



Relación entre los cambios de la configuración dramática y los del discurso crítico

Autor:
Scheinin, Norma Adriana

Revista
Telondefondo

2007, 3(6)



Artículo



Relación entre los cambios de la configuración dramática y los del discurso crítico.¹

Norma Adriana Scheinin
(Universidad de Buenos Aires)

IncurSIONAMOS una vez más en algunos abordajes teóricos provenientes de la filosofía, los estudios de crítica literaria y de la semiótica teatral, con la intención de comprender del modo más lúcido posible el complejo fenómeno escénico de nuestro tiempo.

En esta exposición nos centraremos en algunos conceptos que Deleuze nos proporciona especialmente desde el estudio de la imagen cinematográfica en su particular vinculación con la semiótica, rescatando algunas de sus teorizaciones para enriquecer nuestra investigación del hecho teatral. Trataremos, en principio, de detenernos en distintos tipos de configuraciones escénicas y en las construcciones reconfigurativas que desde la recepción definen cada texto espectacular. Si nuestro eje reflexivo se centra en la problemática de la imagen, es en gran medida siguiendo una concepción del movimiento como "análisis sensible, no como síntesis inteligible"². Deleuze considera a Peirce como el filósofo que más lejos llegó en la clasificación de las imágenes³, y plantea que si bien no conocemos la relación que propone entre signo e imagen, es incuestionable que la imagen da lugar al signo. Según Deleuze un signo es una imagen particular que representa un tipo de imagen desde su composición o desde su génesis o formación. Esta manera de concebir la imagen se liga para nosotros, por otra parte, con planteos fenomenológicos como el de la imaginación dinámica en Bachelard⁴.

En una franja de espectáculos de las últimas décadas, surge como manifestación prioritaria el valor de la materialidad de los signos en la escena. Nos resulta muy interesante el acercamiento al fenómeno en estudio desde categorías

¹ Los conceptos y desarrollos básicos de este trabajo fueron expuestos en el VI Congreso de la Asociación Argentina de Semiótica (2005) y constan en las Actas correspondientes. Cuando nos referimos a la configuración dramática, no sólo lo hacemos en cuanto concepción dramaturgica, sino espectacular.

² Ver de Gilles Deleuze *Imagen-movimiento*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 17.

³ Gilles Deleuze, ob. cit., p. 105.

⁴ En textos como *La intuición del instante*, México, Fondo de Cultura Económica., 1987.

que remiten a una especie de primeridad peirciana. ¿De qué hablamos cuando nos referimos a la materia en un espectáculo? ¿Qué tipo de materia es? ¿Cómo conceptualizarla sin perder la dimensión sensible del análisis? Podríamos pensar la "materia flujo" de Bergson como imagen-movimiento⁵. Habría una manifestación de la materia como cualidad pura, en la que coincidirían o no podrían distinguirse el sujeto y el objeto. Intentaríamos hablar de una especie de preordenamiento del mundo escénico, de un mundo en el que las cualidades se desprenden de un primer estadio de la materialidad. Tenemos el caso de elementos como agua, tierra, o fusión de los mismos en el barro empleados por grupos teatrales como *La Fura dels Baus*, *Organización Negra* y *De la Guarda*, o en espectáculos como *La última noche de la humanidad* y *Ajena*⁶. Podríamos considerar una especie de gestación de pintura de la imagen a la manera de Cézanne, que parte del color para llegar a la forma⁷, o al modo del descubrimiento del color por Van Gogh⁸. Nos conectamos con la primeridad, porque es precisamente una categoría de lo posible. Peirce se refiere con ella a lo nuevo en la experiencia, a lo fresco, a lo fugaz y sin embargo eterno. Esto también nos remite a concepciones aparentemente muy diferentes, como la de Bachelard en *La intuición del instante*, en la medida en que se plantea el instante como fugaz pero en la plenitud del acto. Es algo que se impone en sí y por sí mismo, como el color. En tal caso habría, tanto para Peirce como para la fenomenología y para Deleuze, una conciencia inmediata e instantánea implicada en toda conciencia de lo real empírico. Según la lectura que Deleuze hace de Peirce, no se trataría de una sensación, de un sentimiento o de una idea, sino de una cualidad de una sensación, de un sentimiento o de una idea. Si no fuera así, ya no estaríamos en la instancia de la primeridad. Peirce habla de ciertas cualidades sensibles, refiriéndose al "valor del magenta, al perfume de esencia de rosa, al sonido del silbato" y a "cualidades de emociones por contemplación, a cualidades de sentimiento, es decir a cualidades en sí como puros quizá"⁹. Si intentamos dar

⁵ Gilles Deleuze retoma el pensamiento de Bergson en la obra citada; nos referimos en este caso especialmente a su exposición en la p. 89.

