



Hacia una actualización de la mirada crítica del fenómeno teatral

Norma Adriana Scheinin
(Universidad de Buenos Aires)

Vamos a intentar un recorrido por algunas teorizaciones especialmente vinculadas al tratamiento de la escena teatral de nuestro tiempo. Trataremos de detenernos en rasgos y modos de este tipo de experiencias artísticas, como incitadores de cambios en los procesos de reconfiguración por parte del espectador. Para ello, nos referimos especialmente a espectáculos estrenados en Buenos Aires en las dos últimas décadas.

Nos encontramos, en principio, ante una problemática básica, y al mismo tiempo complejam acerca de las condiciones más o menos críticas del receptor teatral. ¿Se trataría fundamentalmente de una cuestión de grado? ¿Habría una especie de tabla indicadora de la variación lógica y epistemológica entre una especie de grado cero de la crítica –una posición tautológicamente *ingenua*- y la distancia máxima –si la hay- que permitiría tensar el vínculo entre actuación y recepción? Pero ¿qué estamos diciendo cuando hablamos de una supuesta *mirada ingenua*? ¿Acaso esa actitud espontánea del espectador no especializado no implica supuestos –conscientes o inconscientes- que operan en los procesos de su sensibilidad, imaginación y pensamiento? ¿Y cuál sería el estado de la reflexión en una primera –y tal vez primaria- mirada? ¿Opera en esa instancia algo del orden de un pensamiento crítico o prevalece la actitud dogmática? ¿No confundimos en muchas ocasiones lo que da en llamarse *mirada ingenua* precisamente con mirada dogmática? Sabemos que un teórico del teatro como Marco de Marinis considera que la percepción no debe ser ubicada como un mero primer paso cronológico en relación con la fase interpretativa¹. ¿No podemos comprender que está pautando pasos más por una necesidad de ordenación analítica que para establecer una especie de jerarquía de etapas en la experiencia posible del espectador? Muchas veces nos preguntamos desde las tareas docentes y de investigación, con qué encuadres epistémicos y de qué modo podemos realizar las operaciones de un análisis del espectáculo. Y no menos veces ni con menor preocupación nos interrogamos acerca de los límites o fusiones entre el trabajo crítico y el del

¹ Marco de Marinis desarrolla este tema en trabajos como el capítulo sobre Semiótica, en *Comprender el teatro. Lineamientos para una nueva teatrología*, Buenos Aires, Galerna, 1997 y en el artículo "Problemas de semiótica teatral: la relación espectáculo-espectador", publicado en la revista *Gestos* en abril de 1982; .11-23.



análisis. ¿No implica nuestra elección y delimitación del objeto de estudio una distancia incolmable en relación con el espectador común? ¿Común como miembro de la comunidad? ¿Común en tanto cualquier habitante que pueda y quiera transitar el espacio del acontecimiento teatral? Si pensamos desde este lugar la función de la crítica –académica o de medios- entonces podemos vincularla a un proceso formativo de una comunidad cultural. Parece un planteo paradójico separar los trabajos del análisis y de la crítica, en la medida en que todo análisis, de uno u otro modo desmenuza, cataliza, desintegra y la crítica rompe, quiebra, impone una distancia teórica que, desde un registro etimológico, es también teatral.

Nuestro presente trabajo va a recorrer fragmentarios hilos conductores del pensamiento contemporáneo. A veces el hilo se corta en medio del laberinto y nos encontramos ante el desafío de la incertidumbre. Entonces aparecen otros modos de transitar ese espacio-laberinto del pensamiento y de lo escénico, modos que pueden descubrirnos potenciales que no habíamos advertido.

Vamos a remitirnos, en principio, a la experiencia artística como experiencia escénica. Si partimos de la matriz del juego, ya flexibilizamos desde el avance los modos de operar del análisis y de la crítica. Se trataría de estudiar con el cuidado que implica la proximidad, de acercarnos al juego escénico, a ese vaivén en el que se da a ver algo que remite, a su vez, a algo no visto. Una trama visible o, en sentido amplio, captable por los sentidos, que hace alusión a lo que no está. Nos parece encontrar así, por otra ruta, la definición del signo de Peirce². Como el juego de las olas, el juego del actor revela e insinúa, con variedad de indicios y en su proceder simbólico, instancias no sólo concientes sino inconcientes. Así, en el caso del espectáculo *Los Mansos*³, los juegos se enhebran en la competencia del amor, aprendiendo pérdidas y ganancias como niños/adolescentes que intentan construir su mundo adulto. Llegan a una meta que parece única pero siempre es parcial, expuesta a desvanecerse como en el juego con la bobina que va y vuelve, cuando el niño aprende los primeros pasos del duelo y la recuperación⁴. Las dos máscaras, la cómica y la trágica, también como el vaivén del juego, articulan la base de la configuración del drama. Si intentáramos analizar el juego de la acción en una partitura escénica como la de *Los Mansos*, podríamos trabajar desde las

² Puede verse, entre los textos de Charles S. Peirce, *La Ciencia de la Semiótica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1986.

