

## **El teatro, la palabra, la mirada: de la producción del acontecimiento desde la crítica**

**Mario Leandro Arce De Piero**  
**ICSOH-CONICET-UNSa**  
**Argentina**

### *El derecho a la crítica*

La palabra crítica es un cuerpo extraño en el teatro, como también lo es el signo verbal en la escena. Por un lado, los cuestionamientos al textocentrismo y el viraje escenocéntrico que hace de la puesta en escena el centro de los estudios teatrales no logra explicar ni la presencia de los textos dramáticos a lo largo de toda la historia del teatro occidental ni los mecanismos involucrados en la recepción teatral. Por otro lado, la filosofía del teatro, que ha definido al teatro como acontecimiento convivial, ha recuperado la importancia del espectador y su rol productivo en la poiesis teatral, siguiendo la línea abierta por la semiótica con los planteos sostenidos y sistemáticos de la relación teatral como eje del análisis dramaturgico, sin lograr explicitar el lugar que el texto crítico ocupa en relación con la inefabilidad del acontecimiento. Anclados en esta tensión, en este artículo reflexionamos sobre cuáles son las funciones del crítico teatral, cuyo trabajo se sustenta en poner en palabras el hecho escénico; asimismo nos interesa problematizar los rasgos que podrían definir el trabajo de la crítica en la producción de acontecimiento.

La urgencia de redefinirnos surge de nuestras particulares condiciones de producción. En nuestras aldeas, donde todos los que hacen y miran teatro todavía tenemos nombres propios y el que hace teatro no es el artista internacionalmente conocido, sino el hijo de la vecina, necesitamos repensar el lugar del teatro y, para esto, la práctica del crítico nos puede servir como respuesta necesaria de nuestros problemas. En la provincia la crítica teatral es escasa, siempre incipiente y sus críticos, que son dos o tres por cada generación, se distinguen entre sí por miradas y voces que más que entramarse en el presente se confunden en el devenir. Es decir, no dialogamos con contemporáneos o en cualquier caso nuestros contemporáneos están en el pasado o el futuro, rara vez en el presente inmediato. En este territorio, la palabra crítica tiene esta posibilidad - y podríamos decir, la responsabi-

lidad - de colaborar en la creación de un tejido, de unión de lo distante, de sutura. De nada sirve hoy un crítico patovica, como diría Drucaroff (2011), que suba o baje el pulgar a las producciones teatrales. Hace falta unx<sup>1</sup> que sea capaz de restituir la trama, de posicionarse ante el vacío de sentido y conectar el tejido dañado por soledad, ostracismo o ignorancia mutua. Sin embargo, la palabra del crítico incomoda.

No podemos negar la importancia y el impacto que a lo largo de más de dos mil años ha tenido la materialidad de la palabra en el teatro. De todos modos, el lugar del texto dramático - entendiendo por éste aquella materia que se escribe, conserva y pone en escena - ha sido objeto a lo largo de las últimas décadas de transformaciones en cuanto a su relación con el hecho teatral. Históricamente, ha ido perdiendo el lugar central que ocupaba en el clasicismo francés o en el drama moderno por nombrar algunos referentes compartidos, redirigiendo a lo largo del siglo XX la centralidad hacia el cuerpo del actor. Ya sea pre-escénico, escénico o post escénico (clasificación que debemos a J. Dubatti, 2010), se ha virado de un pensamiento textocéntrico a uno escenocéntrico que enfatiza en la relación teatral (De Marinis, 1997) y, por ende, re jerarquiza el texto entre la multiplicidad de códigos que intervendrían en una puesta en escena (Trastoy y Zayas de Lima, 2006). A pesar de esta transformación radical, los críticos que venimos de las Letras seguimos sosteniendo modos de acercamiento al hecho teatral que priorizan el análisis verbal; un ejemplo es la referencia generalizada a autores como García Barrientos (2003), cuyas categorías están orientadas justamente a esta dimensión.

En esta línea, dos discusiones queremos encarar: primero, el estatuto del cuerpo verbal en el acontecimiento y la experiencia teatral; segundo, como implicancia de la cuestión anterior, el rol y función que le compete al formado en el área de Letras, especialistas de la palabra,<sup>2</sup> con respecto al teatro en la redefinición de categorías. Para examinar esto

---

<sup>1</sup> Recurrimos al uso de “x” para indicar una alternancia irresoluble del género. Las implicancias del género en el teatro - tanto en cuanto a la representación como a la *praxis* - es explorada en algunos de nuestros trabajos (Arce De Piero, 2021; 2022; 2023).

