

parte. Vincula el lenguaje con la arquitectura, que rechaza, si cabe, con mayor vehemencia, pues la arquitectura encarna los designios intolerables de todo poder. Durham dijo una vez que “las ciudades están formuladas para que nuestros recorridos diarios sean siempre los mismos.” “Somos, en suma -nos dice el artista- lo que la arquitectura quiere que seamos”. (5)

Al vincular la arquitectura con el poder, Durham quiere ser una de esas piedras rechazadas para sentirse al margen de un sistema.

En la muestra hay piedras rechazadas por el constructor, piedras grandes y pequeñas, apiladas unas encima de otras piedras que son lanzadas con el fin de cambiar la costumbre de la percepción de los objetos comunes. La piedra es usada por el artista como un instrumento puro, algo móvil, un “no-monumento”.

Una especie de impresionismo

Para terminar esta ponencia y a modo de conclusión, me gusta ver mi trabajo como un guión o un libro en continuo proceso de reescritura y adaptación. Hacer algo así que en palabras del diseñador de moda Tom Ford acerca de sus procesos comenta- tomo lo que más me gusta y en cierto modo lo amplifico. Es una especie de impresionismo.

Notas

1. Michel de Certeau, La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer, (fr. 1980), México, ITESO. Universidad Iberoamericana, 2006.
2. Gaston Bachelard, La poética del espacio, S.L. Fondo de cultura económica de España, 1965.
3. Martin Hollis, Invitación a la filosofía, Barcelona, Ariel, 1986
4. AAVV, Alberto Greco; IVAM Centre Julio González; Fundación Mapfre. Valencia 1991. <http://www.vivodito.org.ar/node/18>
5. <http://www.elcultural.es/noticias/arte/Jimmie-Durham-contra-lo-establecido/3416>

Abstract: I take as a starting point this quote from Michel de Certeau, “The Invention of the everyday”. Arts Do:

A streamlined production, as expansionary as centralized, noisy and spectacular corresponds another production, qualified consumption: this is clever, it is scattered but insinuates everywhere, silent and almost invisible, because it does not point to own products but ways of using the products imposed by the dominant economic order. (...) They produce without capitalizing. It is without overpowering the time. (2006) (1)

Key words: Visual Arts - daily life - performance space - impressionism

Resumo: Tomo como ponto de partida esta cita de Michel de Certeau, A invenção do quotidiano. Artes de Fazer:

“A uma produção racionalizada, tão expansionista como centralizada, ruidosa e espectacular, corresponde outra produção, qualificada de consumo: esta é astuta, se encontra dispersa mas se insinua em todas partes, silenciosa e quase invisível, pois não se assinala com produtos próprios senão nas maneiras de empregar os produtos impostos pela ordem económica dominante. (...) Produzem sem capitalizar, isto é, sem dominar o tempo.” (2006) (1)

Palabras clave: Artes visuais – diário – espaço cênico – impresionismo

^(*)**Daniel Joglar:** Profesor de la Escuela de Artes Visuales Martín Malharro y realizó el Programa de Becas de Guillermo Kuitca. Ha expuesto individualmente en la galería Ruth Benzacar y en Dabbah Torrejon, en el Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, y en Artists' Space, Nueva York. Obtuvo las becas de la Fundación Antorchas, del Fondo Nacional de las Artes, el Premio Elena Poggi y de la Bienal Regional de Bahía Blanca. Su trabajo ha sido incluido en los compendios Vitamin 3D (London: Phaidon Press, 2009) y 50 International Emerging Artists (Contemporary magazine, London, 2006).

El acceso al sentido en los textos teatrales: una propuesta argumentativa

Fecha de recepción: agosto 2015
Fecha de aceptación: octubre 2015
Versión final: diciembre 2015

Lucas Lagré ^(*)

Resumen: El acceso al sentido de un texto teatral constituye una de las dificultades principales con las que se enfrentan tanto actores como directores teatrales en CABA (Ciudad Autónoma de Buenos Aires). En el presente trabajo intentaremos demostrar que dicha problemática se debe al hecho de que la mayoría de los métodos de actuación utilizados entienden el significado en términos referenciales, y, en consecuencia, dejan de lado la identificación del aspecto ilocucionario que cada enunciado porta, factor clave a la hora de llevar un texto a escena. A su vez, nos posicionaremos dentro de una perspectiva argumentativa para intentar proponer un esbozo de solución al problema.