³ Con dramaturgia y dirección de Alejandro Tantanian, sobre motivos de *El idiota* de Fedor Dostoievsky, estrenado en El Camarín de las Musas, 2005.



textualidades que operan en las subpartituras de los intérpretes. Encontraríamos no sólo la división en tres personajes o sus distintos tipos de alianzas y confrontaciones, sino lo múltiple que está implícito en cada subjetividad. Si, como ya consideraba Foucault⁵ y también Deleuze, el yo moderno postnietzchiano está escindido, si es una multiplicidad ajena, por lo tanto, a la concepción sustancialista del sujeto cartesiano, entonces desde nuestro lugar de espectadores no *entramos* a la captación de personajes como bloques sustantivos. La sutileza de sus diferencias, no sólo entre ellos, sino como variaciones diferenciales en ellos mismos, quiebra el supuesto de una identidad previa. En tal caso, en su proceso de recepción, el espectador va construyendo y perdiendo –también como en un juego- la consistencia de los personajes. Recibe trazos biográficos, evoca desde sus propias operaciones de reminiscencia, tiene la potencialidad de entregarse a ese juego como coproductor del mismo. Si intentáramos, desde una distancia crítica acceder a este texto espectacular, podríamos discernir tramos textuales que no se dejan capturar desde un único punto de vista. Hay una especie de lo que Deleuze llama mirada elíptica o estrábica, mirada particularmente dual o de dos focos que impide el apresamiento unilateral⁶. No se trata, precisamente, de un trabajo de captura sino de captación. Es más sencillo considerarlo corriéndonos del supuesto de una identidad previa y de la reducción de lo escénico a operaciones de semejanza y oposición (conflicto). Desde instancias conceptuales de un sujeto que no se convierte en múltiple, sino que surge en pluralidad, se trataría de desarrollar una capacidad pasible (y no pasiva)⁷, que nos permita una mayor amplitud e intensidad del campo de nuestra recepción. En *Los Mansos*, podemos hablar de series textuales –las de la novela de Dostoievsky, los relatos auto/hétero/biográficos-, series que se cruzan, por ejemplo, cuando en el proceso de gestación escénica y al consolidarse en la puesta, un fragmento de la historia de un actor es *tomado* por otro. En estos cruces intersubjetivos que atraviesan esa temporalidad como un presente siempre vivo, un presente teatral por excelencia, el pasado está ahí, implicado en la experiencia presente preñada de porvenir. Nos encontramos ante una multiplicidad fecunda, al punto de poder experimentarla como diseminación del potencial de la subjetividad. En ese plexo textual juega –o es invitado a jugar- el

⁴ Ver el texto de Sigmund Freud de los años 1920-1922, "Más allá del principio del placer", cap. II en Tomo XVIII de *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1984.

⁵ Nos referimos a textos de Michel Foucault como *Microfísica del poder*, Madrid, La Piqueta, 1980.

⁶ Cf. especialmente de Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu, 2002; 159-160.

⁷ Este concepto proviene de Gaston Bachelard en textos como *La poética del espacio*, México, FCE, 1983, y de Jean François Lyotard en obras como *Peregrinaciones*, Madrid, Cátedra, 1992 y *Lo inhumano*, Buenos Aires, Manantial, 1998.



