Configuración del "campo de referencia" en el proceso dramatúrgico.

Fecha de recepción: julio 2014
Fecha de aceptación: septiembre 2014
Versión final: noviembre 2014

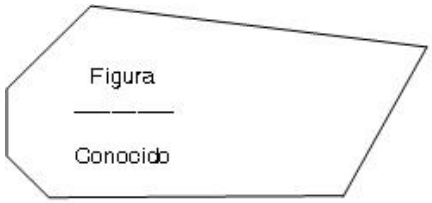
Fabián Díaz (*)

Resumen: La estructura dramática, entendida como un objeto abstracto con límites específicos, construido por una relación de imágenes en tensión según un principio solidario, se configuraría sobre un plano de condensación simbólica que podría denominarse "campo de referencia", este funcionaría como un espacio de inscripción poética que permitiría a su vez la emergencia de sentido y unidad. Cuanto más específico resulta el "campo de referencia" mayor nivel de subjetividad genera, permitiendo una experiencia sensible individual que religa una subjetividad colectiva. El dramaturgo trabajaría en la construcción de una estructura de significado que permita una experiencia poética y de sentido lo más abarcadora posible

Palabras clave: dramturgia - campo de referencia - subjetividad

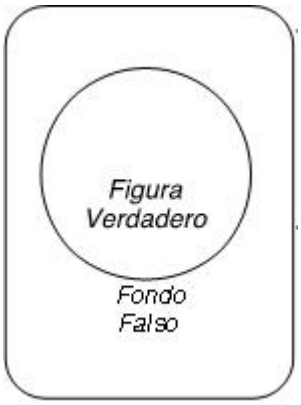
[Resúmenes en inglés y portugués en la página 97]

1. "La forma no es una esencia sino un proceso, una función, una relación entre una variable y una constante" (…) sostiene Eduardo del Estal en su libro *La historia de la Mirada* (2010).
Cómo pensar esta sugerencia desde el campo dramatúrgico ocupará las siguientes páginas.
La noción figura-fondo es una manera arcaica de la representación que supone que lo que está ocupando el espacio de la figura (el interior del círculo) es lo conocido y lo que está por fuera de ella es la zona amorfa del caos, lo que no ha sido nombrado aún, lo que no fue incorporado al territorio de la figura.
Sólo podemos percibir una forma mediante la detección de un límite.
Entre ese afuera amorfo y la figura se da un plano intermedio que denominaremos fondo.



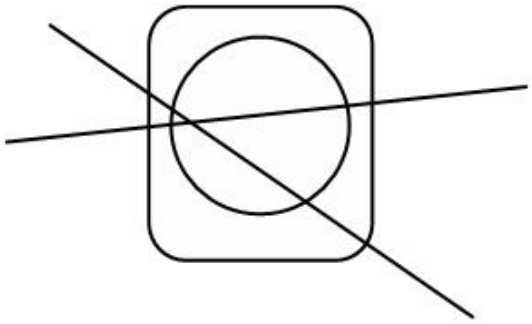
(Figura 1)

Esta operación de figura-fondo implica que siempre la forma será el espacio de la información, aquella zona que ya se ha constituido como significado
Dirá Eduardo del Estal "que para mantener su estabilidad la forma reingresa en la forma constantemente".
En esta zona constituida como significado operan todos los dispositivos del conocimiento, en esta zona se han agrupado los elementos necesarios para constituir lo "verdadero".
Esta dualidad figura-fondo (figura 2) es inseparable, para la existencia de una es reclamada la aparición de la otra.
La definición del límite de este fondo es lo que acentúa la definición de la figura en el primer plano, la de lo verdadero. Cuanto más precisa sea la operación por la cual la figura se define así misma, con mayor precisión hará aparecer el límite, a su vez, del fondo. La zona de la figura es el territorio de los significados, aquél espacio donde lo desconocido ha sido lexicalizado. Una formalización que da significado al territorio (una experiencia cartográfica, en cierto sentido).



