

El espacio vacío de la escena, el espacio vacío de la experiencia.

Por: Dr. Marcelo Jaureguiberry¹,

Lic. Lucrecia Etchecoin²

Resumen:

Partiendo de una breve síntesis de las conceptualizaciones actuales respecto de la performatividad de la escena contemporánea este artículo indaga la posible resonancia que en el mundo de la creación escénica podrían tener ciertas conceptualizaciones respecto del hombre contemporáneo y la imposibilidad de convertir sus actos en experiencia. A tal fin se analizan aspectos del lugar que toma el espacio en la escena contemporánea, su abordaje como espacio vacío desde ópticas semióticas y desde la mirada Gastón Breyer para entrever el rol del escenógrafo en ese territorio.

¹ Doctor en Filología Española, Arquitecto, Licenciado en Teatro. Profesor titular cátedras de Escenografía y Práctica Integrada III de la Licenciatura en Teatro de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Pcia de Buenos Aires. Director de INDEES (www.indees.com.ar) – Instituto de Estudios Escenográficos. mjauregui17@hotmail.com

² Licenciada en Comunicación Social, Ayudante de Primera en la cátedra “Filosofía y Sociología de la Técnica” en la Licenciatura en Comunicación Social, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional del Centro de la Pcia de Buenos Aires. Investigadora del Instituto de Estudios Escenográficos. INDEES, www.indees.com.ar.

Palabras clave:

Espacio vacío-escena contemporánea-hombre sin contenido-experiencia

Abstract:

Starting with a brief overview of the current conceptualizations about the performativity of the contemporary scene, this article explores the possible resonance that certain conceptualizations may have in the world of performing arts, about the modern man and the inability to turn his acts into experience. Therefore, we analyze certain aspects of the place that space takes in the contemporary scene, its approach as an empty space, seen from a semiotics angle, and from Gaston Breyer's perspective in order to discern the role of the designer in that territory.

Keywords:

Empty space - contemporary scene – man without content - experience

Basta de drama: la escena contemporánea.

“En este teatro, deshacer el espacio, nueva noción del espacio que se multiplica al desgarrarse, se le deshilacha hilo a hilo, se excava hasta llegar a la cuerda y debajo de él aparecen incalculables riquezas.”

Artaud

La escena contemporánea es centro de profundos cambios relacionados con una búsqueda que propone desandar los caminos de la mimesis y proponer comunicaciones relacionadas a la reflexión del propio artefacto teatral. Parece estar instalado el término pos-dramático (Lehmann, 2010) como principio de la práctica teatral contemporánea. En ella el teatro y el texto mantienen una relación de independencia, el texto abandona su lugar de legitimación del hecho teatral y funciona como un elemento más junto a los lenguajes escénicos. Este corrimiento propuso nuevas reglas de juego, entre ellas un destacado escenocentrismo. Es decir, una autonomización de los lenguajes escénicos, revalorizados en su materialidad, en su presencia más allá de cualquier función mimética, en su peso y sensorialidad antes de que en su significado.

Esta preocupación por el carácter espectacular de la escena también basado en un estado de crisis de la noción de representación como fundamento del hecho teatral, genera una ampliación de los derechos de los sentidos y niega la seguridad puesta frente a los significados de las cosas – de aquellas que aparecen en la escena como de la escena misma, y de la vida cotidiana también. En esta lógica el teatro pos-dramático es un teatro que se celebra como proceso, que encuentra como necesidad el análisis de sus propios bordes, ahí donde es considerado aún obra de arte al mismo tiempo que traspasa el umbral e ingresa en otro medio, el de la comunicación no artística (Lehmann, 2010).

En esos nuevos trayectos el teatro se sumerge en la complejidad de la relación del hombre con el mundo, con los otros hombres y explora las posibilidades de traer a la presencia esa opacidad, negando la inmediatez que presupone un mundo que puede ser directamente alcanzado (Eiermann, 2012).

Esta búsqueda del teatro post-dramático, de un teatro que quiere despojarse de la seguridad de la palabra e incluso del lenguaje, parecería concentrarse en la reflexión de la posibilidad de hacer, experimentar y habitar.

ANUARIO DE LA FACULTAD DE ARTE

El interés de estas páginas está puesto en ofrecer líneas que nos acerquen a las mutaciones en la comprensión del espacio en los momentos de crisis de la hegemonía del drama. Más específicamente, explorar las caras del espacio en tiempos del escenocentrismo considerando su posible diálogo con otros espacios sociales. Porque como menciona Breyer (2004) el teatro frena el implacable ritmo de la realidad y permite *“centrar al hombre en su propia responsabilidad para retomar la construcción de la existencia”*.