Palabras clave: sentido - texto teatral – actuación - polifonía - argumentación.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 158]

*“Un actor debiera conocer hasta los más mínimos detalles de su propia lengua”
(Stanislavski, 2001: 144)*

Una de las dificultades principales con las que se enfrentan tanto directores como actores de teatro en CABA está vinculada con la interpretación (en términos de acceso y comprensión del sentido) de las piezas textuales que deben representar. Si bien esta problemática no es nueva, los intentos que surgieron para solucionarla no generaron modelos del todo acabados que brinden herramientas eficientes que se atengan a la especificidad del texto teatral. En términos generales, las teorías que abordan la actuación suelen ceñirse tanto al estudio de todos los aspectos formales que intervienen a la hora de construir un determinado personaje (ej. manejo del cuerpo en la escena, proyección de la voz, dicción, etc.), como a cuestiones de índole motivacional o psicológica que son esenciales para volver verosímil aquel ser que se está representando. Sin embargo, en la mayoría de los casos se trabaja a partir del supuesto de que el acceso al sentido del texto es una actividad que no presenta problemas y, por lo tanto, no necesita ser estudiada con detenimiento: toda la construcción teórica que realizan acepta, sin ningún tipo de juicio crítico, que tanto el director como el actor comprenden perfectamente no solo el sentido del texto en términos de totalidad, sino también cómo éste circula y va construyéndose a lo largo de la pieza. En consecuencia, estas teorías quedan encerradas dentro del campo de la ejecución escénica a la hora de proponer sus abordajes al hecho teatral.

Para resolver esta cuestión, y frente a las dificultades que experimentaban los intérpretes a la hora de acercarse a los materiales, la respuesta tradicional ha sido la de la importación de modelos de análisis propios del campo de la literatura. Más allá de la variedad de enfoques existentes, estos modelos suelen acarrear la desventaja de que no fueron concebidos teniendo en cuenta la especificidad del texto teatral y, en consecuencia, su grado de efectividad se encuentra limitado. ¿Pero qué diferencia a un texto dramático de los demás? Si bien la lista de características distintivas es exhaustiva, nos interesa centrarnos en una de ellas: el hecho de que se trate de un discurso en soporte escrito pensado para ser dicho. Ubicado en una suerte de interfaz entre la oralidad y la escritura, el texto teatral impone una complejidad extra al momento de su interpretación: para realizar esta tarea es necesario también dar cuenta de sentidos que se construyen a partir de elementos suprasegmentales propios del registro oral. Si bien algunos de éstos aparecen ya convencionalizados en la escritura (ej. signos de puntuación, en particular marcas de exclamación e interrogación), muchos otros requieren, para acceder a su significado, de un análisis pormenorizado a partir del uso de herramientas que ofrece la lingüística y que las teorías del análisis del texto teatral no suelen tener en cuenta. Analicemos los siguientes ejemplos:

1.
A: María se olvidó de traer los libros.
B: Tenías razón, la próxima vez le hago acordar.
2.
A: ¿María se olvidó de traer los libros?
B: Tenías razón, la próxima vez le hago acordar.

Si consideramos las réplicas de A en ambas muestras solamente desde el punto de vista de la forma escrita rápidamente podríamos afirmar que cada uno de los enunciados consiste en un acto de afirmación y uno de pregunta, respectivamente. Sin embargo, al evaluar su funcionamiento en el contexto lingüístico podemos ver que una descripción como la anterior no constituye una explicación acabada para dar cuenta del sentido de los ejemplos. En efecto, en ambas muestras A no está aseverando ni interrogando en términos ilocucionarios, sino realizando un acto de reproche. ¿Cómo llegamos a esta conclusión? Si bien no es la perspectiva elegida para este trabajo, una teoría como la de Searle (1975), enmarcada dentro de la pragmática anglosajona, nos permite fácilmente explicar estos enunciados. Desde este aparato teórico, ambos ejemplos constituyen casos de Actos de Habla Indirectos (AHI): actos convencionales que se producen a partir de la aserción o pregunta de algunas de las condiciones que regulan el lenguaje y son usados esencialmente como una estrategia de cortesía. Sin entrar en pormenores que nos alejarían de nuestro objetivo, lo que nos interesa subrayar aquí es que, tanto en 1 como en 2, A realiza un acto asertivo y un acto interrogativo que son utilizados como medio para realizar un acto de reproche. Son las réplicas de B las que orientan lo dicho en este sentido y eliminan cualquier rasgo de indeterminación.