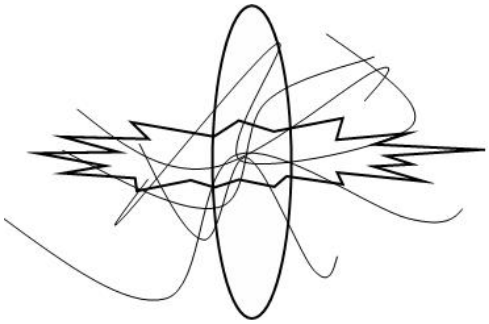
(Figura 2)

El espacio de la figura es una construcción que convierte la experiencia de lo inexplicable -el fondo- en una fórmula que lo suprime y genera, mediante una operación mecánica, un significado.
La figura es el espacio del significado, aquello que adquiere una forma para dar consistencia a la experiencia, pero, de alguna manera, suprimiéndola. Un significado es la traducción de un misterio a la forma del significado.
Una operación que se da constantemente en el campo del lenguaje.
Si el espacio de la figura es el plano donde se representan los significados, se evidencia que el sentido, objeto último de la experiencia poética, se encuentra por fuera del plano de significación. En principio, podríamos decir que no estaría inserto en la figura, sino que la atravesaría.
Si el *significado* se representa, entonces aquello que llamamos sentido se presenta. Si el *significado* es un territorio definido por el lenguaje, el *sentido* es ese excedente que el lenguaje no puedo significar.



(Figura 3)

La manifestación del *sentido* siempre es por lo múltiple. Irrumpe trasversalmente el espacio constituido por la dialéctica de *figura-fondo*, atravesando ambos, generando una hendidura, un tajo por el cual el significado se licúa, pierde estabilidad. Cuando la experiencia de significación participa del sentido, los valores por los cuales el *significado* estaba dado se alteran drásticamente:



(Figura 4)

Como en la figura 4, el círculo de la figura se dilata, la periferia opaca del fondo estalla en múltiples ángulos y todas las líneas de significado se curvan para generar un nudo.
El sentido se experimenta como un nudo en el cual lo de afuera, el fondo, y la figura se pliegan sobre sí mismos produciendo una tensión.
El territorio de la *figura-fondo* es el espacio sobre el cual el sentido se proyecta.
Para que se den nudos de sentido, es necesario siempre, un plano de significado. Similar al proceso de constitución de la metáfora.
La dialéctica que se establece mediante la dinámica de figura-fondo es una condición primaria de la percepción que establece la negociación entre el significado y el sentido.
De esta manera lo 'no dicho', aquello que excede a la *figura-fondo*, también encuentra una posibilidad de enunciarse, precisamente atravesando lo enunciado, el sentido emerge entre los agujeros de lo 'lleno', de la forma establecida.
Si el sentido puede hacerse presente implica que es posible una "morfología" del sentido.
Como se dijo, para que exista figura se necesita fondo, para que el sentido se experimente se necesita una zona de significado.

¿En qué consiste esa zona de significado? Es la pregunta qué debe ocuparnos. Sólo si esta zona es lo suficientemente específica en términos dramáticos, es posible la emergencia de sentido.

2. Dentro del proceso dramatúrgico podemos hablar de *Campo* de referencia. Este sería equivalente, por lo menos en parte, a la *figura-fondo* que se exponía anteriormente.
En La Muerte de la Tragedia (2000) dice George Steiner: (...) "la decadencia de la tragedia está indisolublemente asociada a la decadencia de la cosmovisión orgánica y su consiguiente contexto de referencia mitológica, simbólica y ritual".
En nuestro país, uno de los autores que más se ha preguntado por ese contexto de referencia es Ricardo Monti, quien ha trabajado a conciencia con estructuras míticas, tomando siempre un contexto de referencia específico, dotado de altos valores de significado y tensión. En *Asunción* (1992) recurre, como contexto de referencia, a la noche de alumbramiento del primer mestizo de la tierra en la noche de 1537, tomando como excusa dramática el parto de una india a los pies de su moribunda señora. En *La oscuridad de la razón* (1994), aborda el mito de Electra, proyectándolo a una actualidad apocalíptica, donde opera una moral aristocrática y profundamente religiosa. También *En una pasión sudamericana* (1989), toma un hecho puntual de nuestra historia: Camila O' Gorman -hija de una familia ligada al poder rosista- escapa de Bs.As con su amante, un joven cura. *El Brigadier,* personaje que en la obra remite a Gral.Rosas, captura a la pareja y la hacefusilar luego de una larga noche que anuncia la inminente batalla, con este asesinato pretende mostrar su fiereza a los enemigos. Monti pareciera buscar en estos contextos de referencia una zona de significado que le permite, además de un esquema estructural dinámico y claro, jugar con las referencias asociadas del espectador. Esta lógica que construyen los textos permiten niveles de tensión dramática que perforan el plano del significado para construir, en la percepción de quienes espectan, diversos niveles de sentido.
Toda estructura dramática trabaja con algún campo de referencia. Esto funcionaría, para figurarlo de alguna rápidamente, como su caja de resonancia. Es la zona en la que se amplifica su extensión dramática. El campo de referencia es una zona de condensación simbólica que permite la emergencia de sentido porque aglomera un conjunto de valores y significados que explican y permiten la continuidad del mismo sistema de valores y significados. Cuando un hecho particular, supongamos el asesinato de los amantes en manos de El Brigadier, perfora la zona de significados, aparece el sentido. Este no puede ser lexicalizado y es experimentado como una tensión. Un efecto cognitivo y moral al que podríamos sumar un efecto emocional, lo que convierte directamente en una conmoción; "la catarsis". El sentido se presenta como una alteración perceptiva.
La misa católica es un claro ejemplo del funcionamiento de este dispositivo. En ella el campo de referencia se encuentra dado por la aglomeración de los significados condensados específicos de la religión, los cuales

