

Constructivo/Destructivo: espacialidad, corporalidad y disciplina en la mirada teatral contemporánea.

Natalia Di Sarli
(Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata)

Gustavo Radice
(Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata)

*¿Soy un actor que, mudo, mira, desde el escenario, al público que lo contempla, y se ríe?
¿De qué ríe el que está en el escenario, sea quien sea el que está en el escenario?*

Andrés Rivera *La Revolución es un sueño eterno.*

De lo constructivo: cuerpos intraescénicos.

La diversidad de concepciones sobre la práctica escénica se halla actualmente inmersa en la disquisición sobre la conceptualización del binomio espacio/cuerpo como entramado simbólico. Si bien hoy por hoy es complejo definir qué constituye una práctica espacial escénica y qué no, es importante señalar que las relaciones simbólicas entre cuerpo y espacio se hallan actualmente en crisis, atravesadas por nuevas discursividades. El cuerpo como materia significativa es portador de múltiples simbolizaciones y es en el accionar corporal dentro del espacio que se construye la práctica escénica y sus diferentes componentes. Es así, que el resultado de las experiencias del cuerpo inmerso en el espacio establece un cúmulo de acciones que conceptualizan las diferentes prácticas escénicas. En esta relación podemos hallar el comienzo para caracterizar –desde lo conceptual, lo formal y lo estético– la multiplicidad de experiencias escénicas que hoy componen el mundo discursivo de lo escénico. Los aspectos expresivos del cuerpo establecen un

mundo biocinético múltiple y heterogéneo que rompen con los cánones ortodoxos de la expresividad corporal social. La bioexpresividad del cuerpo se concretiza y materializa a su vez una ideación de espacio. Esta ideación espacial constituye un núcleo conceptual que a su vez requiere de un mundo objetual que funciona como material significativa que posibilita el discurrir y devenir del cuerpo en el espacio. Si bien este mundo objetual constituye, en la tradición escénica, el mundo de la utilería, vestuario y escenografía, el accionar del cuerpo en el espacio delimita qué elementos se van a materializar y cómo van a funcionar en el accionar de la práctica escénica.

Por otro lado, en el análisis de la práctica escénica, asumir una definición del carácter complejo entre el vínculo espacio/cuerpo, incluye como primera instancia validar las siguientes acepciones:

1. Que el espacio teatral se constituye en una serie de relaciones de proporción, recorrido y distancia codificadas por la experiencia cultural. En suma: el espacio teatral es, como todo espacio, una construcción perceptivo- simbólica.

2. Que en todo análisis del espacio se halla presente la inserción del cuerpo en él: la mirada construye y organiza la espacialidad desde un punto de referencia móvil. Es el sujeto quien define las relaciones espaciales desde su marco de referencia físico y simbólico.

3. Que existen el espacio percibido (relacionado a los sentidos), el espacio vivencial (relacionado a lo afectivo) y el espacio simbólico (asociado a los imaginarios y prácticas sociales); en el cruce de los tres se inscribe la noción de *lugar*, entendido como la serie de espacios donde se articula la acción en función de un sentido. En definitiva el lugar es el cruce de espacio/tiempo.

Ahora bien, ¿qué lugar ocupa en estas relaciones la escenografía? Si bien se la puede caracterizar como el ámbito contenedor de las acciones teatrales, su materialidad depende de la bioexpresividad del cuerpo en el espacio. Intentamos desusar el término *escenografía* ya que, a nuestro entender, posee una carga de connotaciones atravesada por la tradición. Preferimos entonces hablar de *espacio escénico*, ya que éste último se instituye como categoría empírica del hacer escenográfico. Dar cuenta hoy en día del estatuto mimético de la escenografía como constructor de una ideación verosímil de la *realidad* es acotar la mirada sobre

las variantes expresivas que constituyen el mundo escenográfico y su relación con el espacio escénico y la materialidad del cuerpo. En la era de la virtualidad tecnológica, del intervencionismo artístico y de los espacios alternativos de producción cultural ¿cuál es hoy el punto donde convergen escenografía y espacio escénico? ¿Qué delimita hoy el espacio de la acción escénica cuando los límites del espacio físico parecen haber sido totalmente transgredidos?