espectador, pasible como territorio fértil para un trabajo más o menos sutil, desde una distancia más o menos crítica. Y a su vez, el instante fecundo no aparece como unificador, sino como un potencial de diferenciación, sea como momento de la violencia, del ataque de epilepsia o de la muerte. Se trata de un instante que tiene la capacidad de condensar y de disolver las series y sus intersecciones. Es ésta una manera no estructuralista de movilizar conceptos que nos resultaron en una etapa teórica tan productivos para el análisis como los de núcleo en Barthes, retomados en teoría teatral por Ubersfeld como “matrices de teatralidad”⁸. Así, los relatos biográficos pierden sus núcleos de determinación temporal, para recuperarlos en otra instancia. Desde esta concepción del tiempo, repensamos los fragmentos biográficos que se entraman cuestionando, desde sus operaciones, la figura del autor-origen que ya no puede ser tal o solamente tal (Dostoievsky, Tantanian...). ¿A quién pertenece la epilepsia? ¿A Dostoievsky? ¿Al personaje del príncipe? ¿Al actor que hace el personaje? ¿De quién es la evocación de la abuela armenia, de los lugares de infancia, de quién el sitio del porvenir buscado? Como en las series en las que deriva el pensamiento, las tramas textuales desvanecen la prioridad de un texto-origen, o inclusive de una serie primordial. Y sin embargo, en muchas textualidades escénicas se sigue apreciando una jerarquía estructurante. La pregunta que nos inquieta muchas veces es: ¿Hay coherencia? O bien, ¿Cuál es para nosotros hoy el criterio de coherencia? ¿A qué nos referimos cuando hablamos de este principio lógico-epistemológico en el estudio del teatro como acontecimiento artístico actual? Sabemos que en la obra de arte inorgánica⁹ se da un tipo de coherencia. La puesta en escena de *Los Mansos* podría ser pensada de esta manera. Vale decir: en clave fragmentaria y con un proceso de mediaciones fundamentalmente a cargo del espectador. Aunque también podemos notar que si bien los fragmentos eluden la estructura de un texto lineal con principio, medio y fin, hay un modo de comenzar –desde un inicio no cronológico de la historia-, un modo de mediar –de encontrar filiaciones entre los fragmentos del texto espectacular- y un modo de dar fin –con la implosión de la naturaleza en el artificio de la escena-.

⁸ Concepto trabajado por Anne Ubersfeld en *Lire le théâtre*, traducido como *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra, 1998.

⁹ Nos basamos en concepciones como la de Theodore W. Adorno en su *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1970 y de Walter Benjamín en *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1994.



A su vez, en una realización escénica como *Openhouse*¹⁰, la fragmentación parece extremar los principios de estructuración propios de la obra inorgánica, ya que procede por conexiones o enlaces no sólo buscados sino en gran medida azarosos, productos de un proceso creador sujeto a mutaciones, que se fijan relativamente en la puesta en escena. Entonces: cuando se da tanta apertura como la indicada en este caso por la misma didascalia del título de la obra, ¿podemos aún hablar de coherencia? El principio de coherencia dota de organización al pensar, o bien descubre la ordenación de un texto. Pero si está implicado en la definición de texto, ¿cómo llamar a estas tramas de lenguajes de la escena que no parecen obedecer a este principio? ¿No sería forzar esta definición, denominarlos textos? Y si son incoherentes desde un punto de vista lógico formal y por su no conformación en sistema, ¿pueden ser estimados por ello como no valiosos, o mejor dicho desestimados desde una evaluación estética? ¿De qué tipo de texto hablamos cuando nos referimos al fragmento en el que la Mujer-máquina de *La ciudad ausente*¹¹ muestra marcas de ruptura de la cadena simbólica? Es la mujer cantante de ópera y es Lucía Joyce y es la paciente examinada por el psiquiatra y contenida por los enfermeros. Es una mujer-objeto roto, un cuerpo fijado en fragmentos que sólo fluyen hasta un punto. Sin embargo, como en el mismo Joyce, desde algún lugar hablamos de texto. Tal vez por la excesiva diferencia entre lo que dice un psicótico (en nuestro caso un personaje alienado) y el escritor (sea Joyce o Piglia) que trabaja un texto desde un discurso psicótico (cabe también preguntarnos: ¿discurso psicótico o modo de enunciación psicótico?). Habría entonces una cierta coherencia, la de trabajar desde la incoherencia dando formas, configurando al fin. ¿Cuál es la coherencia de una propuesta como la *Instalación/Performance Kazuo Ohno: Love on the beat?*¹² En este caso, con parámetros de improvisación similares a los del jazz, la intérprete estimula sonoridades y es estimulada por ellas –dos DJs, música en sintetizadores, percusión y voz en vivo- al tiempo que dos camarógrafos filman en directo su trabajo como bailarina/actriz, y un DJ proyecta en cuatro paredes fragmentos de esas imágenes cruzándolas con las de otra performance realizada en Japón con la misma intérprete y el creador de la danza

¹⁰ Espectáculo creado durante una residencia de alumnos del IUNA en 2002, dirigido por Daniel Veronese en el Espacio Callejón. Se continúa representando semanalmente desde entonces.

¹¹ Ópera estrenada en el Teatro Colón de Buenos Aires en 1995 en el Abono Contemporáneo. Libreto de Ricardo Piglia sobre su novela homónima, con música y dirección musical de Gerardo Gandini y régie de David Amitín.

