

# ESPACIO, CORPORALIDAD Y TECNOLOGÍA EN EL TEATRO POSDRAMÁTICO UNIVERSITARIO: DOS EXPERIENCIAS DE LA CATEDRA DE ESCENOGRAFIA DE LA UNLP

Lic. Gustavo Radice (FBA - UNLP)

Prof. Natalia Di Sarli (FBA - UNLP)

## Introducción

¿Podría definirse una espacialidad, una corporalidad escénica intrínseca del teatro posdramático? ¿Y cuáles serían sus protocolos estéticos, sus códigos de emancipación respecto a las textualidades escénicas tradicionales? En principio, una posible definición de la propia posdramaturgia implicaría esbozar, a grandes rasgos, que puede entenderse al teatro posdramático como algo más que la ruptura del discurso mimético en función a descentralizar la práctica teatral de su referencialidad con el campo social.

Dicha praxis de ruptura opera en cuanto a su carácter *posterior* al drama, no a su negación. Esto significa que el texto dramático no ha muerto como tal sino que pervive como estructura del teatro canónico, en tanto opera como norma funcional de la dramaturgia clásica. El texto posdramático sería aquel que cuestiona su misma existencia como orden de un discurso. Dicho teatro “reflexiona sobre su constitución como construcción del lenguaje, es a menudo un texto de teatro que dejó de ser dramático.”<sup>1</sup>

En dicho contexto, los protocolos estéticos de dicho teatro entran en lógica tensión con el estatuto mimético situado en los cuerpos y el espacio escénico. El mismo concepto de representación-criterio base de la práctica escénica- entra en crisis.

El presente trabajo tiene por objetivo analizar dos producciones performáticas multimedia realizadas en la Cátedra de Escenografía de la Facultad de Bellas Artes, realizadas a partir del año 2005 y hasta el año 2010, con el objetivo de analizar los diferentes protocolos estéticos de postproducción en la posdramaturgia. Dichas experiencias han posibilitado experimentar con la idea de práctica teatral, abriendo un espacio para la reflexión crítica y la producción, en donde el estatuto de teatralidad fue puesto en constante tensión. Por otro lado, dichas experiencias en producción manifestaron la problematización del concepto Teatro como entidad tradicional y canónica, permitiendo profundizar en las formas artísticas del teatro posdramático.

El proceso de construcción y constitución de dichas prácticas teatrales conllevó por parte de los docentes y alumnos un desarrollo paulatino, que a su vez puso de manifiesto diferentes estructuras cognitivas. En este constante intercambio reflexivo y crítico entraron en juego

---

<sup>1</sup> Lehmann, H.T. (1999). “El teatro posdramático: una introducción”. *Telón de Fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*. Año 6. Nº 12. Diciembre de 2010. Disponible en: <http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero12/articulo/318/el-teatro-posdramatico-una-introduccion-.html>, p. 6

diferentes elementos procesuales que funcionaron como una estructura escalonada, que de forma acumulativa permitió incorporar los diversos saberes que constituyen el proceso de cognición. Todo grupo de alumnos se constituye por un conjunto de diversas subjetividades, traen consigo un bagaje de saberes previos, este es el punto de partida del trabajo realizado. El capitalizar los saberes previos permitió a los docentes establecer un marco de contención, en donde el alumno pudo desarrollar sus capacidades, ampliando sus límites en el proceso de producción de un objeto artístico. En dicho proceso, no se partió de la "limitación" sino de la habilidad propia del alumno, esto favoreció al mismo generar un área de producción propia en la cual poder desarrollar sus ideas y habilidades. La idea base sobre la cual se partió fue aquella que considera que en todo proceso producción de concebir un objeto artístico se pone manifiesto la sensibilidad subjetiva.

Dentro del proceso de desarrollo se experimentaron con nuevos protocolos de representación que pudieran conformar esta nueva matriz representacional, más cercana al teatro posdramático que al discurso teatral mimético de la modernidad. Dichos protocolos se podrían definir a partir de lo que Nicolas Bourriaud denomina postproducción<sup>2</sup>, "es un término técnico utilizado en el mundo de la televisión, el cine y el video. Designa el conjunto de procesos efectuados sobre un material grabado: el montaje, la inclusión de otras fuentes visuales o sonoras, el subtítulo, las voces en off, los efectos especiales"<sup>3</sup>. Por otra parte se planteó como objetivo del trabajo realizado dentro del ámbito de la Cátedra de Escenografía, reprogramar los protocolos de representación de la práctica teatral. Para poder explicar y comprender este proceso artístico de reprogramación volvemos a citar a Bourriaud, en tanto nos permite entender que la materia prima con la cual se trabaja se constituye a partir de la apropiación, reprogramación y la edición del patrimonio artístico: Reprogramar obras existentes; habitar estilos y formas historizadas; hacer uso de las imágenes; utilizar a la sociedad como un repertorio de las formas; invertir la moda, los medios masivos<sup>4</sup>.

