

Lo político del lenguaje escenográfico: tensiones en la configuración del poder de lo visible.

Luisina Nelly Castillo Gutiérrez - Maestranda en Arte y Sociedad en Latinoamérica, Facultad de Arte, UNICEN.

correo: luisinsn92@gmail.com

Resumen: La escenografía contemporánea ha evolucionado hacia un territorio expandido, generando lenguajes híbridos que desafían las categorías tradicionales de la práctica. Este nuevo lenguaje incorpora la poética de la materia activa, otorgando al dispositivo escenográfico un rol vivo y estructural en la experiencia escénica. La naturaleza activa del objeto escenográfico lo posiciona como un actor político-estético, capaz de influir en la percepción, la ocupación del espacio y la producción de subjetividad. Esta perspectiva invita a reflexionar sobre la condición ontológica del objeto en el teatro, dialogando con conceptos filosófico-políticos como el dispositivo (Foucault, 1978; Agamben, 2007) y la ontopolítica (Connolly, 2013). Se profundiza en análisis estéticos y visuales de Claire Bishop (2005) y Nicolas Bourriaud (2006) para fortalecer la categorización de la instalación escénica y la expansión simbólica de la lectura de objetos dentro de la estética relacional. Es crucial entender que la materialización del hecho escénico dista de ser neutral, estando profundamente arraigada a decisiones simbólicas y técnicas vinculadas al poder. Estas decisiones influyen activamente en la producción y comprensión de lo sensible, abarcando no solo lo visible, sino también lo que se siente, imagina y vive en la experiencia teatral. El objeto escenográfico no solo simboliza universos posibles, sino que los organiza, define y, en ocasiones, los interrumpe. El objetivo principal de este trabajo es demostrar que el objeto escenográfico, lejos de ser un mero elemento decorativo o subordinado a la dramaturgia, se erige como un punto político y epistemológico con impacto directo en los métodos de representación, la circulación del conocimiento y la formación de subjetividades. Se sostiene que la escenografía es, inherentemente, una práctica ontopolítica que crea mundos, inmersa en la disputa por los sentidos, los cuerpos y las formas de presencia en escena.

Palabras claves: Dispositivo escénico, objeto político, escenografía política, filosofía de la escenografía, performatividad material.

Abstract: Contemporary scenography has evolved into an expanded territory, generating hybrid languages that challenge traditional categories of practice. This new language incorporates the poetics of active matter, giving the scenographic

device a living and structural role in the theatrical experience. The active nature of the scenographic object positions it as a political-aesthetic actor, capable of influencing perception, the occupation of space, and the production of subjectivity. This perspective invites reflection on the ontological condition of the object in theater, dialoguing with philosophical-political concepts such as the device (Foucault, 1978; Agamben, 2007) and ontopolitics (Connolly, 2013)⁴. Aesthetic and visual analyses by Claire Bishop (2005) and Nicolas Bourriaud (2006) are explored in depth to strengthen the categorization of stage installation and the symbolic expansion of the reading of objects within relational aesthetics. It is crucial to understand that the materialization of the scenic event is far from neutral, being deeply rooted in symbolic and technical decisions linked to power. These decisions actively influence the production and understanding of the sensible, encompassing not only the visible, but also what is felt, imagined, and experienced in the theatrical experience. The scenographic object not only symbolizes possible universes, but also organizes, defines, and, at times, interrupts them. The main objective of this work is to demonstrate that the scenographic object, far from being a mere decorative element or subordinate to dramaturgy, stands as a political and epistemological point with a direct impact on methods of representation, the circulation of knowledge, and the formation of subjectivities. It is argued that scenography is inherently an ontopolitical practice that creates worlds, immersed in the dispute over meanings, bodies, and forms of presence on stage. **Keywords:** Scenic device, political object, political scenography, philosophy of scenography, material performativity

Aventurarse en la materialización del hecho escénico implica, en sí mismo, una práctica política, en tanto supone decisiones concretas en torno a los objetos y los materiales a seleccionar. La disposición de estas elecciones y lecturas hacia él mismo, nos aproximan a una práctica significativa de la performatividad del objeto. Tras estas acciones se dispone un entrecruce de subjetividades que distribuye la percepción de lo sensible permitiendo distinguir y problematizar el impacto de los elementos, en tres categorías que coexisten y se tensan en la práctica contemporánea: la ambientación (entendida como atmósfera referencial), la escenografía (como lenguaje espacial de la dramaturgia) y la instalación (como despliegue expandido del objeto hacia su estatuto artístico autónomo). Estas tres formas dialogan y se tensan en la actualidad, reclamando una revisión crítica de sus supuestos simbólico-teóricos y sus implicancias netamente políticas. La ambientación se posiciona como el sustrato más etéreo, ya que configura un clima, se configura con un aura determinado. Hablamos aquí del uso estratégico de la luz y sus intensidades, del diseño sonoro y los factores que acompañan la construcción de la escena a habitar. La ambientación no representa, induce, preparando el terreno perceptivo para lo que se despliega. La escenografía entendida tradicionalmente como un lenguaje espacial, busca su evolución en el teatro moderno y contemporáneo rompiendo su función pasiva, trascendiendo su rol representacional mimético. Finalmente la instalación, proveniente de las artes visuales, irrumpie en la escena con una fuerza transformadora por medio de su naturaleza inmersiva y su interés por la relación entre el objeto-espacio y espectador convirtiéndose en una herramienta potente para redefinir el lenguaje escénico actual.