Hablar de escenografía ya no implica hoy la mera figuración y concretización de objetos insertos en la materialidad del escenario. Si definimos los alcances de la escenografía como componente de la práctica escénica, podríamos aventurar que es el resultado de la relación significativa entre espacio escénico (la amplitud del espacio de acción), el cuerpo objetual (conjunto de elementos matéricos por fuera del actor) y el cuerpo actante (actor). En la práctica escénica contemporánea, la inexistencia de un decorado (telón pintado, practicables, etc) como soporte continente de la acción no implica la inexistencia de escenografía. El aparente despojamiento sustancial de arquitectura escenográfica, su progresiva minimalización y el recurso del escenario desnudo, implica una nueva forma de pensar la escenografía desde la categoría de *lugar* escénico. Esta idea de *lugar* escénico se construye y reconstruye reiteradamente a partir de las acciones que el cuerpo ejerce en el espacio, mediante coordenadas de recorrido, tensiones y permanencias. La experiencia del cuerpo actante dentro del espacio escénico propone desplazamientos, encuentros y cisuras en torno a la configuración de categorías proxémicas. Los cuerpos como masa móvil, desplegada o estática delimitan zonas de acción, mapas de movimiento expresivo que conforman el *lugar* escénico donde se ejecuta la acción teatral. Un *lugar* escénico debería ser, necesariamente, la conjunción semiótica entre la ficción propuesta por el texto, lo percibido del cuerpo objetual/actante y la iconicidad del gesto en el escenario. De esta forma, el cuerpo objetual/actante es leído como signo en su trayecto sobre la amplitud espacial.

El mundo físico, tangible y material es el soporte simbólico de la comunicación teatral. La construcción de la imagen en teatro es en esencia, el orden o el desorden de los objetos y elementos que componen la tridimensión. Las proporciones, las medidas, las escalas,

las relaciones y las agregaciones o desagregaciones de objetos físicos entre los que incluimos al cuerpo del actor, son decisivas en la estética teatral. Esta es también, una construcción material.¹

Ahora bien, cabe preguntarse qué involucran hoy conceptos como la materialidad física y el binomio orden/desorden. Hablar de materialidades en escena (sean éstas orgánicas o inorgánicas más allá de su carácter objetual o actancial) propone una necesaria discusión sobre el factor de lo efímero, sobre la polisemia e incluso sobre la auraticidad del cuerpo actante/objetual sobre el escenario. Tal discusión se enlaza con las pertinencias del fenómeno teatral como hecho a la vez repetitivo e irrepetible.

Sabemos que ésta materialidad no es excluyente. La movilidad que involucra al tiempo, en el transcurrir del espectáculo, transforma a éste en un organismo vivo de sucesivas alteraciones físicas y transformaciones cuantitativas y cualitativas.²

Por otra parte, la variable orden/desorden parece presentarse en nuestro tiempo bajo una lectura eminentemente dialéctica, ya que los códigos convencionales de disposición y ordenamiento se hallan hoy en crisis por las implicancias de la tecnología sobre la mirada. La mirada construye y organiza la espacialidad escénica desde un punto de referencia. Ahora bien: dicho punto ¿no se despliega en una multiformidad no contemplada por la geometría de los sistemas de representación occidental? ¿Qué es el boceto escenográfico sino una construcción tomada desde un punto de referencia históricamente condicionado por la centralidad de la mirada? Si es el sujeto habitante quien define las relaciones espaciales desde un marco referencial de convenciones físicas y simbólicas, ¿qué sucede con el espacio cuando tales convenciones entran en crisis? Desde la geometría euclidiana hasta la sistematización de la perspectiva durante el Renacimiento, la codificación de la mirada ha construido no sólo una forma de producir, sino también una forma de ver, de percibir el mundo que nos rodea. Es esta particular forma de percibir la que ha construido la representación de lo que

¹ Carlos Falco, "Estrategias de construcción del espacio teatral y sus instrumentos representacionales". En: *Didascalía, Revista de Teoría y práctica teatral*. Año 1 Nº 2. Junio de 2003. Edición on line. Disponible en: <http://www.freewebs.com/andamiocontiquo/didascalía/numdos-3.pdf> 6 de Abril de 2009.