Dichos protocolos, citados en el párrafo anterior, nos permiten dilucidar una serie de operaciones poéticas que se constituyen como herramientas a la hora de reprogramar la estética y el lenguaje teatral: el recorte y uso del fragmento (*samplear*); programar formas y no componerlas; la repetición; el looping; la apropiación y reprocesamiento de imágenes, sonidos, textos, etc.; el reciclaje de sonidos e imágenes; la cita; la acción de elegir y seleccionar como operación artística.

---

<sup>2</sup> "El prefijo "post" no indica en este caso ninguna negación ni superación, sino que designa una zona de actividades, una actitud. Las operaciones de las que se trata no consisten en producir imágenes de imágenes, lo cual sería una postura manierista, ni en lamentarse por el hecho de que todo "ya se habría hecho", sino en inventar protocolos de uso para los modos de representación y las estructuras formales existentes. Se trata de apoderarse de todos los códigos de la cultura, de todas las formalizaciones de la vida cotidiana, de todas las obras del patrimonio mundial, y hacerlos funcionar. Aprender a servirse de las formas, a lo cual nos invitan los artistas de los que hablaremos, es ante todo saber apropiárselas y habitadas.". Bourriaud, N. (2009), *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, p. 14.

<sup>3</sup> Bourriaud, N. (2009) Op. cit., p. 7

<sup>4</sup> Bourriaud, N. (2009). Op. cit., p. 9-12

Dentro de este marco teórico podemos analizar los dos ejemplos citados en el título del presente trabajo: *Introfagia* (2008) y *Genérica* (2009). Ambas producciones, realizadas por alumnos del último año de la carrera de Artes Plásticas orientación Escenografía, nos ilustran cómo los protocolos de postproducción y sus operaciones poéticas reprocessan la práctica teatral generando un discurso teatral posdramático.

*Introfagia* es una práctica discursiva teatral compuesta de cuatro fragmentos en donde el cuerpo materializa la problemática de la materialidad del cuerpo a partir del impacto que produce los desequilibrios emocionales de los sujetos que viven en soledad. Por otra parte *Genérica* establece su discurso, también a partir de cuatro fragmentos, sobre los discursos de género y su representación en la corporalidad de los sujetos. Ambas producciones se llevaron a cabo dentro del ámbito escénico del Taller de Teatro de la Universidad Nacional de La Plata. Dentro de un dispositivo escénico que intentó romper con la separación tradicional del teatro a la italiana, ambas producciones buscaron involucrar al público desde diferentes lugares. En el caso de *Introfagia* se generó un espacio circular en donde el público rodeaba en 360° la escena, dividida esta por una pantalla donde se proyectaban diversas imágenes que completaban la acción. Es de esta manera que el público podía percibir el relato desde diversos dispositivos. En tanto que *Genérica* explotaba el dispositivo escénico a la italiana para relatar, a partir del cuerpo en acción, el sonido y las imágenes proyectadas en una pantalla, la problemática del género. Es de destacar que ambas producciones pusieron el eje en el cuerpo como dispositivo de relato de la acción.

### ***Introfagia*: puesta en escena de la alteridad corporal**

Los dispositivos utilizados en la puesta de *Introfagia* indagaron en la generación de un espacio hipertextual<sup>5</sup>, dicho espacio está compuesto por el juego entre la espacialidad generada por la pantalla, con la espacialidad del escenario.

Las tres piezas performáticas que conforman la puesta de *Introfagia* - *Instantes perpetuos*, *Monique Vide Popó* y *Hedoné*- se conciben como textualidades autónomas y a la vez vinculadas por el dispositivo escénico. Dichas textualidades se entienden como hipertextos performáticos, en la medida que recorren caminos alternativos de lectura no lineal propio del teatro no mimético. La noción de hipertextualidad emerge en la medida que procede a una lectura multilínea: los elementos de cada pieza, pese a su autonomía, remiten unos a otros entrelazando los conceptos generadores de la puesta en escena. A modo de dos espacios superpuestos, los dispositivos de teatro, performance y video performance entablan un diálogo donde el cuerpo se tensiona y materializa entre ambas superficies espaciales: el escenario y pantalla.