son perfectamente decodificados por quienes reciben la misa. El ritual se conduce por zonas plenamente lexicalizadas (el primer plano de la figura) que pueden implicar la experiencia de un misterio. Así, tomar la hostia (que significa sacrificarse en honor de Dios) permite formar parte del cuerpo de Jesús y beber el vino, compartir su sangre. Todo queda en el territorio de lo denotadamente significado y la misa se constituye como un ritual mecánico. Pero si aconteciera que en el momento de beber la sangre de Jesús un individuo sufre una revelación y experimenta en su cuerpo la presencia de un otro tiempo/espacio, pasaríamos entonces inmediatamente, al plano del sentido, donde la experiencia sensible de lo desconocido no se traduce en significado, sino en el sentido que irrumpe en los significados y que no puede ser explicado por el lenguaje, precisamente porque se ha escapado del mismo.

Cuanto más fuerte sea el contexto de referencia mítico en una estructura dramática, mayor será su zona de condenación simbólica y producirá una emergencia de sentido inmediata. El campo de referencia es un territorio de alta plusvalía dramática.

En la propuesta final de La Muerte de la Tragedia (1990), Steiner invita a encontrar los campos de referencia de nuestro tiempo, aquellos territorios donde se producen profundas condensaciones de la experiencia humana.

Heda Gabler. Casa de muñecas. Platonov. Hamlet.

Cada una de estas obras aborda múltiples, y a su vez específicas, experiencias donde la humanidad queda expuesta.

Donde los significados alcanzan la densidad del sentido.

Una estructura que encuentra su campo de referencia en el contexto colectivo proyecta inmediatamente el profundo desasosiego que experimenta el alma individual. De esta manera Hamlet no es sólo la experiencia colectiva del poder devenido en locura, sino la experiencia sobrecogedora de la incertidumbre individual ante la muerte, el odio, el deber, el amor. Pero a su vez Hamlet es la experiencia colectiva del Estado devenido en catástrofe, replegado en el caos de la pasión humana en todos sus aspectos. *El contexto de referencia en Hamletes* como un agujero negro, un desagarre en la tela del espacio que absorbe cualquier cuerpo que se le acerque y lo escupe en forma de energía caótica. Hamlet es una zona de alta condensación simbólica y por ello permite pliegues de sentido infinitos.

3. ¿Existe, por los menos en términos hipotéticos, un campo de referencia específico de nuestra actualidad como sociedad? ¿Un plano que se extienda como figura/forma y sobre el cual podamos proyectar estructuras de ficción? ¿Una manera de darse del tiempo y el espacio específico de nuestros días?

Una respuesta rigurosa excede el marco de esta presentación, sin embargo podemos esbozar someramente un eje que quede como punto de inicio para esta problemática.

Creo que la tecnología digital es el campo de referencia sobre el cual se articulan o articularán la mayoría de los discursos escénicos.