Y yendo un poco más lejos, practicar caminos rizomáticos que se propongan la búsqueda de correspondencias o contradicciones, caminos de cintura o frontera entre la escena y sus formas contemporáneas de concebir el espacio, y la posibilidad o imposibilidad de usar, habitar y experimentar otros espacios sociales. El espacio escénico en su capacidad de proyección.

El espacio en la escena contemporánea

El espacio teatral se convierte en terreno de incomodidad, de pregunta, ya no es tanto el texto quien digita sino que es el espacio quien asume un lugar de autoridad que obliga a reconsiderar las relaciones con los otros. Anne Ubersfeld plantea que una historiografía del espacio teatral contemporáneo *“observaría una especie de marcha hacia el vacío.”* (1997, 117) Así mismo explica que el trabajo de la escenografía es el de reducir dramáticamente el decorado, el telón de fondo, todo aquello que permitiese una referencia con algún lugar del mundo. Este carácter del espacio teatral no ya como mimesis o referencia sino como artefacto, plantea una asombrosa libertad, aquella de provocar en el espectador la posibilidad de mirar el mundo bajo otros parámetros que no se cierran a los dictados por los códigos establecidos. Ahora bien si volviésemos sobre este pensamiento y lo abordáramos de forma negativa tendríamos la posibilidad de entrever que esta marcha hacia el vacío, hacia el fin de la función referencial de la escena, provoca también la posibilidad de una no-

estructuración o des-estructuración del mundo. Así como plantearía una des-ubicación del hombre. El espacio reconocible de los telones se desvanece a la vez que se reflexiona sobre la habitabilidad. Esta apertura hacia el vacío no es un dato superfluo si la abordamos desde una problemática más general, la acusada imposibilidad del hombre contemporáneo de hacer, de habitar, de transformar sus actos en experiencia. El camino hacia el vacío de la escena, hacia la libertad de los decorados tiene correspondencia con el devenir del hombre sin contenido. (Agamben, 2002)

Es necesario hacer una distinción entre lugar – construido y condensado históricamente – y espacio – una especie de enmascaramiento de dicho lugar en función de su inscripción a una discursividad. La escena es lugar de un espacio vacío. La discursividad que inaugura este espacio está cuestionando la posibilidad de establecer una habitabilidad segura.

El escenógrafo argentino Gastón Breyer (2004) define a la escenografía actual como el estudio y la estructuración de los no lugares. Un no lugar es un espacio despojado de las expresiones simbólicas de la identidad, las relaciones y la historia. (Auge, 1993) Un no-lugar comprendería entonces un espacio vacío, vacío de sentido, de cualquier forma que pueda imprimirle una signatura. Las signaturas son signos que el tiempo inscribe en las cosas. Es decir, un espacio vacío es también un espacio post-histórico.

Si miramos con más detenimiento Breyer está otorgándole al escenógrafo el rol de administrar estos no lugares.

La desnudez del espacio a su vez fractura la ubicuidad del hombre en ese espacio. Es posible que ese vaciamiento sea correlato del desnudo frente al cual el derrumbe de los grandes relatos nos ha expuesto. Nos descubrimos vacíos de aquellos ropajes que nos cubrían y nos daban la seguridad del sentido de nuestras acciones. Así como el espacio se vacía de los telones que

ANUARIO DE LA FACULTAD DE ARTE

estructuraban los espacios de habitabilidad de los actores. El espacio está pero ya no es habitable de la misma forma. Cuestiona y exige desde otro lado.

El hombre que parece caberle al espacio vacío es el hombre sin contenido. Algo de ese streap-tease que rasgó las vestiduras del espacio escénico tiene que ver con la crisis de la representación. Una vuelta apresurada a lo real, a introducir trozos de realidad concreta en las obras. Performances, teatro documental, instalaciones, teatro emplazado en locaciones urbanas, escenas montadas en función de grabaciones o imágenes históricas reales, autobiografías. Un quiebre que sucede en el teatro pero también en otros ámbitos de la cultura como forma contestataria a lo que Guy Debord (1967) había definido como sociedad del espectáculo. Donde todo lo antes directamente experimentado se aleja en una representación. El espectáculo desrealiza todo obrar y decir, captura en una esfera separada la comunicabilidad de las cosas, el lenguaje mismo. Más lejos aun va Baudrillard (1978) al considerar la cultura contemporánea como una usina de producción de imágenes que ya no están interesadas en representar la realidad sino en simularla. No harás imagen del mundo para sustituirlo por ella, sentenciaba Bertold Brecht en una especie de mandamiento.