² Ibid Falco.

hoy conocemos como espacio escenográfico. El afán de verosimilitud expresado en el boceto escenográfico traslada e incluso distorsiona la mirada que tiene el sujeto sobre la naturaleza. Es en esta construcción *paradigmática* y pretendidamente universalista en donde el cuerpo ha de insertarse para desarrollar su cinética bioexpresiva y construir las acciones teatrales que den cuenta de las dimensiones narrativa y discursiva de la práctica escénica.

Sin embargo, las condiciones de lo múltiple, lo contingente y lo hipertextual surgidas en el terreno de la comunicación y de la práctica artística configuran un campo en donde los escenarios de la vida social se entrecruzan con los del arte y la permanente estetización de la vida social, de la política y del gusto conllevan sin embargo a una paradoja: la despersonalización del objeto en pos del concepto. Y en esta mirada despersonalizada es donde los cuerpos actantes y objetuales pierden la materialidad para asumirse como signo, es decir, como entidad virtual que excede, justamente, su propia corporalidad.

Al dejar de lado su estatuto de organicidad biológica para configurarse en entidad históricamente construida, es posible manipular desde otro lugar las estructuras espaciales donde se inserta el cuerpo. Los distintos niveles bioexpresivos no son arbitrarios en su historicidad, producen efectos concretos sobre la recepción. Es en este punto donde el estatuto de la palabra produce un contraefecto sobre el acto convivial teatral, puesto que propicia un nexo referencial con el mundo extraescénico, en vez de un necesario distanciamiento del cuerpo y del espacio actantes. Si la práctica escénica se estructura en la dominancia de la palabra por sobre el gesto, el cuerpo queda contenido y tiranizado por la palabra. Su bioexpresividad se encuentra limitada por la búsqueda positiva del referente (en términos frankfurtianos) efectuada por el espectador. Y en este juego el espacio no puede despegarse de la condición de accesorio taxativo, de soporte, de marco referencial. Es así que cuerpo hablante y espacio quedan supeditados al mundo extraescénico. Esta condición *dominante* de la palabra anula la conciencia bioexpresiva del cuerpo y funciona en detrimento de la espacialidad, sustituyéndola por la de *hábitat*. Una biomecánica del cuerpo actante y sus múltiples biolenguajes permite poetizar las estructuras espaciales a partir del cuerpo. Es la totalidad del cuerpo una textualidad, en cuyas marcas desprovistas del artificio de la palabra

puede encontrarse un lenguaje que no apele a otros signos más que su propia gestualidad trazada en el espacio.

Al leer el cuerpo como textualidad, hacemos hincapié en las posibilidades del mismo como nexo entre gesto, acción y espacio. Este cruce de elementos, generado en el movimiento a la vez repetitivo e irrepitible del hecho teatral, permite la interacción de signos corporales (ya sean actantes u objetuales) en un espacio permanentemente construido y reconstruido por el acto convivial teatral.