¹² Presentada en el 8º Festival de Cine Independiente de Buenos Aires, abril de 2006, con la performer Virginie Marchand. En cámaras Jonas Mekas y Zoltan Hauville, los mismos que hicieron una película con Kazuo Ohno y la intérprete en Tokio, de la que se toman imágenes para esta realización.



Butoh, mezclándolas además con imágenes de animales. Los espectadores que ingresan a la sala circulan, permanecen de pie, se apoyan contra las paredes, se sientan en el suelo, resisten la experiencia hasta el final –los menos- o se van tal vez por la sensación o el presupuesto de no encontrarse ante un texto, de no esperar un cierre o de creer que si lo tiene, puede deberse más a una imposición de horario del lugar (Centro Cultural Recoleta), que por las peculiaridades que propone y presenta la experiencia.

¿Cuál sería la lógica textual del delirio? El de la Mujer-máquina en *La ciudad ausente*, el de la interprete extremadamente sensualizada que transforma elementos de la danza Butoh, mostrando casi todo el tiempo sus ojos entornados en blanco como pantallas mudas, como si nada pudiera escribirse definitivamente en ellos. La Mujer- máquina hace la puesta en escena de su locura; la intérprete de la *performance*, la puesta en escena de una sensibilidad plena de estímulos y reacciones que potencian, desde la repetición, las sutiles diferencias de su creatividad. Extremando el planteo, ¿acaso no hizo Artaud una teatralización de su locura en la escena pública? ¿No se trata de una obscenidad que quiebra la coherencia? Si retornamos al caso de *Los Mansos*, la extrema exposición que ostenta aspectos de la vida privada también se juega, aunque contenida en una trama textual. Los cruces biográficos, como engranajes narcisísticos –en la medida en que aun hablando de los demás la referencia es a sí mismo-¹³, son reveladores de un dolor extremo, del duelo de la fisura del sujeto, de la imposibilidad de nacer enteros y de construir, al menos con otro, un mundo íntegro. El universo de este tipo de personajes del teatro contemporáneo siempre es parcial. El *Cristo muerto* de Holbein no está sólo en la puesta –en imagen y en imagen de imagen o reflejo-, sino en la reproducción que guarda, entre otras y otros textos la cajita entregada – más allá del programa de mano- con la función de un paratexto. Es una pintura guardada –como reproducción- en la cajita textual (de dimensión plástica y literaria, y con el valor de una especie de novedosa dramaturgia en tamaño reducido), como si fuera un arcón del que pudieran salir otras –¿infinitas?- configuraciones y transfiguraciones textuales. Cajita que acompaña, advierte, divierte y convierte; paratexto que abre la dimensión plana a la que no puede acceder habitualmente un programa de mano, o que lo expande volumétricamente, retornando a la escena con matices diferenciales. Así también la espacio-

¹³ Consideramos la definición de narcisismo que da Gilles Deleuze en la obra ya citada *Diferencia y repetición*: "El narcisismo no es una contemplación de sí mismo, sino el colmamiento con una imagen de sí mientras se contempla otra cosa." (p. 155).



temporalidad se dilata en la puesta más allá de la configuración arquitectónica. Se trata de un espacio dado que se transforma en función de lo que propone desde su condición no encubierta¹⁴. El espacio escénico se inviste desde el despojamiento. Más ancho que profundo, deja que la *otra* profundidad, la producida por la intersección de las series textuales, se extienda en superficie. Ya no hablamos como en la *Gestalt* de fondo y figura. Lo *sin fondo*¹⁵ emerge como sonido, como lo que no se deja ver –golpiza, crimen, ataque de epilepsia- a la manera de trazos de lo inconsciente que ya no pertenecen a uno como identidad.

Podríamos pensar este tipo de conexiones –o de articulaciones flexibles- en múltiples casos de nuestra escena actual. El espacio despojado en *La señora Macbeth*¹⁶, la construcción del personaje ausente (Macbeth) desde la textura escindida del presente (Lady Macbeth). Un maquillaje y vestuario que marcan o vuelven a trazar rasgos, como el rictus de la boca, o que plenifican la condición de máscara del rostro. Viste lo ya vestido, como máscara que no oculta o encubre la desnudez (esa presunta esencia), sino que actúa como disfraz hecho cuerpo. Lo más fuerte es, quizá, lo que el personaje de Lady Macbeth logra ver desde la videncia de las Brujas, dándolo a ver a su vez a los espectadores desde su estado de proyección imaginaria. La representación toma, en este caso, la evanescente consistencia que la asedia y el espectador, desde su condición teatral, no puede sino –de algún modo- colaborar en construirla.