La digitalización del tiempo y el espacio se presenta como el gran campo de subjetivación de la sensibilidad contemporánea.

La tecnología está re-configurando progresivamente el modo de darse de las relaciones de los cuerpos de los intérpretes entre sí y de los mismos con el espectador, re-definiendo constantemente el espacio y el tiempo que los mismos ocupan, y, a su vez, los espectadores tienen una noción de sí mismos obturada por el hipervínculo y la interfaz.

El desarrollo de la tecnología digital crea constantemente relaciones de lenguaje que se abordan unas a otras. Micro novelas para celulares. Edición de películas en dispositivos móviles casi en tiempo real. La interminable modalidad de relatos que se experimentan en las redes sociales.

El desarrollo y viralización de la técnica digital alcanza niveles de masividad que permiten que con muy pocos pasos una persona genere un relato y lo masifique.

Por su puesto que esta lógica de relación está acompañada por una acción cada vez más instalada de fugacidad, descarte y reciclaje.

Cada vez con mayor rapidez los discursos escénicos serán abordados por una fugacidad técnica. Es posible pensar que no es el discurso lo que importa, sino su producción. O podemos pensar también que el modo de darse de la producción estaría siendo el discurso.

La tecnología digital aplicada a la escena está re-definiendo la manera en la que el observador mira y codifica la ficción, a la vez que se ven alterados los procesos de introyección de la misma.

La ficción en sí misma está siendo redefinida mediante los procesos de subjetivación propios de la tecnología digital.

El ojo no se remite ya a una ficción física, sino a la posible virtualidad de la misma. Consecuencia del acostumbramiento del ojo a los millones de bits matemáticos que suele diariamente a consumir.

> ¿Cómo se irá convirtiendo el cuerpo, incluso el cuerpo del observador, en un componente más de nuevas máquinas, economías y aparatos, sean sociales, libidinales o tecnológicos? ¿De qué manera se está convirtiendo la subjetividad en una precaria interfaz entre sistemas racionalizados de intercambio y redes de información?. Se pregunta Jonathan Crary en Las técnicas del observador (2008).

Las lógicas de interfaz, el *multitasking*, el hipervínculo, la hipersimultaneidad, generan nuevas estructuras, nuevos receptores y nuevos principios discursivos y de subjetivación intelectual y emocional.

La producción de lenguaje escénico que no contemple estos factores corre con una amplia desventaja en relación al sujeto que mira, porque este, se de cuenta o no, comprende la escena desde una subjetividad completamente digitalizada.

La relación de los cuerpos con la tecnología propicia, a su vez, nuevos modelos de sensibilización.

El trabajo sobre la escritura dramática (en todas sus ins-

tancias) implica saber cómo opera esta red de relaciones, esta subjetividad cimentada en una tecnología que hace del cuerpo una presencia cada vez más virtual y que trasforma la mirada contínuamente.

Por supuesto que cada etapa de la historia escénica estuvo influenciada por una determinada tecnología. Y que las manifestaciones de estas escenas son un discurso incrustado en el seno de la tecnología que los habilitó. Pero en ninguna de estas etapas el lenguaje escénico se vio en una encrucijada tan voraz entre el cuerpo o la imagen sustituyendo el cuerpo o un cuerpo que es percibido sólo como una imagen.

Lo que definitivamente está siendo redefinido es el cuerpo en tanto entidad que ocupa el espacio. Un cuerpo virtualizado. Con el estatuto de una imagen digitalizada.

El dramaturgo Marco Antonio de la Parra habla de encontrar los rituales que otorgan sentido a la vida para extraer de ellos motores dramáticos.

La tecnología como campo de referencia de nuestros días es una sugerencia que propone indagar en aquellos aspectos de nuestra actualidad que fundan una cosmovisión y establecen un pacto de consensos implícitos sobre los cuales se otorga significado a la existencia.

Por su puesto que dentro de esta cosmovisión existen infinidades de microvisiones particulares que, ordenadas bajo aquella, prolongan la cadena de significados que dan sentido a la vida.

El trabajo del dramaturgo consistiría, quizás, en detectar el campo de referencia más específico posible en el que se pueda insertar su obra. A lo que se apunta aquí es a sugerir que habrá una cosmovisión tecnológica arraigada en la digitalización de la imagen que opere por sobre la especificidad del campo de referencia, cualquiera sea este e influye en la visión y la sensibilidad del espectador.