Esta desmaterialización de los cuerpos en la mirada presume entonces la preeminencia del espacio como extensión donde se produce la inserción del cuerpo como signo. Extensión que ya no es medible en términos de distancia, pues lo simultáneo y lo heterodoxo constituyen hoy los ejes vinculares entre sujeto y entorno. En la dimensión intraescénica, el espacio se configura como artificio, como posibilidad permanente, efímera y a la vez fáctica del hecho teatral. La escenografía se configura, a su vez, como artificio material e inmaterial y es en esta continuidad superlativa de la escenografía en donde halla su configuración espacio temporal. Entender la heterodoxia del espacio escenográfico es, a su vez, materializar también la bioexpresividad del cuerpo como soporte de la narrativa y la discursiva escénica. El biolenguaje corporal codifica y decodifica de manera simbólica la expresividad social (relación gesto-palabra); en esta operación surge como necesidad la construcción de un espacio contenedor para dar marco a las acciones teatrales. Si bien la complejidad en las operaciones para la construcción del discurso teatral manifiesta una multiplicidad de elementos puesto en función (texto dramático, vestuario, iluminación, lo verbal, etc.), en la relación cuerpo actante, espacio escénico y sujeto expectante encontramos precisamente el soporte para la *escritura* del discurso de la práctica escénica. Por otro lado, la bioexpresividad libera a la práctica teatral de su función narrativa lineal, superando el estatuto de una utopía funcionalista y la posiciona en diversos planos de sentido, que van desde lo meramente estético y formal hasta lo puramente narrativo y verosímil.

De lo destructivo: cuerpos extraescénicos.

Si anteriormente referíamos a las posibilidades de los cuerpos *en* escena, otra variable la constituyen los cuerpos *hacia* la escena. El estatuto de expectación (con su consecuente nivel de subjetividad) adquiere en el teatro una condición aún más problemática que en otros formatos artísticos. Si una obra teatral es representada (en apariencia) para ser vista, su mismo estatuto de artisticidad establece el intercambio obra-público. Imaginamos un escenario desnudo, pero no imaginamos una sala vacía.

Ahora bien ¿qué sucede con esos signos del cuerpo y el espacio cuando se adentran en el ámbito de la recepción? ¿Hasta dónde el espacio de la ficción se despliega en el vínculo sala-escena, sino es por medio de los sujetos expectantes? ¿Y cómo se analiza este vínculo, sino es a través de la disposición de dichos cuerpos expectantes? En este contexto, el análisis de la poética espacial escénica presenta un plus de interrogantes sobre el funcionamiento de sus mecanismos constructivos y receptivos. La espacialidad, como elemento continente de toda práctica teatral, delimita el plano físico y simbólico del acto convivial teatral, en tanto organiza los niveles de visualización de los cuerpos dentro y fuera de la escena. Desde la multifocalidad del *teatron* griego hasta la centralidad del teatro a la italiana, la relación sala-escena, con sus niveles de palcos, cazuela y tertulia, sintetiza la estratificación del campo social en el disfrute de la cultura y en otros sistemas de sociabilidad. Recién con el advenimiento de las vanguardias teatrales a comienzos del siglo XX, la experimentación con el espacio teatral permitió el cuestionamiento de la relación sala-escena y del mismo dispositivo espectadorial en sí.

A través de este cuestionamiento pueden establecerse algunas nociones en cuanto a dichos dispositivos espaciales. Por un lado, podemos referirnos a *espacialidades nominales*, en las cuales la mirada y el cuerpo son disciplinados por su disposición en el espacio. Lo espacial se presenta como un *a priori*, una construcción mediatizada por la experiencia de lo reconocido y puramente reproducible: un comedor, una plaza, una oficina. Y el vínculo sala-escena no hace

sino las veces de estructura física contenedora, previamente legitimada en su dispositivo visual.

Por otro lado, distinguimos una suerte de *espacialidades liminares*, las cuales juegan con la participación del espectador: éste puede ejercer sobre el espacio algún tipo de acción que lo modifique o bien romper con el canon de lo nominal para expresar una estructura sobre la cual se despliega la acción teatral o performática. Estos espacios ofician de cruce entre el universo de lo sensible (donde la trama espacial adquiere autonomía respecto de las convenciones culturales) y los niveles objetivos o científicos (el mundo de objetos relacionados por leyes). Es aquí donde el espectador *genera* espacialidad desde lo que intuye, lo que sabe, y específicamente desde lo que *apropia* su universo sensible.