<sup>2</sup> Queda claro que remitimos a la conceptualización de “palabra” en la línea bajtiniana.

seleccionamos un caso liminar que pone en relación hecho teatral y crítica con repercusiones en la práctica, abarcando y excediendo los límites del convivio teatral específicamente concebido. Buscamos demostrar la necesidad de un replanteamiento teórico que asuma la especificidad del teatro en las provincias argentinas - o en cualquier territorio no central, no capitalino - y que nos permita considerar algunos fundamentos teóricos de los estudios teatrales contemporáneos. La consideración teórica del caso de *Magdalena, su pasión* del grupo local T-nazas nos sirve para revisar múltiples instancias donde tanto experiencia como acontecimiento exceden la relación teatral y el rol crucial de la crítica para la constitución de acontecimientos con repercusiones en el tiempo.

#### *Aspectos teóricos preliminares: el acontecimiento teatral como producción crítica*

‘Crítica’ proviene del griego κρινειν (separar); poniendo en suspenso la reflexión enfocada en el sujeto que realiza la acción - el juez -, nos interesa pensar específicamente en el objeto y los efectos del acto de instalar una pica de Flandes o de puntuar un hecho teatral. Se trata de dos enfoques, el primero pone un límite entre el hecho teatral y el devenir de la teatrósfera en la indistinción de hechos y actos para señalar la singularidad de una ocurrencia; el segundo corta, selecciona y entretreje elementos que extrae de la totalidad compleja, multimedial y heteróclita que es el hecho teatral para diseñar el itinerario de un sentido. En ambos casos, el trabajo de la crítica produce una intervención en el orden de lo Real que asume la declaración de una alteración del estado del teatro; de ahí que la crítica se vincula con un momento de inflexión, de crisis (de κρισις, *krísis*, que deriva directamente de *krínein*). Desde nuestro punto de vista, este es el *quid* de la existencia de acontecimientos teatrales.

La filosofía del teatro, de gran desarrollo en el siglo XXI, ha aportado dos definiciones de teatro que han tenido una gran repercusión en los estudios contemporáneos:

una definición lógico-genética del teatro: es la producción y expectación de *acontecimientos* poéticos corporales (físicos y físicoverbales) en convivio. También, desde otra perspectiva, puede formularse una definición pragmática: el

teatro es la zona de subjetividad resultante de la *experiencia* de estimulación y multiplicación recíproca de las acciones conviviales, poéticas (corporales: físicas y físico verbales) y expectatoriales en relación de compañía. (Dubatti, 2007: 36)

En esta perspectiva, en el texto verbal “el teatro existe *en potencia* como literatura. La literatura es *virtualidad de acontecimiento* teatral o teatralidad en potencia, no es cultura viviente” (2007: 37). Ahora bien, además de dejar abierta la pregunta sobre cómo se vincula la instancia del acontecimiento con la de la experiencia, plantea una diferenciación entre tipos de acontecimientos puesto que: ¿qué distingue el acontecimiento que es el teatro del que es la literatura? Además, ¿qué funda cada uno de ellos? ¿Dónde se ancla la “acontecimentalidad” del acontecimiento teatral en distinción del literario? ¿Existen distintos tipos de acontecimientos o acaso se trata de manifestaciones fenotípicas diversas que conservan una matriz común? ¿En qué momento ocurre la diferenciación, o la diferenciación adquiere estatuto ontológico, genético y pragmático?

En realidad, los conceptos de “experiencia” y de “acontecimiento” son problemáticos tanto en la filosofía como en las ciencias sociales y en la tetralogía contemporánea, de modo tal que, según cómo se los conceptualiza, varía la función y modo de acercamiento al texto. En la filosofía, la relación entre arte y acontecimiento ha sido desarrollada especialmente por Heidegger y Deleuze. Para la tradición filosófica, el acontecimiento es un rasgo característico del arte que deviene de la perdurabilidad de los materiales, pero que, sin embargo, no son los materiales, pues “lo que se conserva, la cosa o la obra de arte, es un bloque de sensaciones, es decir un compuesto de perceptos y de afectos” (Deleuze y Guattari, 1993: 154-155);<sup>3</sup> de tal forma que “la obra de arte es una tajada de tiempo eternizada” (Ordoñez Díaz, 2001: 138). Ahora bien, el teatro ha sido definido en y por su transitoriedad, su