De cualquier manera, lo que muestran los ejemplos presentados es que ciertas cuestiones del sentido de los enunciados en un texto dramático vinculadas a su pronunciación efectiva en el marco de una representación no son tan transparentes como parecen. Es en ese sentido que consideramos que la utilización de algunas herramientas propias del campo de la lingüística permitiría realizar un análisis más ajustado del aspecto significativo de estos textos.

Por otro lado, el análisis de los ejemplos 1 y 2 evidencia otra de las características específicas del lenguaje en las piezas dramáticas: el hecho de que las palabras portan determinadas instrucciones que le permiten a los actores-directores reponer cuales son las acciones subyacentes a cada uno de los textos. En efecto, si bien el lenguaje forma parte de un conjunto vasto de elementos que entran en juego en la construcción de la situación dramática, poder volver explícitas estas indicaciones es fundamental, ya que la totalidad de la escena se desarrollará tomando como base esta dimensión performativa del lenguaje.

Como vemos, dar cuenta del sentido de un texto teatral es una operación compleja que requiere no solo de una perspectiva multidisciplinaria, sino también de un análisis minucioso de la materialidad lingüística. Sin embargo, un abordaje de estas características no suele formar parte de las diversas líneas que existen

dentro de los estudios teatrales. ¿Por qué? A modo de hipótesis preliminar sugerimos que esta dificultad de acceso al sentido está anclada en el hecho de que las teorías de la interpretación dramática suelen manejar una concepción referencialista del significado. En otras palabras, suponen que la función de las palabras es meramente la de designar determinados objetos en el mundo (i.e. referir o denotar) y, en consecuencia, asumen una concepción del significado meramente en términos informativos. A su vez, entender el lenguaje desde esta perspectiva las obliga a aceptar la existencia de un “sentido literal” a partir del cual se anexan una serie de sentidos subsidiarios de carácter subjetivo que completarían, de forma accesoria, el sentido total de una determinada pieza textual.

Veamos un ejemplo. Stanislavski, fundador de uno de los métodos de actuación más extendidos, retoma en su texto *La construcción del personaje* (2001) la noción de subtexto y la define en estos términos: “[El subtexto es la] expresión que fluye ininterrumpidamente bajo las palabras del texto y que les proporciona la vida y una base de existencia” (Stanislavski, 2001, p 148). Desde esta perspectiva, el subtexto es aquel elemento oculto tras la superficie de las palabras que, sin embargo, dota a éstas en el momento de la escena de su verdadero y último sentido. Como se ve, si bien Stanislavski en su texto resalta la importancia de entender el lenguaje en relación a la acción dramática que éste estaría codificando, acepta, en sus propios términos, la idea de que existe una división entre un sentido literal superficial y otro más profundo relacionado con aspectos subjetivos del personaje. De esta forma, su teoría no se concentra en el lenguaje en sí mismo y en su dimensión significativa, sino que ubica como núcleo generador del sentido a elementos externos a la lengua:

“El subtexto es un tejido de [...] circunstancias dadas, todo tipo de ficciones de la imaginación, movimientos internos, objetos de atención, verdades pequeñas y grandes y la creencia en ellas, adaptaciones, ajustes y otros elementos similares”. (Stanislavski, 2001, p 148). En consecuencia, si el sentido de una pieza textual se encuentra por fuera de la lengua, y si el significado lingüístico se considera en una dimensión literal (i.e. unívoca), es entendible que el acceso al sentido de una pieza dramática se presente como una instancia que no deba ser problematizada. Frente a este panorama, parece que la única salida posible es adoptar una perspectiva lingüística que no considere al significado meramente en su dimensión referencial.