⁶ *La última noche de la humanidad* fue dirigida por Daniel Veronese, Ana Alvarado y Emilio García Whebi, con dramaturgia de los dos últimos, 2003. *Ajena*, con dramaturgia y dirección de Guillermo Cacace, se realizó en el 2006, como Proyecto de graduación del Departamento de Artes Dramáticas del IUNA.

⁷ Recuperamos esta concepción desde textos de Jean-François Lyotard, especialmente *Peregrinaciones*, Madrid, Cátedra, 1992 y *Lo inhumano*, Buenos Aires, Manantial, 1998.

⁸ Ver Gilles Deleuze, op. cit., p. 173.

⁹ Gilles Deleuze en la p. 156 de la obra citada, retoma el pensamiento que Peirce desarrolla en *Écrits sur le signe*, Editions du Seuil, p. 43.

un paso a la manera de una *epojé* fenomenológica, podríamos despojar además a la cualidad de su posible fuente, como hace Michel Chion cuando estudia la “escucha reducida”¹⁰; o sea: cualidad del sonido como punzante, hiriente, suave, de mayor o menor intensidad, de una determinada coloratura, sin remisión a un instrumento o a un objeto determinados. Esto nos remite a espectáculos como *Diapasón*, ofrecido por Fátima Miranda¹¹, como un concierto-performance vocal. La voz “sin manipulación electrónica alguna”, afecta directamente la audición. La pluralidad vocal es una especie de arco de potencialidades, técnicamente elaborado por la intérprete. Entonces, si hablamos de la imagen como primeridad nos estamos refiriendo al concepto deleuziano de imagen-afección.

¿Cómo podemos captar de algún modo espectáculos teatrales de acuerdo a la primacía de lo cualitativo? ¿Cómo diferenciar este tipo de análisis, de una comprensión basada en la organización de la acción en líneas de conflicto? Cuando pensamos en el fenómeno escénico como un “darse a ver” en proceso de mutación, a la manera de una “materia-flujo” bergsoniana, esto nos lleva a un análisis sutil de la materialidad como devenir de los signos. La posibilidad de la afección se sitúa entre lo que Deleuze llama “una percepción perturbadora y una acción vacilante”. Vamos a observar lo interesante de estos “entre” en la concepción deleuziana, la particular movilidad que cobra la significación a partir de los mismos, como cuando ubica la imagen-pulsión en la travesía de la afección a la acción. Nuestro autor define pero al mismo tiempo hace vacilar los marcos categoriales. Entonces abrimos nuevamente la pregunta: ¿desde qué lugar y registro podemos ser sensiblemente receptivos en nuestro análisis a las transformaciones o variaciones de la materialidad escénica? ¿Cómo entenderla partiendo de un concepto no sujeto a la dicotomía materia/forma? ¿Cómo no dejarla atada a una cara –si tomamos la del significante saussuriano– en el proceso de la significación? Y luego: ¿cómo las diferentes concepciones de lo escénico imprimen la posibilidad de distintas configuraciones y reconfiguraciones de la textualidad espectacular? El drama puede darse a ver sin personajes, como espectáculo de la materialidad de los elementos. En la versión de *Hamlet* realizada en el Festival de Buenos Aires 2001¹², notamos el tratamiento del agua en sus estados fluido y sólido; agua en tanto circulación y

¹⁰ Ver de M. Chion *La audiovisión*, Barcelona, Paidós, 1998.

¹¹ Realizado en la programación de *Monólogos tecnológicos*, c.e.t.c., 2006.

como cristal, agua en el reservorio de las copas de diversos tamaños (variación cuantitativa), como si posibilitara una composición musical que desde diferencias cualitativas (de densidad), cambiara el ritmo del relato. Estas variaciones en la presentación de los elementos implican entonces un cambio en la configuración temporal. El tiempo del acontecer no guarda, en este caso, la medida cronológica; o bien: si el espectro del Padre de *Hamlet*, como una especie de Cronos, devora – metafóricamente- a su propio hijo llevándolo a su dimensión (entre la vida y la muerte), esto también puede leerse en clave de una transformación cualitativa de la materia. También apreciamos un tratamiento de la materialidad del agua desde lo narrado en escena y desde los sistemas expresivos como la luz y el vestuario, y en el trabajo de y entre los cuerpos de los intérpretes, en el espectáculo *Ajena*, anteriormente citado. Uno de los *Monólogos tecnológicos* aludidos, el espectáculo *Rodeo*, creaba texturas y colores acuáticos en el cinetismo de un espacio central – patio de platea despejado de butacas-, en un trabajo performático. Los espectadores eran afectados rodeando la propuesta sonoro-visual en acción¹³. Por otra parte, podríamos hacer una lectura del *Hamlet de Shakespeare* de Luis Cano¹⁴, considerando un concepto de puesta en el que la tierra y sus lugares están “fuera de quicio”; o sea que esa descolocación del universo en cuestión tendría que ver con el tratamiento no sólo de las líneas de conflicto como imagen-acción entre los personajes o de la puja política y social, sino con la materialidad misma con que opera la representación escénica. En *Seda*, adaptación teatral de la novela de Alessandro Baricco¹⁵, el protagonista viaja de un punto a otro, de un lugar a otro de la tierra, mientras lo evanescente está en el agua, en sus movimientos y en el misterioso personaje femenino que se pierde o esfuma en la evocación que mueven las aguas del lago. Esa mujer enigmática, entre oriente y occidente, seduce desde ese “entre” al personaje del viajero. Su potencial de significación parece abrirse en “línea de fuga”.