---

<sup>3</sup> Leonardo Ordoñez Díaz (2011) desarrolla la relación entre “acontecimiento” y “obra de arte” como crucial en la estética de Deleuze “de tal modo que los campos de la ciencia, la historia, la filosofía y el arte constituyen a la larga un sistema de vasos comunicantes trenzado alrededor de la producción de acontecimientos” (p. 129).

carácter efímero y acotado al aquí y ahora del convivio. Son el texto y más recientemente la fotografía y la filmación los soportes que han permitido anclar en una materialidad la huella o la virtualidad del acontecimiento ocurrido. La proyección de los textos, pues, ha sido uno de los factores claves para definir acontecimentabilidad, pensemos, por ejemplo, en el caso de la *Antígona* de Sófocles y sus muy variadas reescrituras y reposiciones.

Puesto que “el arte más que una capacidad (*Können*) es tanto un crear como un resguardar” (Rebok, Ma. G., 2017: 257), la capacidad de los materiales textuales de constituirse en “monumentos” permiten dar testimonio de la ocurrencia de un acontecimiento. El texto, en cualquier caso, es un hecho empírico que se constituye en objeto en tanto es capaz de señalar esa ocurrencia que se encuentra ya perdida y de la cual irremediablemente el duelo es un trabajo necesario; pero se convierte en objeto de estudio de acuerdo con la multiplicidad metodológica, la cual nos permite el acceso *mediado* al acontecimiento cuyo proceso productivo no se agota en la ocurrencia de la experiencia individual. En este punto, la funcionalidad de la palabra escrita radicaría en su capacidad de conservación y monumentalización del acontecimiento teatral.

Dejando de lado la confusión que supone homologar la palabra oral de la escena con la palabra escrita del texto dramático, es preciso destacar que más que un mero registro del acontecimiento teatral, su estatuto está sometido a polémicas que remiten simultáneamente al desarrollo de los campos teatrales como a los modos de trabajo particulares de los hacedores. Lo que sostenemos es que el acontecimiento no ocurre ni en el texto ni en la escena, sino en la relación que se establece entre un hecho y la memoria de la teatrósfera<sup>4</sup> y, por lo tanto, remite más a políticas del teatro que a la perdurabilidad o no del hecho escénico. Revisemos esto a partir de un caso de gran impacto en la teatrósfera local.

---

<sup>4</sup> El concepto remite a la organización semiótico-cultural de las dinámicas teatrales en contextos específicos. Remitimos a Lotman, a partir de quien elaboramos la analogía (Cfr. Lotman, 1996).

### *La producción crítica de una inflexión en la teatrósfera local: análisis de caso*

El 9 de octubre de 2004, el semanario *Redacción* de Salta<sup>5</sup> publicó una nota titulada “Se avecina un cisma artístico en la provincia” a propósito de la puesta en escena de la obra *Magdalena, su pasión* del grupo salteño T-Nazas, fundado en 1998. La prensa se refiere a las polémicas que rodearon la elección de las obras que estarían representando a Salta en la Fiesta Regional y Nacional del mismo año, desatada no tanto por la elección final, sino por la exclusión de la mencionada puesta.<sup>6</sup> *Magdalena* había quedado fuera de la competición por observarse falencias de orden ético:<sup>7</sup>

es un espectáculo que evidencia tanto la homogeneidad de los lenguajes escénicos como la impecabilidad de una opción estética acertada dentro de la propia búsqueda. Los miembros de este jurado compuesto por directores, autores y actores entienden que el “teatro es una pasión” (Pedro Asquini) y lamentan profundamente no poder seleccionar esta propuesta porque consideran que también el teatro es antes que nada un compromiso ético. El jurado solicitó por intermedio del delegado provincial Daniel Torrejón el libreto de esta obra escrito por Miriam Díaz y registrado en Argentores y constató fehacientemente que toda la parte perteneciente a *Magdalena* (eje central de la obra) **es copia** textual del libro ‘Fuegos’ escrito por Marguerite Youcenar (...)

El proceso de reescritura - especialmente el vinculado con los textos de Marguerite Youcenar, puesto que no se mencionan los otros intertextos - fue interpretado en térmi-

---

<sup>5</sup> Esta provincia del noroeste argentino se encuentra a una distancia de 1510 km de la capital nacional, lo que la coloca en una posición más cercana a La Paz, la capital del país vecino.