El hombre sin contenido

El espacio vacío de la escena contemporánea permite una apertura metafórica. El sujeto que le corresponde a ese espacio es el hombre sin contenido. Esta expresión es producto de la reflexión de Giorgio Agamben respecto de los significados del obrar del hombre en la relación estética - política. Nos interesa a nosotros al fin de este artículo rescatar la forma en que Agamben asume esta reflexión, a modo de dos diagnósticos y una reivindicación. (Costa, 2006) El primero de ellos la denuncia de la destrucción de la experiencia, esto implica la imposibilidad del hombre contemporáneo de

tener y de transmitir experiencias, problemática ya presente en Benjamin, cuando la escena urbana parisina cambiaba dramáticamente. Desde la escena teatral Gaston Breyer también ve esta cuestión cuando menciona que el hombre tiene los espacios pero no puede habitarlos. El teatro contemporáneo está cuestionando justamente este carácter.

Escribe Agamben en *Infancia e historia* (2000), “*El hombre moderno vuelve a la noche a su casa extenuado por un farrago de acontecimientos – divertidos o tediosos, insólitos o comunes, atroces o placenteros– sin que ninguno de ellos se haya convertido en experiencia*” Esta fractura de la capacidad de vivir experiencias implica no su desaparición sino su traslado a una esfera diferenciada del hombre. Conocemos por medio de la ciencia y sus dispositivos, un sujeto conoce en la medida en que acumula experimentos. Estamos en un tiempo en el que el pasado no alcanza para orientarnos.

El segundo diagnóstico alude a la transformación del mundo entero en un museo recorrido por espectadores-turistas. Museo entendido como dispositivo cuyo propósito es el de capturar en una esfera separada la posibilidad de usar libremente las cosas. Es decir, si aceptamos esta hipótesis el mundo pasaría a ser un espacio de pura contemplación e incapaz de experiencia. Este dispositivo es propio del capitalismo espectacular, o de la era de la imagen del mundo.

El hombre sin contenido sucede en la fractura moderna entre la póiesis y la praxis. No solo porque la praxis haya eclipsado la póiesis sino porque puede entenderse también que la obra del artista puede ser reducida solamente a una praxis, entendida como expresión de su energía y de su trabajo.

El artista sin contenido

El artista sin contenido nace de un profundo desgarró. Siguiendo a Costa (2006, 7) *“la época de la estética –inaugurada por el romanticismo- separó al artista de toda relación íntima, necesaria con su materia, con el contenido y su representación, y lo convirtió en una pura voluntad creativa, libre de elegir o rechazar objetos, contenidos, materiales y formas arbitrariamente.”* Lo trascendente de esta observación está precisamente en el misterio de esa escisión. Una vez que la subjetividad creadora del artista se separa y se ubica por fuera de su materia e incluso de su producción, el espacio común generado por la obra artística se disuelve. El espectador entonces, *“...tan solo podrá acercarse a ella a través de la imagen reflejada en el espejo mágico de su propio gusto.”* (Agamben, 2002, 64)

Las razones de la incomprensión hacia el trabajo del artista radican en que él experimenta en su obra que la subjetividad artística es la esencia absoluta. Para esa subjetividad cualquier materia es indescifrable. El principio creativo separado de cualquier contenido transforma la identidad del artista en un perpetuo emerger sobre la nada de la expresión. Es decir, *“...el dogma de la originalidad hizo explotar literalmente la condición del artista.”* (Agamben, 2002, 102) Esta condición del artista no hace más que demostrar el desgarró existente en la actividad poética del hombre. El sujeto artista se ve impregnado de su condición práctica olvidando el sentido de la producción, de tal modo que el objeto queda en penumbras, no accede a la presencia. Suspendido en una especie de limbo inquietante entre ser y no ser. (Agamben, 2002)

La experiencia central de la póiesis, esto es de la producción para la presencia cede su sitio al proceso, hacia la consideración del cómo.

La póiesis representa la comunión del hombre con la naturaleza, la común relación entre el artista y la materia. Donde la forma que adquiere esa materialidad está contenida ya en la materia y solo es descubierta por el artista

quien la trae a la presencia. En una forma del des-ocultar consiste el trabajo artístico por excelencia. Ya sea el traer al ser algo que no – era como el mostrar una forma nueva de mirar.