---

<sup>5</sup> Sebastián Magaña, L. (2003). "Medios audiovisuales y prácticas performativas en el arte contemporáneo. Contexto y crítica al fenómeno del Vjing", p. 10

La materialización del cuerpo es posible gracias a la presencia simultánea y sincrónica de múltiples dispositivos dentro del mismo cuadro<sup>6</sup> el cual involucra una ruptura con la ilusión mimética en el acto de recepción. Dicha sincronía multimedia, mantiene o refiere patrones de lectura específicos de las disciplinas intervinientes. De la práctica teatral se mantiene la estructura de cuadros y el uso de objetos como apoyo del trabajo escénico. De la performance se utilizó el concepto de autonomía narrativa, la pluralidad de medios -acciones corporales, despliegue tecnológico- y su hibridación estética y técnica o *remix*<sup>7</sup> - categoría fundada en los estudios sobre cultura y tecnología- en tiempo real.

Cada pieza establece una textualidad que podría considerarse interna, cuya relación con respecto a las otras es independiente. No obstante, la vinculación establecida dentro del espacio escénico permite integrar los tres discursos a la manera de textos reflexivos sobre la corporalidad y sus datos.

La figura de alteridad es el eje constructivo de las tres piezas, cada una desarrollada en relación a un concepto fijado a la corporalidad.

De esta manera, en *Instantes Perpetuos*- primera pieza- se trabajó a partir del binomio anorexia y bulimia como conceptos estructurantes de la corporalidad. El acto de comer- o las operaciones de su supresión e hiperbolización- fue previamente filmado a cargo de dos performers y durante la puesta en escena fue proyectado sobre la pantalla y sobre los cuerpos en acción. En el juego performático, la pulsión de comer se reitera a través de la tensión entre ambos cuerpos por medio del juego con una tela que ciñe, ensancha y articula los cuerpos en acción.

La segunda pieza- *Monique Vide Popó*- resitúa lo corporal en el movimiento como eje. Las imágenes proyectadas reproducen *close ups* de alimentos en transformación por medio de la máquina: licuadoras, multiprocesadoras y minipymers procesan la comida sólida en fluidos. El movimiento circular y a gran velocidad que operan las máquinas ejerce de contrapunto al trabajo corporal realizado en el escenario: dos cuerpos estáticos, que apenas varían de posición a lo largo de la obra.

Por último, la tercera pieza- *Hedoné*- opera sobre la corporalidad a partir de su inscripción sexuada como eje articulador. La alteridad se sitúa en la sincronización del performer con él mismo, proyectado en la pantalla. La sincronización entre ambas superficies significantes conjuga los dispositivos de espacialización y el lenguaje del teatro con los del cine: mientras que en el escenario opera la síntesis - una bañera y un lavatorio como únicos elementos- en la proyección el espacio se recarga de símbolos: un baño repleto de objetos en primer plano. Lo sexuado se da en la tensión del cuerpo sobre el espacio y la exacerbación de atributos de marcado carácter erótico- medias de liga, maquillaje femenino- distorsionados por el agua.

---

<sup>6</sup> Manovich, L. (2005). "El lenguaje de los nuevos medios de comunicación". *La imagen en la era digital*. Barcelona: Paidós, p. 3.

<sup>7</sup> Manovich, L. (2005). Op. cit., p. 7

Cabe señalar que en los diferentes fragmentos que conforman *Introfagia*, las operaciones estéticas que se realizan para llevar a cabo la puesta en escena están ligados a los protocolos de postproducción: las acciones corporales llevan a cabo una serie de juegos escénicos que tiene como base la fragmentación del cuerpo con el fin de establecer una serie de repeticiones de movimientos corporales a partir del fragmento seleccionado. Las relaciones compositivas que se establecen entre acción corporal, imagen proyectada y sonido se estructuraron en base al concepto de montaje, así mismo los diferentes fragmentos que conforman *Introfagia* también fueron compuestos en base a la idea de edición y montaje.

### **Genérica: obturaciones poéticas sobre la corporalidad**

A diferencia de *Introfagia*, *Genérica* establece el trabajo corporal en relación a la temática del género como sistema enunciativo de la corporalidad. Desdoblamientos, metáforas y reminiscencias operan el *crossover* de los cuerpos, desde cuatro perspectivas estéticas y narrativas. Los procedimientos de hipertextualidad fueron similares a los de *Introfagia*, con la salvedad de la espacialización a la italiana.<sup>8</sup> Por obturación entendemos las potencialidades de un discurso para exponer mediante su opacidad (Grüner: 1995) la pretendida transparencia de los discursos a los que refiere.<sup>9</sup> De esta manera, las cuatro piezas de *Genérica- Dúctil*, *Hombra*, *Muladar* y *Translumínica*- deconstruyen los discursos sobre género a partir de la apropiación y reexposición de diversos protocolos de representación.