<sup>6</sup> *Magdalena* había participado de la X Fiesta provincial del teatro organizada por la Secretaría de Cultura de la Provincia (rep. Eleonora Rabinowicz de Ferrer, Mariano Bravo), INT-Delegación Salta (Daniel Torrejón), Dirección de Arte y Cultura de la UNSa (Claudio García Bes), Departamento Teatral de la UNSa (Claudia Bonini, al mismo tiempo es Representante del Quehacer Teatral Nacional por el INT), Asociación de Teatro Salteño (Ana Beatriz Barreto), Asociación Salteña de Actores (Pablo Dragone y, luego, en reemplazo, Cristina Sánchez).

<sup>7</sup> El día 7 de septiembre la comunidad teatral recibió el veredicto del jurado integrado por Armando Dieringer, Noé Andrade y Raúl Dargoltz, en el que se proclamaron las obras ganadoras de la X Fiesta Provincial del Teatro en Salta.

nos de copia y, por lo tanto, como una “falta ética”.<sup>8</sup> Desde el punto de vista crítico, queda en evidencia la imposibilidad de los jurados de identificar la novedad y las transformaciones que implican la apropiación de textos (narrativos, poéticos, no ficcionales, oníricos) en un artefacto que no es literario sino teatral y que, asimismo, forma parte de un modo de trabajo que, inscripto en la antropología teatral, se proyecta por etapas de resemantización de los materiales por inclusión de nuevos lenguajes que van reconfigurando, en cada momento del proceso creativo, el sintagma en su totalidad.

En tanto documento del hecho teatral que fue *Magdalena*, el texto verbal se presenta como absolutamente limitado en tanto el trabajo más rico está puesto en las secuencias de acciones y el trabajo con la iluminación, sonido y escenografía, y aquella conserva fuertemente las marcas del texto base, quedando inscritas las transformaciones del hecho escénico en la selección, supresión y reformulación de diversos elementos de los hipotextos. Una perspectiva textocéntrica presenta, por esto, limitaciones que no podemos ignorar. Ahora bien, la irrecuperabilidad del acontecimiento teatral plantea el problema de cómo el teatro es capaz de perdurar en el tiempo, pero también del rol que tienen los críticos - en este caso en función de jueces - para definir de la totalidad de puestas en escena aquella cuya distinción le proporciona una plataforma que la puede ubicar en una escala de diseminación mayor a la local. Es preciso desnaturalizar la idea de que los acontecimientos existen por sí mismos, como advierte Eliseo Verón, “no son objetos que se encuentran ya hechos (...) y cuyas propiedades y avatares nos son dados a conocer de inmediato por los medios de mayor o menor fidelidad. Sólo existen en la medida en que esos medios lo elaboran” (Verón, E. 1983: II). Es indudable el rol que cumple la crítica en la elaboración de los acontecimientos teatrales.

Desde el punto de vista filosófico, el acontecimiento se define por algunos rasgos particulares: discernibilidad, bifocalidad, problematicidad y singularidad. El acontecimiento está vinculado con la irrupción de lo novedoso, pero sobre todo con la imprevisible emer-

---

<sup>8</sup> Un análisis detallado del proceso de reescritura encarado por el grupo se puede encontrar en Balestrino (2007)

gencia de aquello que transforma el orden de lo Real (Juan Pablo Esperón, 2016). Lo novedoso y el éxito del acontecimiento está dado por la capacidad de identificar una diferencia en un fondo que se presenta como conocido, un orden del discurso y del sujeto que se ven repentinamente fracturados por la emergencia y la urgencia de lo que llama la atención sobre sí y sobre las condiciones de su aparición. El acontecimiento sólo es visible, entonces, en el marco de un lenguaje- código que se ve interrumpido.

Para quienes hacemos historia del teatro en las provincias, el concepto de acontecimiento es fundamental puesto que es éste el que garantiza cierta perdurabilidad de nuestras prácticas cuyas condiciones de existencia son bien conocidas: la invisibilización y el olvido son dos dinámicas que no alcanzan a ser contrarrestadas por la memoria y la diseminación, puesto que aún hoy no hemos construido ese “fondo” sobre el que es posible identificar la emergencia de lo novedoso. Son las materialidades que tienen capacidad de circulación pos-escénica (texto, filmación, memoria oral) las que posibilitan, en definitiva, la existencia misma del acontecimiento, pero es la existencia de un orden del discurso elaborado por múltiples agentes culturales, especialmente los teóricos y críticos sean artistas o no, la condición de posibilidad de que exista distinción posible.