La estrategia

“La escena es un lugar físico y concreto que exige ser ocupado y que se le permita hablar su propio lenguaje concreto”

ARTAUD

Hasta ahora hemos explicitado ciertos diagnósticos respecto de los caminos del teatro contemporáneo y la identidad del artista en los tiempos del hombre sin contenido. Nos queda aún mirar con detenimiento la estrategia, el territorio de la profanación.

Profanar se opone a consagrar. Las cosas u objetos consagrados – a los dioses, a los religiosos- estaban prohibidos para el uso mundano. Un acto sacrilego era aquel que quebraba esta indisponibilidad. Si el verbo consagrar implica separar y elevar a la prohibición, profanar es su opuesto e implica el sentido contrario, restablecer al libre uso de los hombres. La profanación se convierte en estrategia en la medida en que habilita la posibilidad de pensar y ejercitar modos de uso libre de todo aquello que ha sido separado o “consagrado”. Profanar es hacer, decir o callar algo impensado, imaginar usos libres, no regulados, no oficializados por reglas de disposición y utilidad obligatoria. (Costa, 2006)

ANUARIO DE LA FACULTAD DE ARTE

Profanar entonces es realizar un pequeño gesto conscientemente negligente hacia los dispositivos de captura que imponen la contemplación, la imposibilidad de intervenir.

Las materias con las cuales se nutren las nuevas búsquedas pertrechadas por el teatro contemporáneo, que vuelven a rescatar para el seno de la póesis la propia naturaleza de los hombres, es decir, la energía vital del cuerpo del actor, sus relaciones con el espacio, la materialidad de los lenguajes escénicos, luz, música, espacialidad, proponen rupturas parecidas a la profanación. Partir de un espacio vacío provoca la sensación de que todo puede suceder. De que se puede levantar un mundo o desmoronarlo con la sola presencia de una signatura, de un objeto, de una esencia. Y esto es posible porque un espacio vacío es al mismo tiempo un espacio abierto. Irreverente por cierto, con la posibilidad de travestirse en lugar anónimo y simbólico simultáneamente, de transmutar temporalmente y erigirse como espacio interno del hombre donde se desarrolla la lucha irrevocable por la existencia.

Un espacio vacío de límites, que facilita la fragmentación del mito, que derrite la soldadura de los sentidos y da la bienvenida al montaje, el collage, el desgarramiento como formas narrativas que tienen el carácter de problematizar la habitabilidad.

Diseñar sobre el vacío no pretende la transparencia, el entendimiento inmediato sino la apertura hacia el uso libre, profano.

El trabajo del escenógrafo es un poco el de reconocer esta apertura presente en el vacío, y tomarlo de forma creativa. Un diseño escénico tiene el poder de introducir un orden de cosas para que el espectador se adentre en el juego que se le propone y lo juegue. La escenografía es un otro que trae a la presencia el ser espacial-temporal del acto comunicativo que implica el hecho teatral.

El escenógrafo genera un dar a ver, introduce identificaciones o rechazos, tiene cierta posibilidad de profanar la hegemonía visual de una época, el bombardeo constante de imágenes que aliena, que captura. Y en esa propuesta tiene también el poder de sacudir la mirada del espectador, quien comienza a sentirse exigido, desplazado hacia la duda, hacia una oscilación constante del sentido.

El espacio vacío de la escena contemporánea sirve para desengarzar los ojos y cambiar las condiciones de ejercicio de la visión, porque construye universos autónomos, que rechazan la figuración. En esos universos nada está dicho, sino por suceder, nada señalado, sino por construir, están vacíos y abiertos. El escenógrafo ya no parte de la pre-fabricación del mundo presente en el texto, sino de la multiplicación de la espacialidad. Se transforma en un poeta del espacio, de los objetos. Profana aquellos elementos que habían sido consagrados a la mimesis.

Organicidad del vacío en la escena teatral

“A un espacio vacío puedo llamarlo escenario desnudo.”

PETER BROOK

"Detrás del supuesto vestido de gracia no hay nada y, precisamente ese no haber nada detrás de sí, ese ser pura visibilidad y presencia, es la desnudez.”

AGAMBEN

ANUARIO DE LA FACULTAD DE ARTE

La desnudez del espacio vacío de la escena presupone una ausencia de vestidos, pero no coincide con ella. La percepción de la desnudez está ligada a ese acto espiritual que la Biblia define como apertura de los ojos. Peter Brook (2003) hace depender el éxito de cualquier espacio teatral de una comunión y un equilibrio delicado entre una forma y sus contenidos. Siendo la forma, la calidad del recipiente y su capacidad de aceptar o rechazar, de inspirar o neutralizar los diferentes contenidos, siendo los contenidos los acontecimientos y la creación dramática con que se le da vida. El espacio vacío, desnudo necesita entonces de un Adán nominador que genere la atmósfera, la calidad de comunicación que se logre entre las formas y los contenidos y entre esa vida de la escena y el público.