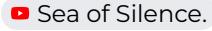
El objeto escenográfico entonces, se explora y expande como un dispositivo foucaultiano, que condiciona modos de ver, recorrer, habitar y/o

controlar el espacio¹. Es en el marco de las relaciones de poder, saber y cuerpo desarrolladas por Foucault, en las que se integra al objeto escenográfico más allá de una materialidad auxiliar, sino como parte constitutiva de un orden que organiza, regula y modela. En este sentido, la escenografía no es neutral y los objetos seleccionados/conformados para su composición operan como una arquitectura simbólica del poder. Para Foucault (1978) el dispositivo organiza una lógica perceptiva que no solo habilita a la representación, sino que también controla lo que puede ser visto, dicho o sentido en la escena. Este control es ejercido no por presencia directa, sino por la configuración del espacio y la distribución de la mirada, inscribiendo así una red de significados y limitaciones incluso antes de que la acción dramática comience.

El sentido de ‘control’ que establece un objeto escenográfico es multifacético y sutil. Los muros, las escaleras, las puertas, los pasillos, se convierten en caminos posibles tanto para los cuerpos en escena como para la imaginación del espectador. Una escenografía minimalista, puede, también ejercer otro tipo de control en el despojo de elementos, obligando a la focalización extrema en los cuerpos, convirtiéndolos en centro de atención y vigilancia². La opulencia o precariedad de los materiales usados no son decisiones que se pasan por alto, mediante los mismos se puede perpetuar una narrativa de poder. Esta arquitectura simbólica se manifiesta en la producción de saber dentro del dispositivo ¿Qué tipo de información se privilegia o se oculta a través de la disposición espacial? ¿Qué determina la inserción del elemento en la escena? Un espacio escénico puede estar diseñado para fragmentar la visión, negando al espectador una perspectiva completa, emulando la restricción de

¹En esta línea, también resultaría pertinente incorporar las nociones presentadas en el *Reparto de los sensible* de Jacques Rancière (2009), entendiendo la misma como la manera en que se organiza lo que puede ser visto, dicho, oído o sentido dentro de un régimen estético y político determinado. El objeto escenográfico, en tanto dispositivo, participa activamente de esta distribución, no sólo en la ocupación de un espacio físico, sino en el establecimiento de un régimen perceptivo que define quién puede hablar, actuar o ser visible y bajo qué condiciones.

² “Sea of Silence” – Tamara Cubas, artista visual uruguaya, la presencia del objeto escénico es precaria y todo el centro de la ambientación se presenta como una evocación del exilio.



información en sistemas de control social. En una mirada a la inversa, la escenografía operaría como una suerte de panóptico ³invertido, donde la mirada no es solo la del centro que observa, sino la del espectador que, desde su posición predeterminada por el dispositivo, percibe y es percibido por la lógica del espacio atravesado.

Agamben radicalizará y profundizará esta concepción, en su ensayo *¿Qué es un dispositivo?* (2007), definiéndolo como: 'todo aquello que tiene la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, conductas, opiniones y discursos de los seres vivientes'. Desde esta perspectiva, el objeto escenográfico se transforma en una máquina ontropolítica, en tanto que participa activamente en la producción de formas de vidas posibles. No parece descabellado para este entonces traer el término ontropolítica en implicancia al objeto en escena, la política de su existencia no solo afecta las relaciones que intercede sino también influye en la forma de entender y definir sus posibilidades existenciales. En este sentido y referenciando completamente a esta terminología, el teórico William Connolly dirá: 'Onto, porque toda interpretación política invoca un conjunto de fundamentos sobre las necesidades y las posibilidades del ser humano; sobre las formas en las que el ser humano puede estar conformado y las posibles relaciones que puede establecer con la naturaleza.' (1995, p. 29).