En resumen, el acontecimiento surge de una operación crítica que al distinguir en el devenir de los hechos teatrales una singularidad, son capaces de transformar las condiciones mismas de existencia de los hechos teatrales y esto es imposible sin la palabra y su doble, la imposibilidad de decir. El acontecimiento, al contrario de constituirse en el aquí y ahora de la poiesis productiva, es el resultado de una operación sobre esa instancia en un momento que involucra una temporalidad más compleja, ni posterior ni tampoco relativa,<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> La misma definición que se funda en convivio pone en cuestión los límites del teatro al considerar instancias conviviales pre, inter y post conviviales: “El acontecimiento excede ampliamente la duración del acontecimiento poético (Dubatti, 2007: 65). Si bien el convivio teatral coincide con el acontecimiento poético, el acontecimiento teatral excede los límites de la relación teatral (espectador-técnicos-actores). La filosofía del teatro no ha profundizado en la particular relación entre acontecimiento y hecho teatral al asimilar el primero al segundo.

sino convergente donde pasado, presente y porvenir son convocados en una entidad cronotópica compleja de mutua afectación.

Entonces, no sólo no es contradictoria la relación entre lenguaje y acontecimiento, al contrario, son recíprocas e interdependientes aunque “la superabundancia de materiales que la integran [lo Real] amenaza a cada instante con anegarse en el caos” y, recíprocamente, “lo que torna posible el lenguaje es el acontecimiento” (Deleuze, *Logique du sens*, 212-213). La inefabilidad que surge de la imposibilidad de equivalencia entre el orden del discurso y el orden del acontecimiento nos remite a la segunda definición de teatro citada. Dubatti vincula el teatro con lo inefable en virtud de la zona de experiencia intersubjetiva que el teatro funda y propone una concepción de experiencia definida, siguiendo a Agamben, como “*mysterion* que todo hombre instituye por el hecho de tener una infancia [Agamben, 2001:64 y 70-71]” (Dubatti, 2007: 37). Ahora bien, para Dubatti la experiencia excede el lenguaje y llega a sostener que “En la compañía hay más experiencia que lenguaje” (37).

Evidentemente, a la conceptualización del acontecimiento teatral subyace una crítica a los modelos semióticos precedentes que habrían reducido al teatro a un mensaje codificado y comunicable. No obstante, una teoría del texto dramático no tiene que ser, necesariamente, una teoría de la comunicación teatral. Además, el estudio de los signos (simbólicos, icónicos) no debería ser exclusivo de las teorías de la comunicación y, en esto, tenderíamos más a una teoría general de la semiosis como es la semiótica lotmaniana. Como observa Valenzuela, una teoría del signo teatral de fundamento comunicativo equipara el comportamiento simbólico de los seres humanos al de las abejas y, al sostenerla, “perderíamos la dimensión del equívoco que impregna y pervierte el vínculo (lingüístico) entre los seres humanos” (Valenzuela, 2021: 38).

Es parcial la relación entre experiencia e inefabilidad, como nos recuerda Didanwy Kent quien la define como “*acumulación de saberes, huellas que han percutido en el cuerpo*, que sitúa la experiencia en pasado; así como la apertura a lo desconocido (...) facultad de aprehender

la propia vida, atender lo viviente que se constituye de pensamientos, sentimientos y sensaciones” (Kent, D., 2019: 166, énfasis nuestro). En este aspecto, los discursos de la crítica, la historia, el periodismo, las memorias de artistas constituyen el cuerpo donde queda grabada esa experiencia acumulada: repositorio y monumento a la vez. La teatrósfera hace cuerpo en distintos entes; el cuerpo del teatro abarca el cuerpo de actor, el cuerpo del teatro en tanto sala, el cuerpo de cada espectador y el cuerpo de los discursos que se entretajan en torno a él. Tal vez el foco puesto en la infabilidad sea una necesidad de teatros fuertes, donde el orden del discurso es una fuerza que se puede suponer y que no es urgente construir, al contrario de lo que ocurre en los teatros debilitados cuyas condiciones de existencia se encuentran siempre amenazadas por la desaparición u olvido. Volviendo al caso de T-nazas, la importancia de esta acumulación y sedimentación de experiencias y la importancia en la memoria queda en evidencia con la producción que sigue a la citada *Magdalena*.