La Teoría de la Polifonía (Ducrot, 1986) y la Teoría de la Argumentación en la lengua (Anscombe y Ducrot, 1988) y sus reformulaciones posteriores son a nuestro juicio aparatos teóricos-metodológicos ideales para pensar la cuestión del significado en los textos teatrales. A partir del estudio de la delocutividad (en particular de casos de derivación que se producen por medio de la alusión a la enunciación de otros discursos), Ducrot se aleja del paradigma referencialista y construye una teoría del significado que supone que el valor lingüístico fundamental es de tipo argumentativo. Para la Teoría de la Polifonía el sentido consiste en una descripción de la situación de enunciación entendida

básicamente como un acontecimiento histórico donde diferentes puntos de vista (enunciadores) son retomados y puestos en juego. Esta descripción se construye a partir de una serie de indicaciones de diversos tipos: ilocucionarias, causales, argumentativas y polifónicas. El supuesto del valor esencialmente argumentativo de la lengua cobrará fuerza con la formulación de la Teoría de la Argumentación en la lengua (TAL). Aquí Ducrot y Anscombe presentan evidencia a favor de la idea de que la significación es de naturaleza instruccional y que hacer uso del lenguaje implica “[...] inscribir nuestros enunciados en una cierta “dinámica discursiva” [...]” (García Negroni, 2005, p 5). En otras palabras, esta perspectiva se distancia de una concepción de la significación en términos composicionales (donde el significado total se corresponde a la sumatoria de los valores referenciales de cada ítem en sí mismo), y elige asignar al enunciado un valor de tipo argumentativo. De esta manera, el sentido principal de una expresión estaría apoyado en una lógica relacional determinada por la manera en que cada uno de los enunciados se vincula con discursos previos efectivamente pronunciados.

En relación con las artes escénicas, el hecho de que se piense el significado en estos términos es de gran utilidad por varios motivos:

En primer lugar, considerar que existen indicaciones argumentativas como uno de los componentes del sentido (i.e. aquellas que asignan un valor significativo a los enunciados de acuerdo a la forma en que se vinculan y retoman otros discursos), ayuda a los actores-directores a abandonar la búsqueda del sentido en la literalidad de las palabras y, en consecuencia, les permite entender la escena en toda su complejidad y transitar así el verdadero suceso dramático. Desde esta perspectiva, dar cuenta de la situación a representar consistiría en el relevamiento de aquellos discursos que cada enunciado evoca. En ese sentido, y a diferencia de lo que veíamos en la teoría de Stanislavski, el sentido de la pieza ya no se encontraría por fuera de la materialidad discursiva de la obra.

En segundo lugar, el hecho de que la teoría conciba la existencia de indicaciones de tipo ilocucionarias (aquellas que evidencian la capacidad del enunciado de atribuir a su enunciación un determinado valor jurídico) les permite con relativa facilidad a los actores develar cuál es la acción dramática subyacente que deben representar.

En conclusión, consideramos de gran utilidad la perspectiva polifónico-argumentativa de Ducrot y Anscombe a la hora de echar luz sobre los fenómenos propios de las artes escénicas. Si bien por cuestiones de extensión no podemos desarrollar aquí de forma acabada la manera en que este enfoque sería útil a la hora de acceder al sentido de un texto teatral, nos parece fundamental no solo dejar planteado el problema, sino también un esbozo de solución. En futuros trabajos esperamos investigar con mayor profundidad estos fenómenos con el objetivo de construir un método de análisis que, basándose en las herramientas que propone la semántica argumentativa, se atenga a la especificidad del texto dramático y les permita a los actores-

directores generar un marco de trabajo más eficiente a la hora de interpretar el sentido de una pieza teatral.