Continuando con la relación entre el dispositivo y el sujeto capturado en el pensamiento agambeniano, nos dirá que el sujeto no preexiste al dispositivo, sino que es constituido por él. Por lo que, en la dramaturgia el objeto escenográfico no solo actuaría como un dispositivo, sino también se codificaría como un cuerpo escénico específico. Esto implica una forma en la que los actores interactúan, los espectadores perciben y la narrativa se desarrolla. La escenografía toma fuerza en su potencialidad de construcción de subjetividad escénica.

³Foucault, Michel. (1976) *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI Editores.

Las 'formas de vidas posibles' que el objeto escenográfico produce son tan variadas como las intenciones en escena. El objeto, en su disposición y materialidad, dicta no sólo lo que es visible, sino también cómo se siente lo visible. En cuanto al cuerpo escénico específico, la materialidad del espacio afecta directamente en la corporalidad del actor. Cada elemento material puede obligar a posturas inusuales, a movimientos restringidos o a gestos amplificados, moldeando la fisicalidad del personaje y por ende su extensión, su subjetividad en escena. En el marco de muchas propuestas teatrales latinoamericanas contemporáneas, la operación se vuelve evidente y la ontopolítica del objeto deja de ser un telón de fondo para convertirse en un territorio en disputa, donde el objeto determina posibles e impone visibilidad. Lo escenográfico para este entonces ya no se determina como contenedor de la acción, sino como su fuerza configurada.

La estetización y simbolización del objeto reconfigurado es una práctica que la posmodernidad ha regalado a las artes visuales y está a movilizado por diversos campos, en esta transmutación del objeto hacia su elevación simbólica y su configuración dramatúrgica encontramos un lenguaje propio, uno que acerca a la disposición de estos elementos para su interpretación desde diferentes puntos de vista. En el devenir de estas prácticas contemporáneas, la instalación deja de ser un fenómeno exclusivo de las artes visuales para inmiscuirse en la escena, transformando el lenguaje del espacio escenográfico en favor de una experiencia inmersiva, afectiva y crítica.

Claire Bishop (2005) plantea que la instalación se define como un modo de relación entre el espacio, el espectador y los objetos, en el que se genera una experiencia corpórea y subjetiva que interrumpe la lógica contemplativa tradicional. En esta línea, las escenografías de tipo sugerente⁴ se construyen más como entorno que como marcos, es decir,

⁴En este sentido, lo sugerente vehiculiza en la escenografía una relación poética, abierta, que no muestra por completo, sino que invita al público a completar el sentido y a activar vínculos sensibles con los objetos, habilitando un espacio relacional y de co-creación entre obra, actor y espectador.

no contienen la acción sino que la encarnan, exigiendo del espectador un posicionamiento. Así, la interrelación de estos objetos escenográficos pasan a ser parte de una coreografía de intensidades que acompaña al actor. Siguiendo esta línea, las escenografías que adoptan un formato de instalación suelen ‘interrumpir la lógica contemplativa’ desdibujando los límites entre el escenario y el público, invitando al espectador a moverse dentro del espacio aunque sea con la mirada. El posicionamiento activo que exige puede manifestarse en esa necesidad de decidir dónde mirar, en qué momento, cómo acercarse a un elemento, o incluso en la participación directa. La escenografía en estas propuestas, ya no se determina por la apertura o el cierre del telón, tampoco por las luces encendidas o apagadas, la escenografía se encarna en un entorno habitable, experimentable en todos los sentidos, generando una conexión visceral. Esta interrelación tiene consecuencias político - estéticas, Bourriaud (1998), en su *Estética Relacional* nos propone que el arte contemporáneo ya no sea entendido y fundamentado en la producción de objetos cerrados y definidos sino en la creación de marcos relationales, situaciones de encuentros o interacciones posibles. Desde estas miradas, el objeto escenográfico que participa en una lógica instalativa se convierte en un catalizador de relaciones sociales y de reacciones sociales, portador de una potencialidad común y no simplemente en un dispositivo de representación.

En tanto dispositivo, tal como sostienen Foucault y Agamben, estos objetos instalativos configuran lo sensible, definiendo modos posibles y por ello profundamente políticos. Escenarios que incorporan escombros, residuos,⁵ objetos de la vida doméstica o industrial abandonada, formulan directamente este lenguaje y es decodificado de inmediato por el espectador, invitándolo a reconsiderar su posicionamiento frente a la escena. La elección de estos materiales no es inocente, cada objeto trae

⁵En esta obra, la presencia de contenedores como dispositivos escénicos establece un diálogo político - estético entre la dramaturgia y la relación con los espectadores Chin Gu Containers - Ciudad Cultural Konex (Argentina) [Chin Gu Containers – Ciudad Cultural Konex](#)

consigo una implicancia simbólica, social y cultural que se activa en el contexto escénico.