*Voces blancas* (2008)<sup>10</sup> forma parte de un proyecto de creación específico que buscó dar respuesta a las acusaciones recibidas a propósito de *Magdalena, su pasión* y un cuestionamiento de lo que los integrantes del grupo percibían como una distribución de los agentes del campo teatral local en torno a un conjunto de figuras centrales que van configurando una genealogía teatral local legítima y dominante. La obra retoma, de acuerdo el testimonio de la actriz, la secuencia de acción e imágenes elaboradas en *Magdalena, su pasión*, pero con un texto cuya autoría pertenece exclusivamente a Miriam Díaz. La relación interdiscursiva entre ambas puestas se evidencia, sin embargo, en la organización escenográfica, en la temática y las tensiones entre los personajes, en el empleo de objetos y el modo de encarar la puesta en escena. Como observa Miriam Díaz, “tomo la estructura y hago *Voces blancas*. Ahí exploro otros aspectos de las mujeres, pero los personajes son los mismos, bueno más o menos” (comunicación personal). La obra recibió elogiosas críticas de Romina Chavez Díaz, destacando que se trata de una dramaturgia de actor:

---

<sup>10</sup>Estrenada el 16 de febrero de 2008 según Agüero y Rodríguez (2009); el 12 de abril de 2008 en la Sala de La Fundación Salta de acuerdo con la crítica de Romina Chávez Díaz aunque se encuentran antecedentes en 2006.

La relación de la actriz con el espacio escénico, con los objetos y con la dramaturgia le permite crear y dar forma y ritmo a lo que se denomina “texto del actor”, desde una concepción en la que el director, logra la síntesis, la transformación y la teatralidad subjetiva y estética de una obra fuerte. *Técnicamente* es un reloj suizo, *argumentalmente* es un todo cohesivo y *emotivamente* puede romper el cerebro no sin antes desarmar el corazón. La música acompaña el drama y sugiere nuevos sentidos, con signos que se expresan en la actriz. (Salta21, 13/04/2008, destacado en el original)

En ninguna de las reseñas<sup>11</sup> se observa, sin embargo, la inscripción de la puesta en la antropología teatral ni tampoco el proceso creativo, especialmente el trabajo de reescritura de la secuencia de acciones de *Magdalena*. Es la producción en el umbral, fronteriza por autodeterminación, por supuesto que implicó algunos riesgos que el grupo T-nazas tuvo que afrontar. *Rara avis* del teatro local, el trabajo de T-nazas discute, desde su formación, con los modos consolidados de producción y elabora un lenguaje propio, que lo identifica a la vez que lo distancia de una posible “identidad” local: “queríamos generar algo distinto desde el trabajo en escena hasta la difusión” (Sergio Cancilliere, comunicación personal).<sup>12</sup> Sin embargo, repetición y cambio son ilegibles sin situar los materiales verbales en un en-

---

<sup>11</sup> En el *Anuario teatral* (Agüero, 2009) consta la siguiente sinopsis: “Es la historia de Julián un joven víctima de un rumor que le va cerrando las puertas. Le bloquea el trabajo y toda posibilidad de desarrollo, quedando sin un lugar en su comunidad” (Agüero y Rodríguez, 2009: 39).

<sup>12</sup> Sergio Cancilliere recuerda un conflicto que surgió a propósito de un subsidio solicitado al Instituto Nacional del Teatro en 2004 para la producción de *Voces blancas*. Ante la falta de rendición el INT emite una carta documento firmada por Cont. Horacio Méndez, Dir. de Fiscalización del INT, dirigida a Miriam Díaz bajo intimación de inhabilitación del beneficiario según se contempla en la Ley 24.800 (Ley Nacional del Teatro) (Expediente INT N°0966/06, Res. INT N°0711/06). En nota del 20 de noviembre de 2008 firmada por Sergio Cancilliere y dirigida al Instituto Nacional enmienda la intimación, observando que la misma refiere a *Magdalena, su pasión* y aclarando las circunstancias de la presunta falta de rendición señalando: “El concepto de la misma describe la compra de una impresora multifunción, utilizada para la producción de los afiches, programas de mano, volantes y souvenirs del mencionado espectáculo. La factura ha sido considerada inválida dado que supone un equipamiento utilizable para otros fines, lo cierto es que hemos adquirido dicho artefacto al único efecto de abaratar costos y construir nuestra propia idea de gráfica”. Al asumir como delegada del INT-Salta en abril de 2008, Cristina Idiarte interviene en este conflicto y el grupo queda eximido de las intimaciones mencionadas. Estas observaciones son una clara muestra de la fuerza que tiene la gestión y la burocracia para dirimir los conflictos entre los agentes, siendo un instrumento empleado para coordinar las relaciones en el campo artístico e instrumento de lucha por la acumulación de capitales simbólicos y de distinción.

torno discursivo que, necesariamente, resignifica el texto y del que solo el ejercicio de la memoria podría activar. En *Magdalena* se conservaban las expresiones verbales; sin embargo, eso no acarrió la conservación de los contenidos, producto de su inserción en el hecho teatral, como hemos visto.