Estamos hace décadas en una etapa del teatro de la no representación desde la representación misma, de un teatro que muestra e invalida al mismo tiempo, en acto paradójico, su máscara representativa. Ya no hay un deseo o propósito de crear lo ilusorio y, avanzando aún más, en muchos casos ni siquiera de evidenciar el artificio. La máscara o disfraz no intenta ocultar una verdad desnuda ni mostrar una verdad fabricada. Se trataría de la construcción del acontecimiento como verdad; o, dicho de otro modo: la experiencia artística teatral se daría a través de un proceso sensible, imaginativo y de ideación realizado por teatristas/espectadores en estado de potente y mutua exposición. Desde esta instancia ¿cómo se trabajaría la singularidad del actor y del personaje en propuestas escénicas de estas características? ¿Cómo llega este *performer* fisurado

¹⁴ Ver los textos de Francisco Javier *La renovación del espacio escénico*, Fundación Banco de la Provincia de Buenos Aires, 1981, o bien *El espacio escénico como sistema significante*, Buenos Aires, Leviatán, 1998, especialmente los axiomas de Richard Schechner.

¹⁵ Expresión usada por Gilles Deleuze en el texto citado y en *Imagen-movimiento*, Barcelona, Paidós, 1984.

¹⁶ Obra dramática de Griselda Gambaro, con dirección de Pompeyo Audivert, estrenada en el Centro Cultural de la Cooperación de Buenos Aires, en abril de 2004.



al espectador como sujeto escindido? Ya no es el sujeto como individuo el que configura personaje. ¿Cómo esta potencia del devenir fecunda el trabajo del intérprete? Las materialidades se transforman en su construcción ficcional. Se trata de un "devenir animal" y de una metamorfosis de los elementos quebrando la dualidad naturaleza/cultura. En *Los mansos*, el ruido de maderas golpeadas como metonimia del ataque de epilepsia excede su valor en la retórica del espacio, y el golpeteo o chirriar de los dientes de Nahuel Pérez Biscayart, se muestra ante el espectador como una especie de consustanciación con el ratoncito (hamster) que por momentos sostiene y contiene en la palma de su mano.

En nuestro medio, podemos notar este tipo de variaciones en el estatuto del personaje en casos como los ya citados y en realizaciones de Ricardo Bartís, Daniel Veronese, Rafael Spregelburd, Javier Daulte, Luis Cano y muchos más. Si aceptamos que consciente o inconscientemente el sujeto es un devenir, podemos apreciar que, si bien tiene puntos de anclaje, se disocia o bifurca y hasta a veces se disuelve. El personaje en la escena contemporánea está expuesto a un principio de nomadización¹⁷. Dice Deleuze: "Creemos en un mundo donde las individuaciones son impersonales y las singularidades preindividuales, el esplendor del SE"¹⁸. Este SE no consiste en un impersonal en tanto fenómeno de alienación, sino en una afirmación del estado de mutabilidad del sujeto-personaje o del sujeto-actor. Se trata de un sujeto-acción que no permanece fijado en roles ni en estereotipos. Evadiría la condición de un sujeto-fetiché encasillado en taxonomías de sujeción. A este sujeto del teatro podríamos llamarlo, desde Deleuze, sujeto diferencial. Para este pensador, la filosofía se abre como teatro. Nietzsche y Heidegger ven la filosofía como un teatro del porvenir¹⁹. Lyotard nos habla, a su vez, de una "teátrica pagana"²⁰.

Queda puesto en cuestión no sólo el pensar como actividad abstracta, sino su travesía representativa por la escena del mundo. Y las preguntas regresan con la potencia de una repetición transgresora, que no es reiteración de una supuesta identidad. Quizá porque en la tarea de pensar, las preguntas recuperan el pasado como el teatro, desde un presente vivo abriéndose a la gestación del porvenir.

¹⁷ Tomando en parte esta concepción deleuziana, hemos intentado trabajar este tema en otros artículos, como "Las huellas del personaje", en *Proyecciones del Teatro argentino en el fin del milenio*, Buenos Aires, Nueva Generación, 1999 y en "El personaje teatral en línea de fuga" en *Teatro y Artes III*, Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2001.

¹⁸ Ver en la edición citada de *Diferencia y repetición*, p. 18.

¹⁹ Op. cit., p. 32.

²⁰ Así titula un capítulo de "La gran película efímera", primera parte del libro *Economía libidinal*, Buenos Aires, FCE, 1990.



Cerramos este trabajo con la apertura que nos entrega el final de *Los Mansos*, en el que vuelve a aflorar como retorno, como repetición transgresora y creativa la naturaleza (el árbol), accionada por el artificio teatral y atravesada, una vez más, por el artificio humano.