenos Aires: Atuel.
- (2004). *Nuevas tesis sobre Stanislavski. Fundamentos para una teoría pedagógica*. Buenos Aires: Atuel.
- Simondon, G. (2009). *La individuación. A la luz de las nociones de forma y de información* (P. Ires, trad.). Buenos Aires: La Cebra Ediciones y Editorial Cactus
- Sofía, G. (2015). *Las acrobacias del espectador. Neurociencias y teatro, y viceversa*. México: Paso de gato-Artezb lai.
- Stanislavski, C. (1979) *Obras completas. El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Buenos Aires: Quetzal.
- Szuchmacher, R. (2015). *Lo incapturable. Puesta en escena y dirección teatral*. Buenos Aires: Reservoir Books.
- Ubersfeld, A. ; Pavis P. et altri (1980). *La relation théâtrale* (textes réunis par Regis Durand). Lille: Presses Universitaires.
- Valenzuela, J. L. (2020). *Bye, bye, Stanislavski?* En prensa.
- (2009). *La risa de las piedras. Grupo y creación en el teatro de Paco Giménez*. Buenos Aires : INT.

(2000). *Antropología teatral y acciones físicas. Notas para un entrenamiento del actor*. Buenos Aires : INT.

Vicentini, C. (2012). *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento*. Venezia: Marsilio.