En tales apropiaciones, el dispositivo espacial en el que se distribuyen los cuerpos expectantes se constituye en factor decisivo. El dispositivo espacial a la italiana produce un distanciamiento del convivio espectador-escena, a la vez que torna disruptivo el acto de comunión con el público. El canon de ruptura espacial propuesto esencialmente por las poéticas brechtianas y artaudianas configuró una visión del sujeto receptor desde la perspectiva de *homo spectator* participativo y esencialmente inmerso en la historicidad de su época. Los dispositivos de la mirada se complejizan a la par de las nuevas manifestaciones culturales y el espacio escénico no es ajeno a dicha transformación. La conciencia del espacio como artificio que manipula la disposición de los sujetos en un orden preestablecido subyace en la estructura simbólico-social que se da a los cuerpos expectantes. La movilidad del cuerpo actante respecto del espacio escénico abre y complejiza las relaciones entre sujeto – espacio y acción, determinando nuevas espacialidades en el ámbito de la recepción. Es a partir de esta ruptura que el sujeto expectante deja su pasividad para trasvasar las fronteras de la sala, poniendo de manifiesto el artificio de la cuarta pared para poder romperlo. Esto es posible en tanto la mimesis como canon de representación en el escenario da paso a otras textualidades espaciales, las cuales cuestionan el margen de ilusionismo e incluyen en esta problemática de la sala-escena. No podría hablarse de una completa ruptura del espacio, sino se contempla en dicho proceso los dispositivos de la mirada. Una conciencia del acto de expectación implicaría precisamente el análisis del marco de

referencia espacial en donde se produce el acto de mirar: la pregunta por la significación *sustancial* de distancias, proporciones y recorridos que abarca la mirada deja paso a la eventualidad del punto focal desde el cual son percibidas dichas coordenadas cuerpo/espacio. Dichas trayectorias mutan su sentido proxémico y, por ende, *sígnico* según la porción que de ellos se percibe en el escenario. Es entonces que la distribución de los cuerpos hacia la escena implica una dimensión no sólo técnica, sino también simbólica y eminentemente social, desde el momento en que se confiere a la mirada del expectante una estratificación en la distribución de sus coordenadas visuales. Lo que se percibe desde afuera en el escenario (falsa totalidad compuesta por una serie de sinécdoques) no hace sino evidenciar la preeminencia de una mirada construida más que constructora del espacio escénico, en tanto las convenciones culturales efectuadas sobre el espacio pretenden ajustar, comprobar, *disciplinar* las posibilidades participativas del acto de mirar.

Dicho disciplinamiento de los cuerpos a partir de su inserción en el espacio redundaría en una biopolítica de la relación sala escena: los cuerpos expectantes también configuran, a su modo, una suerte de lenguaje con sus reglas proxémicas, sus gestos y sus trayectorias espaciales.

¿Cuál es entonces el punto en el que confluyen los cuerpos actantes, objetuales, expectantes en el espacio? ¿Dónde se produce sustancialmente el acto convivial del espacio escénico? Es complejo esbozar una respuesta concreta, en términos analíticos, pues esta comunión espacio corporal parece no depender de una sola acepción teórica, sino de las múltiples operaciones establecidas en cada práctica escénica, en cada momento atávico del acto convivial teatral.

gustavoradice@yahoo.com.ar

nataliadisarli@ciudad.com.ar

Abstract

Nowadays, the different conceptions about the theatrical practice are immersed in a discussion about the concepts of body and space like patterns of symbolic fields. At present, it is very difficult to define what constitutes a scenic space practice and what does not. It is important to indicate that the symbolic relations between body and space are today in crisis, crossed by new discourses. The body as significant matter is carrying of multiple symbolic operations and it is in corporal driving within the space that is constructed to the scenic practice and its different components aesthetic-conceptual

Palabras clave: Espacio – Cuerpo – Percepción – Discurso – Teatro - Escenografía

Keywords: Space – Body- Perception – Discourse – Theatre - Scenography