Referencias bibliográficas

- Ducrot, O. (1986). *El decir y lo dicho*. Barcelona: Paidós.
- Ducrot, O., (1988). *Argumentación y topoi argumentativos*. Lenguaje en Contexto, I (1/2), 6384.
- García Negroni, M.M. (2005). "La teoría de la Argumentación lingüística: De la Teoría de los Topoi a la Teoría de los Bloques Semánticos". Bibliografía de la Cátedra de Semántica y Pragmática, UBA.
- García Negroni, M.M. (2005). *La teoría de la argumentación lingüística. De la teoría de los topoi a la teoría de los bloques semántico*. En Rodríguez Somolinos, A. (coord.). Lingüística francesa, Madrid: Liceus E-Excellence.
- Searle, J. (1975). *Indirect Speech Acts*. En Cole, P. y Morgan, J.L. (eds.). *Syntax and Semantics*. Vol. 3: *Speech Acts* (p5982). Nueva York: Academic Press.
- Stanislavski, C. (2001). *La construcción del personaje*. Madrid: Alianza Editorial.

Abstract: Access to the sense of a theatrical text is one of the main difficulties that both actors and theater directors in CABA (Autonomous City of Buenos Aires) face. In this paper will try to show that this problem is due to the fact that most of the methods of action understand the meaning used in referential terms, and consequently set aside the identification

of illocutionary aspect that each statement holder, key factor when carrying a text on stage. In turn, we will position ourselves within argumentative perspective to try to propose an outline solution to the problem.

Key words: Sense - theatrical text - performance - polyphony - argument

Resumo: O acesso ao sentido de um texto teatral constitui uma das principais dificuldades com as que se enfrentam tanto atores quanto diretores teatrais na cidade de Buenos Aires. No presente trabalho tentaremos demonstrar que essa problemática se deve ao fato de a maioria dos métodos de atuação usado entenderem o significado em termos referenciais e, em consequência, deixam de lado a identificação do aspecto ilocucionário que cada enunciado leva consigo. Fator importante à hora de levar um texto à cena. Ao mesmo tempo, nos posicionaremos dentro de uma perspectiva argumentativa para tentar propor um esboço de solução ao problema.

Palavras chave: Sentido - texto teatral - atuação - polifonia - argumentação.

(¹) **Lucas Lagré.** Actor, Director, Dramaturgo, Lic. en Letras (UBA). Estudió actuación con Luciano Suardi, Claudia Marocchi y Daniel Lambertini. Estudió dramaturgia con Pablo Iglesias y Mauricio Kartun y cursó dirección. Escribió y dirigió *Pollerapantalón* (2012-14) y *Seca [adentro, la intemperie]* (2011); actuó en *Shopping and fucking* (2012-13), por el que fue nominado a los Premios ACE 2012.

Transgénero en la escena argentina

Fecha de recepción: agosto 2015

Fecha de aceptación: octubre 2015

Versión final: diciembre 2015

María Eugenia Lombardi (¹)

Resumen: La transexualidad provoca una ruptura con la lógica binaria por la cual estamos atravesados: lo masculino y lo femenino. Poniendo en crisis este modelo, surge cierta teorización sobre género que enmarca muchas de las temáticas de las producciones artísticas contemporáneas. Este proyecto propone articular lo performático en la transexualidad - como intervención social en la vida cotidiana y en lo teatral - con el trabajo del actor desde la propuesta brechtiana. Sobre una lógica dual, el actor se separa del personaje, estableciendo dos agentes en escena: el que muestra y el mostrado, dando una doble versión del personaje.

Palabras clave: género - escena - representación - arte - transexualidad.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 161]

Introducción

A partir de este proceso intertextual, se trabajará la hipótesis de que con la evolución de las teorías de género y de los espacios de talleres y análisis sobre el tema, comienza a producirse una polifonía análoga a la que se produce en el campo de lo teatral. Las formas de producción teatral binarias en aparente conflicto - autor/ director, textocentrismo/escenocentrismo - atraviesan una transición hacia lo polisignificante, donde

conviven de forma autónoma y a la vez funcional todas las áreas del teatro. Sumado a esto, existe cierta tendencia al cruce disciplinario en las artes escénicas, mediante la integración de recursos provenientes de otras artes, como el cine, la literatura, la pintura y la fotografía, generando también un espesor de signos que dan por resultado una obra polisignificante. De la misma forma, las personas *trans* van dejando de lado la exacerbación de lo performático, para instalarse en