Las escenografías de carácter performativo, operan como instalaciones teatrales que habilitan una poética de la materia activa, por lo que los objetos no solo tendrían significado simbólico o estético, sino que son activados en la puesta en escena.⁶ El objeto encontraría su potencialidad en la acción del estar, en ese estar marcado por su disposición a ser visto; la acción performática es un hecho intrínseco a su existencia escénica. Esta activación convierte al objeto en un co-creador de la experiencia, en un elemento dinámico que redefine constantemente la relación entre la tríada espectador- actor y espacio.

La ‘poética de la materia activa’⁷ se manifiesta cuando un objeto no solo está presente, sino que participa en la construcción de significado. Una pila de ropa usada que se deshace lentamente durante la función, un grupo de sillas rotas que se cambian en cada escena por la manipulación de los actores, un puente de tela rasgada, son apenas algunos ejemplos de esta generación de narrativas y resonancias simbólicas. Su activación no depende exclusivamente del movimiento, ya que su materialidad (en tanto textura, olor, color, deterioro) se integra en la experiencia sensorial y emocional de la obra. El uso de ‘escombros’ o ‘residuos’, en definitiva restos en escena, configuran un gesto político que interpela al espectador sobre la sociedad de consumo, la precariedad y finitud de la existencia o la memoria. Estos objetos, descontextualizados de su cotidianidad son inmediatamente reconfigurados por el público y por los actores, quienes reconsideran la relación con la materia.

⁶En la obra Costumbres Argentinas realizada en el Teatro Sanitario de Operaciones (Argentina) podemos apreciar esta convergencia perfomática en lo escénico y la nueva disposición a la que se enfrentan los espectadores. Teatro inmersivo en el Museo de la Ciudad : La Comuna 7

⁷La poiesis ($\piοίησις$) como la desarrollaría Aristóteles en su Poética, hace referencia a la acción de ‘hacer’ o ‘traer algo que no existía’, apunta a una transformación material o simbólica del mundo. Este pensamiento implica una forma de ontología práctica donde el hacer creador no solo configura objetos, sino que produce mundos posibles (en tanto la poiesis como concepción activa de lo material y del lenguaje, en la medida en que ambos son capaces de crear realidades, no solo de representarla).

Es en este sentido, importante retomar el pensamiento de Agamben sobre el uso del residuo y su idea de profanación del dispositivo (2007), permitiendo pensar una escenografía crítica, que no reproducirá el poder sino que lo interrumpiría. El objeto escenográfico deviene entonces en un resto profanado, sustraído de la lógica de utilidad que lo constituía, hacia una potencia política latente: la capacidad de interrumpir el orden instaurado y abrir zonas de ambigüedad, desvío o disidencia.

En definitiva, la travesía por la materialización del hecho escénico revela que el objeto escenográfico está lejos de ser un elemento auxiliar, un adorno. Se erige como un poderoso dispositivo ontopolítico que no solo representa realidades, sino que las produce y las moldea. Esta perspectiva amplía drásticamente nuestra comprensión de la escenografía, trascendiendo su función técnica o estética para reconocerla como un campo intrínsecamente político, donde la elección material es una declaración y/o una invitación a la reflexión.

La capacidad del objeto en escena para condicionar modos de ver, estructurar y habitar el espacio, configura la subjetividad del espectador y del intérprete, para catalizar nuevas relaciones sociales, convirtiéndose en un agente transformador de la realidad. Las prácticas contemporáneas, en especial las que abrazan la práctica de la instalación, demuestran cómo la materialidad escénica puede desmantelar la pasividad en el entrecruce de disciplinas (visuales- escénicas), exigiendo un compromiso activo y una relectura constante de lo que se nos presenta. En este sentido, el rol del escenógrafo de espacio se eleva a una dimensión política y ética, la configuración de los espacios no es un acto neutral, sino que se refleja en la organicidad social y su regulación, con la potencialidad de desafiar o reafirmar las estructuras existentes. La escenografía, entonces, es el territorio mismo donde la realidad es disputada y las formas de vida son posibles.

Bibliografía

- Agamben, G.** (2014) ‘¿Qué es un dispositivo?’ 1º Ed Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Bishop, C.** (2005) *Installation Art: A Critical History* (pp. 6–47). London: Tate/Routledge
- Connolly, W.** (1995) *Nothing is fundamental..., The ethos of pluralization.* University of Minnesota Press
- Bourriaud, N.** (2006) *Estética relacional.* Adriana Hidalgo
- Foucault, M.** (1977) *Vigilar y castigar.* Siglo XXI.
- Foucault, M.** (1978) *Historia de la sexualidad I: La voluntad de saber.* Siglo XXI.
- Ranciere, J.** (2009) *El reparto de lo sensible.* 1ºed Editorial LOM. Santiago de Chile