La lectura del texto dramático desencadena un proceso semiótico que pone en relación lo dicho con lo no dicho. Esto no significa tanto “leer entre líneas” sino “contra-línea”. Cuando José Luis Valenzuela habla del trabajo del espectador, plantea la presencia de un texto verbal que reconstruye metonímica o metafóricamente aquello que ve en la escena, puesto que teatro significa, a fin de cuentas, lugar para ver. Dice Artaud: “Cuando no percibo algo, quiere decir que no hay signos. Digo cuando percibo y no cuando entiendo, porque entender es una función del cerebro (...) Si percibo significa que hubo signo” (Cit. por Valenzuela, 2021: 149). La presencia de un signo en potencia, es decir, de significantes distinguibles en el todo amorfo y cacofónico de acumulación sensorial que ofrece el teatro, es lo que nos lleva a postular un significante cuyo significado está por venir, en el espectador y su arte.

La propuesta de Valenzuela es de lo más sugerente en tanto logra articular el aspecto de inefabilidad de la experiencia observado por Dubatti con la producción de significaciones en el acontecimiento teatral. La primacía del significante sobre el significado en el signo teatral queda ligada a un “arte del espectador” mediante la cual corre por su cuenta la producción de sentido a partir del trabajo del artista que ha transmutado “los componentes escénicos [elemento actoral, sonido, escenografía] en significantes liberados de cualquier asignación de significados automática y preconcebida” (Valenzuela, 2021: 194) y, en esta línea

El trabajo técnico del actor estaría así alejado de toda psicología, pues consistiría en recortar comportamientos restaurados (significantes, componentes de un S-código) sobre el fondo de los comportamientos cotidianos que nos hemos

acostumbrado a concebido como ‘motivados’, y en articularlos en partituras (encadenamientos de significantes)” (Valenzuela, 2021: 163).

Pero el ejercicio de la crítica no se limita a la producción del acontecimiento, también cumple un rol fundamental en la consolidación de modos de ver específicos. De ahí que una investigación en esta línea deba continuar necesariamente interrogando sobre los géneros discursivos a través de los cuales la crítica se ejerce, los modos de ver que instala, las matrices de valoración que difunde y los públicos que alcanza, los ritmos y la propagación de los discursos críticos, entre otros aspectos; en definitiva, una crítica de la crítica del acontecimiento.

### *Hacia una recapitulación de las coordenadas teóricas y críticas*

El teatro-acontecimiento y la capacidad que tiene de fundar nuevos estados de la historia y conservar una memoria cultural nos exigió reconsiderar cómo está conformado el cuerpo del acontecimiento teatral y cómo la experiencia se vuelve transferible para, de este modo, entrar en el curso de la historia. Frente a las definiciones genético-ontológicas y pragmática que propone la filosofía del teatro y que lo conceptualizan como acontecimiento y experiencia respectivamente es preciso, visto los alcances y limitaciones que presentan estas categorías, proponer una tercera definición, de tipo existencial y que remite al teatro que está siendo (el gerundio no es un mero recurso lingüístico) que permita aprehenderlo en tanto convergencia en el artefacto teatral de un cronotopo cuántico, es decir, donde pasado-presente-futuro, aquí-allá-allí se encuentran ligados a punto tal que la cronología es una hipótesis inconmensurable. Esta concepción de teatro permite conservar tanto el aquí y ahora del convivio como las instancias que se desencadenan en torno a él y que a modo de rizoma o de “tentáculos” se expanden más allá en el tiempo y en el espacio, sin por ello perder su organicidad. Del pensamiento textocéntrico y escenocéntrico llegamos a un nuevo punto de partida con el pensamiento convergente sobre el teatro.