La naturaleza del espacio vacío – como espacio desnudo - proyecto de la extrapolación de la interioridad del hombre sin contenido, se hace visible en la crisis de la representación. Y de toda crisis se vislumbran oportunidades. El espacio desnudo es posibilidad pura, es parturienta de nuevos fenómenos, porque no hay signo previo de cómo se debe ser, no hay que ser de ninguna manera en un espacio vacío. Es silencio semiótico. Es estado virginal del sentido, es frescura.

Este estado de desnudez confirma la famosa acepción de Paul Klee, ‘el arte no reproduce lo visible, vuelve visible’ porque el vacío de la escena es pura potencia que no da a ver una interpretación del mundo sino que cambia nuestra manera de ver el mundo, transforma la mirada, la hace ver. La escena se instala como creadora de mirada.

La complejidad de esta apertura, de esta desnudez de la escena, ha sido desarrollada por el arquitecto y escenógrafo Gastón Breyer desde la definición semiótica de la escena como hueco de significancia. Un espacio que pierde su vestido, su definición, que se encuentra desposeído, en búsqueda de su ser escena. El hueco es la no-cosa entre las cosas, es decir, constituye el vacío entre lo sólido y completo. De ese agujero negro brota la significancia como resultado

de una tarea integradora entre dramaturgo, actor, director y escenógrafo. “*Somos nosotros el funcionamiento de las cosas y no a la inversa.*”(Breyer, 2005, 55)

Intensificar las zonas de vacío implica inventar nuevas formas de mirar. El escenógrafo cuenta con las materialidades del lenguaje escenográfico para manifestar y estimular ese espacio primigenio que es reconocible por diferente. La escena puede llegar a convertirse en una poderosa sugerencia que nunca se desarrolla en todos sus detalles. Funcionaría como un gesto metonímico cuyo entorno será devuelto por el espectador, por la idea que se construya en la imaginación del público.

El carácter de la escenografía de un espacio vacío se constituye no por cuánto de ella se ajusta a un modelo sino en cómo ha llegado ella a ser individual e independiente. Locus ella misma de todo sentido, de un paisaje nuevo de signos o incluso productora de la idea de paisaje. El alma de la escenografía es simbólica. Y su poder radica en el efecto que posee sobre las materialidades que ingresan en ella. Porque si la escena es vacío algo de ese vacío se traspasa al objeto y destierra su carácter de objeto común. El objeto que resulta ya no es el mismo, ya no es siquiera él mismo. Se quiebra su identidad real. En la escena pasa a ser sujeto de un universo diferente.

El espacio vacío, locus de cualquier hecho teatral contemporáneo, se erige como factor de contextualización, todo lo que allí convive inicia una metamorfosis. Por eso es reconocible pero diferente, porque no es idéntico a la realidad pero es una realidad cognoscible.

Bibliografía

Agamben, Giorgio, Infancia e historia, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2000

----- El hombre sin contenido, Ed. Nacional de Madrid, año 2002

Baudrillard, Jean, Cultura y simulacro, Editorial Kairós, Barcelona, 1978

Breyer, Gastón, La escena presente. Teoría y metodología del diseño escenográfico. Buenos Aires, Infinito, 2005

-----La organización del vacío, Cuadernos del Picadero, Cuaderno Nº 4 - Instituto Nacional del Teatro - Diciembre 2004

Costa, Flavia, El dispositivo museo y el fin de la era de la estética, Conferencia pronunciada en las X Jornadas Nacionales de Investigación en Comunicación, Universidad Nacional de San Juan - Octubre de 2006.

Debord, Guy, La sociedad del espectáculo, 1967, versión digital en serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/Societe.pdf

Eiermann, André, Teatro post espectacular. La alteridad de la representación y la disolución de las fronteras entre las artes. En Telón de fondo, revista de teoría y crítica teatral – numero 16 – Diciembre 2012.

Lehmann Hans-Thies, El teatro posdramático: una introducción. En Telón de fondo, revista de teoría y crítica teatral - numero 12 - Diciembre 2010.

Todd, Andrew, Lecat, Jean-Guy, El círculo abierto. Los entornos teatrales de Peter Brook, Barcelona, Alba Editorial, 2003

Ubersfeld, Anne, La escuela del espectador, Publicaciones de la asociación de directores de escena de España, Madrid 1997