Este campo de referencia específico estará determinado por el conjunto de valores en el cual la experiencia sensible encuentra significado y por el posicionamiento frente al estatuto de ficción que ordene la capacidad receptiva mediante la cual se decodifica, ordena y da sentido al juego escénico, tanto del dramaturgo como de los realizadores y el espectador.

Descubrir las zonas de condenación simbólica de una sociedad es una instancia obligada del trabajo dramatúrgico. En dichas instancias se encuentra la posibilidad de redefinición del espacio y el cuerpo, dándose así un gesto a la vez que poético de dimensión ética.

Referencias bibliográficas:

Aristóteles, (1946). *Poética, versión directa, introducción y notas* por el Dr. Juan David García Bacca, publicación del Departamento de Humanidades, bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum mexicana, unam, [primera edición]

Austin, J.L. (1971) *Cómo hacer cosas con palabras,* Buenos Aires Paidós.

Badiou, Alain, (2005) *Imágenes y palabras,* Buenos Aires, Ed. Manatial.

La Carnicería Argentina, (2007) Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro.

Barthes, Roland, *Introducción al análisis estructural del relato,* (1970) Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.

El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos, (2011) Siglo Veintiuno Editores, Argentina.

Bergson, Henri, (2009) *La Risa, ensayo sobre la significación de lo cómico,* Buenos Aires, Losada.

Bergson, Henri, (2009) *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico,* Losada.

Borges, Jorge Luis, (1996) *El Hacedor,* Buenos Aires, Emecé Editores.

Borges, J.L. Ocampo, S. Casares Bioy. (1967) A, *Antologia de la literatura fantástica,* Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

Brecht, Bertolt, Baal, (1981) *El proceso de Juana de Arco, Don Juan, Madre Coraje,* Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión SAIC.

Crary, Jonathan. (2008) *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el Siglo XIX*, CENDEAC, Murcia.

Del Estal, Eduardo. (2010) *Historia de la Mirada.* Buenos Aires, Atuel.

Detienne, Marcel, (1981) *L'invention de la mythologie,* Paris, Gallimard.

Dubatti, Jorge (coordinador), (2007) *Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno,* Buenos Aires, Colihue.

Eurípides, Las Bacantes. (1993) *Las Diecinueve tragedias*, México, Editorial Porrua.

Foucault, Michel, (2002) *Las Palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina.

Ibesn, Henrik, (2006) *El Pato Salvaje*, Hedda Gabler, Buenos Aires, Colihue.

Kane, Sarah, (2006) *Ansia. 4.48 Psicosis*, Buenos Aires, Losada.

Kott, Jan, (1977) *El Manjar de los dioses.* México D, F, Ediciones Era, S. A.

Müller, Heiner, (2008) *Medea Materia*, Buenos Aires, Editorial Losada.

Paz, Octavio, (2003) *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica.

Parra de la, Marco Antonio, (2008) *La dramaturgia como sacrificio*, Cuba, Ediciones Alarcos.

Rancière, Jacques, (2002) *La división de lo sensible. Estética y política,* Salamanca, Consorcio Salamanca.

El inconsciente estético, (2005) Buenos Aires, Del estante.

Los nombres de la historia. Una poética del saber, (1993) Buenos Aires, Nueva Visión.

Ricoeur, Paul, (2004) *La memoria, la historia, el olvido*, México, FCE.

Spregelbrud, Rafael. (2000) Heptalogía de Hieronimus Bosch I. Nota del autor a la presente edición, Argentina, La Lengua Teatro.

Steiner, Georges, (1990) *Lenguaje y silencio, Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, México, Gedisa/editorial.

La muerte de la tragedia. (2000) Caracas, Venezuela. Monte Ávila Editores Latinoamérica.

Ubersfeld, Anne, (1993) *Semiótica Teatral*, Cátedra / Universidad de Murcia, Madrid.

Abstract: The dramatic structure, understood as an abstract object with specific limits, built by a ratio of images in tension as a solidarity principle, being configured on a condensation symbolic plane that might be termed "reference field", this would work as a space for poetic inscription that would allow the emergence of meaning and unity. The more specific the "reference field" the more level of subjectivity generates it will allow a single sensory experience that reconnects a collective subjectivity.
Playwright work in building a structure of meaning that allows a poetic experience and most comprehensive possible way.