La primera pieza- *Dúctil*-utiliza la torsión del cuerpo del performer sobre una silla, articulado con la proyección de texturas líquidas y sólidas en descomposición: galletas, fluidos, óleos disolviéndose en agua, editadas a modo de time lapse.

*Hombra*- segunda pieza del conjunto- indaga sobre los protocolos de la publicidad para reflexionar sobre el canon de belleza femenino. A cargo de un performer masculino, los desplazamientos del cuerpo en torno a un bidet ofician como contrapunto de la proyección: loops de video, creados a partir de una muñeca Barbie en progresiva deformación por los efectos del fuego y la agresión.

La tercera pieza- *Muladar*-utiliza las convenciones de belleza femenina en función a la deconstrucción del cuerpo. Valiéndose del vestuario- una malla con múltiples mangas- el cuerpo de la performer se tensiona hasta casi perder su forma. Como correlato, la proyección muestra un close up de la misma performer, intervenida con objetos que distorsionan partes de su cuerpo: lupas, arqueadores de pestañas o vidrios esmerilados. Por último, la cuarta pieza-

---

<sup>8</sup> Dicha espacialización tuvo por objetivo focalizar el punto de vista del receptor en la centralidad y proximidad con el escenario.

<sup>9</sup> De este modo, los discursos artísticos posibilitan "intervenir sobre una construcción simbólica no para mostrar su transparencia originaria, sino al revés, para producirla como opacidad; no para descifrarla, sino al revés, para otorgarle su carácter de cifra su "artificialidad", es decir, para desnaturalizarla en su función de "sentido común", y para desnaturalizar, también, la relación de ese discurso con los sujetos que ha producido como soportes de su propia reproducción." (Grüner: 1995, s/p)

*Translumínica*- utiliza dos performers femeninas y un sube y baja para articular, en el devenir del juego escénico, la proyección compuesta por manchas yuxtapuestas a modo de diapositivas, generando un clima de corte entre luz y sombras sobre los cuerpos en acción.

Ambas experiencias implican la proyección de imágenes sobre el desplazamiento de los cuerpos, de manera que posibilita jugar con la fusión y la distancia entre performers y pantalla. Al carecer por completo de diálogos, el sonido de cada pieza se trabajó a partir de pistas generadas como objeto autónomo y no mimético respecto de la acción.

De esta manera, ambas experiencias generaron textualidades críticas respecto a la aparente transparencia de ciertos discursos propuestos por el campo social. Para ello, los protocolos poéticos utilizados intentaron reproducir tales discursos intervenidos desde la reflexión crítica. Al exponer el artificio - desde lo performático y lo tecnológico- de las subjetividades producidas por los discursos sobre la corporalidad; conceptos como la alteridad, el género y sus datos se tornan opacos, generando operaciones múltiples de lectura. Y con ello, una trabajo de reflexión sobre la propia praxis artística y sus modos de emergencia.

## **Bibliografía**

Bourriaud, N. (2009). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

De Toro, A. (1999). "Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del Teatro en el contexto de una teoría postmoderna y postcolonial de la 'hibridéz' e 'inter-medialidad'". IberoAmerikanisches Forschungsseminar, Universität Leipzig. Disponible en:

[www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/Reflexiones.pdf](http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/Reflexiones.pdf)

Grüner, E. (1995). "Foucault: Una política de la interpretación". Foucault, M. *Nietzsche, Freud, Marx*. Buenos Aires: Ed. El Cielo por Asalto.

Lehmann, H.T. (1999). "El teatro posdramático: una introducción". *Telón de Fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*. Año 6. Nº 12. Diciembre de 2010. Disponible en: <http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero12/articulo/318/el-teatro-posdramatico-una-introduccion-.html>.

Manovich, L. (2005). "El lenguaje de los nuevos medios de comunicación". *La imagen en la era digital*. Barcelona: Paidós.

Manovich, L. (2007). "Comprender los medios híbridos". Disponible en: <http://www.manovich.net>

Sebastian Magaña, L. (2003). "Medios audiovisuales y prácticas performativas en el arte contemporáneo. Contexto y crítica al fenómeno del Vjing". Disponible en:

[Http://www.Laurasebastian.Net/Files/Trabajo-De-Investigacion.Pdf](http://www.Laurasebastian.Net/Files/Trabajo-De-Investigacion.Pdf)

Zavala, I. (2003). "Sísifo, América y la repetición". *Action Art*. Disponible en: <http://www.geifco.org/actionart/actionart01/secciones/02presentacion/index2009.htm>