En los teatros fuertes se puede asumir sin mucha dificultad la posibilidad de un teatro-acontecimiento fundado en el aquí y ahora de la relación teatral y ese presente continuo es suficiente para garantizar la perdurabilidad y transferencia del valor de la práctica. En estos teatros el acontecimiento ocurre producto de su multiplicación experiencial y de la heterogeneidad que esto genera. Hay acontecimiento en esta capacidad multiplicadora; de su eficacia para producir repercusiones. En el teatro débil, en cambio, la comunicación boca a boca es la herramienta más poderosa, incluso más que la crítica periodística y, muchísimo más, que la especializada. En el teatro de provincia el acontecimiento más que un destino es un deseo que casi nunca se cumple. El teatro debilitado requiere de tiempo más que de espacio para constituirse como tal, mientras que el teatro fuerte puede resguardarse en la multitud y en sus grandes teatros y conservar una ética en sus pequeñas salas de teatro *under*.

En la provincia todo el teatro es *under*, precario, minúsculo. Mis alumnos, por ejemplo, descubren maravillados cuando de repente se dan cuenta de que las formas de saber cuál es el teatro que hay necesitan de un contacto directo, inmediato y sin mediaciones, entre el público y los hacedores en la teatrósfera. Tanto la producción de *poiesis* convivial como la crítica, en definitiva, ubican - cada uno en sus modalidades particulares - el hecho teatral en el tiempo y, al hacerlo señalando su especificidad, producen una inflexión en el devenir, fundan un acontecimiento y consolidan un teatro local por venir. En ambas, el signo en tanto significativo cuyo significado se re-funda cada vez es el vector que organiza la transferencia y que produce el devenir, fondo sobre el cual emergerán otros cuerpos con otras huellas.

© Mario Leandro Arce De Piero

## Bibliografía

- Agüero, Manuel et. al. *Anuario Teatral Salta (2007-2008)*. Salta: del autor, 2009. Impreso.
- Arce De Piero, M. L. “El género (im)pertinente: poéticas travestis y performatividad” en *Confabulaciones. Revista de Literatura Argentina* Año 2, N° 4, julio-diciembre, 2020. Web.
- . “Muertes (in)justificables: sobre el ideosema de la travesti en Hay cadáveres (2015) de Lucila Lastero” en *Actas de las Jornadas de Crítica Literaria: trayectorias y polémicas en los estudios literarios del NOA: homenaje a Raúl Dorra* (2021). Web.
- . “Agencia femenina ante un teatro macho: reescrituras escénicas” ponencia presentada en las XV Jornadas Nacionales y X Jornadas Latinoamericanas AINCRIT (2023, inédito).
- Balestrino, Graciela “La práctica reescritural en Magdalena, su pasión, de Miriam Díaz” en *Cuadernos FHyCS-UNJu*, Nro. 33. Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy, 2007. Impreso.
- De Marinis, Marcos. *Comprender el teatro. Lineamientos para una nueva teatrología*. Buenos Aires: Galerna, 1997. Impreso.
- Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Les Éditions du Minuit, 1969.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix “Precepto, afecto y concepto” en *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama, 1993. Impreso.
- Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la posdictadura*. Buenos Aires: Emecé, 2011. Impreso.
- Dubatti, Jorge. *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel, 2007. Impreso.
- . *Filosofía del teatro II: cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel, 2010. Impreso.
- Esperón, Juan Pablo “Problemas en torno a la noción filosófica de acontecimiento” en *Nuevo Pensamiento. Revista de Filosofía*, San Miguel, 2016. Web.
- García Barrientos, J. *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*. Madrid: Síntesis, 2003. Impreso.
- Kent Trejo, Didanwy. “El espectador ante la liminalidad de la experiencia teatral” en Dubatti, J. (coord.) *Poéticas de liminalidad en el teatro II*. Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, 2019. Web.
- Lotman, Y. *La semiósfera (dos volúmenes)*. Madrid: Cátedra, 1996. Impreso.
- Ordóñez Díaz, Leonardo. “Arte y acontecimiento. Una aproximación a la estética deleuziana” en *Revista Latinoamericana de Filosofía*, Vol. XXXVII N° 1, 2011. Web.
- Reebok, María Gabriela. “La obra de arte como acontecimiento-propiación de verdad” en *Heidegger y la hermenéutica: Actas de las primeras jornadas nacionales de la SIEH – Argentina*. Mar del Plata: Mercedes Leticia Basso Monteverde, 2017. Web.

Trastoy, Beatriz y Perla Zayas de Lima. *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006. Impreso

Verón, Eliseo. *Construir el acontecimiento. Los medios de comunicación masiva y el accidente en la central nuclear de Three Mile Island*. Buenos Aires: Gedisa, 1983. Impreso.

Valenzuela, José Luis. *La mirada antropológica: lecturas sobre tercer teatro y antropología teatral: 1987-1995*. Rosario: UNR editora, 2021. Impreso.