Keywords: dramturgia - reference field - subjectivity

Resumo: A estrutura dramática, entendida como um objeto abstrato com limites específicos, construído por uma relação de imagens em tensão segundo um princípio solidário, se configuraria sobre um plano de condensação simbólica que poderia ser chamado "campo de referência", este funcionaria como um espaço de inscrição poética que permitiria a sua vez a emergência de sentido e unidade. Quanto mas específico resulta o "campo de referência" maior nível de subjetividade gera, permitindo uma experiência sensível individual que religa uma subjetividade coletiva.
O dramaturgo trabalharia na construção de uma estrutura de significado que permita uma experiência poética e de sentido o mas abrangente possível.

Palavras chave: dramturgia - campo de referência - subjetividade.

(*) **Fabián Díaz:** Lic. en actuación. Maestría en Dramaturgia (IUNA)

Poéticas de la Educación.

Susana Fihman (*) y Rosalía Grün (**)

Fecha de recepción: julio 2014
Fecha de aceptación: septiembre 2014
Versión final: noviembre 2014

Resumen: Este proyecto tiene por propósito generar un movimiento de dramaturgos que aborden temáticas relacionadas con la Educación. Desde una perspectiva interdisciplinaria se intenta, a través del teatro, instalar en la comunidad diversas cuestiones, para lograr una transformación reparadora y creativa. Resulta valioso propiciar un encuentro entre la educación y el teatro, más allá de lo escolar, posibilitando articulaciones con sentido. Este tiempo y esta cultura, entendidos como historicidad construida y compartida, propiciarán una síntesis, en la que la educación y el teatro se nutrirán mutuamente. Por ello, se trata de combinar la potencia estética del teatro con el universo de la educación.

Palabras clave: educación - estrategia de enseñanza.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 100]

Caracterización de la propuesta

Con el propósito de generar un movimiento de dramaturgos que aborden temáticas educativas desde una dimensión creativa, hemos consolidado un grupo de gente de Teatro (actuación, dramaturgia, docencia, investigación teatral), de Educación y de UTE Ctera que trabaja en el diseño de dicho proyecto.

Pretendemos instalar en la comunidad estas temáticas desde diferentes abordajes concebidos como metáforas, poner en juego contradicciones que generen movimientos, e intentar una interpelación transformadora que trascienda la inmediatez y las urgencias.

Por eso, concebimos que estos temas que tiñen a la sociedad toda, salgan de los claustros, que generen profundos debates y que conmuevan más allá de lo coyuntural.

Entonces, se trata de decir, de escuchar, de nombrar, de poner en escena, de poner en palabras, no sólo la cotidianeidad de la educación, sino también su historia, sus protagonistas, sus luchas, sus limitaciones y las posibilidades de transformación.

Para lograrlo se requiere despojarlo de su literalidad, reafirmándolo en su complejidad.

Esta propuesta se arraiga en una comunidad permanentemente asediada por información que en la mayoría de los casos, se muestra sesgada, superflua, estandarizada; información que desoyendo las problemáticas reales, las metas y los logros, y sin reparar en causas y consecuencias, logra generar desconocimiento, descalificación e impotencia.

Convocando al Teatro…

Ante la necesidad de que aparezcan nuevas voces, convocamos al teatro como lenguaje amplio, generoso, multifacético, eligiéndolo como soporte en su doble dimensión: desde los que producen y desde los que asisten a la producción.

Se trata entonces de otorgar a este lenguaje (capaz de llegar no sólo al intelecto sino también a los sentidos), la oportunidad de conjugar sus potentes dotes estéticas y poéticas con el universo de la educación, ubicando situaciones que por vívidas ofrezcan reflejos de sus singularidades.

Aspiramos a que desde esta dimensión dialéctica, en este ir y venir renovador, (tan cercano a diferentes realidades), se consolide una instancia reparadora; a que estas estéticas produzcan riqueza conceptual, metáfora fresca, y que constituyéndose en un ejercicio de memoria, inviten a la reflexión y a la participación activa.

Por ello, entre todas las virtudes del teatro, y siendo