Es la afición en juego la que opera como una condición de posibilidad para las sensaciones, los sentimientos, las emociones y las pulsiones que pueden

¹² Puesta lituana realizada en el *Festival de Buenos Aires*, 2001, por la Compañía de *Meno Fortas*, dirigida por El Muntas Nekrosius.

¹³ Espectáculo realizado y dirigido por Carlos Casella, Gonzalo Córdova y Diego Vainer, c.e.t.c, 2006.

¹⁴ Estrenado en la sala *Sarmiento*, en la temporada 2004.

¹⁵ Traducción de Hilda Elola. Adaptación dramaturgica y dirección de Francisco Javier, estrenada en el teatro *De la comedia*, en 2004.

atravesar a los personajes en sus variados estatutos y en sus interrelaciones. El afecto tomado en este sentido resulta indivisible y, a diferencia de la pulsión, sin partes¹⁶. El rostro de una actriz o un actor, como manifestación expresiva del afecto, aparece en escena en una especie de primer plano; pero cualquier parte de su cuerpo, o cualquier elemento de la escena puede darse con el valor expresivo de un rostro. Funciona como un icono y expresa cualidades. Sin embargo, también un rasgo puede expresar una intensidad tan potente como la de un rostro, si tenemos en cuenta que los dos polos del afecto son "potencia" y "cualidad"¹⁷.

Ahora bien: ¿cómo podemos conectar la imagen-afección con la capacidad perceptiva del espectador? ¿Cómo considerar la diferencia entre una imagen-percepción y una imagen-afección? La imagen-afección disuelve los "estados de cosas" en que las personas perciben y actúan¹⁸. Si hablamos de "estados de cosas" nos remitimos entonces a los objetos y, en nuestro caso particular, a los objetos escénicos, y a la relación de tales objetos con los actores y los espectadores en tanto sujetos. El primer movimiento de la subjetividad es sustractivo. Deleuze considera las cosas como *prehensiones* totales, objetivas; es decir: al objeto como una percepción completa, inmediata, difusa¹⁹. Pero ¿cómo funciona la percepción de las cosas para un sujeto? Según él, como *prehensiones* parciales. De este modo, la imagen como signo escénico del objeto, siempre es percibida desde una parcialidad y a través de un movimiento sustractivo. Así, podríamos pensar el encuadre que realiza un espectador, como el producto de una elección de campo. Ver por escorzos es constituir siempre parcialmente el objeto. Todo lo que percibimos significa desde esta parcialidad. ¿Cuáles son entonces los límites que demarca una percepción parcial para realizar un proceso de interpretación? ¿No sería precisamente esta imposibilidad de *prehensión* de un objeto total, lo que moviliza una semiosis ilimitada? Removemos otra vez el planteo de Eco acerca de los límites de la interpretación.

Hablamos por un lado del movimiento sustractivo de la subjetividad, que posibilita que un espectador desde su ángulo pueda tener una captación del objeto parcial. También podríamos pensar el vínculo entre imagen-afección e imagen-percepción, como un movimiento sustractivo; vale decir: como una puesta entre

¹⁶ Ver G. Deleuze, op. cit., p. 146.

¹⁷ G. Deleuze, op. cit., pp. 141 y 143.

¹⁸ G. Deleuze, op. cit., p. 146.

paréntesis de todo lo percibido que no afecte a la cualidad, a lo que se da en el plano de una primeridad como *qualisigno*. Por otra parte, la percepción se proyecta en el universo de la acción. Vale decir: la percepción, en tanto sensorio-motriz es inseparable de la imagen-acción. Deleuze considera que mientras la percepción vincula el movimiento a cuerpos, la acción vincula el movimiento a actos²⁰. Entonces, el universo de las acciones dramáticas se curva en torno a un centro perceptivo. Actores y objetos escénicos son cuerpos percibidos funcionando como signos en la escena, que tensan desde lo sensorio-motriz las líneas de acción, configurando los horizontes posibles del drama. Cuando más arriba decíamos que la afección está en una especie de "entre" o intervalo que no llega a colmar, aludíamos a que surge como un centro de indeterminación que afecta al sujeto pero que no está en un sujeto determinado. Nos referíamos a esa especie de indiferenciación de sujeto y objeto, de modo tal que el afecto no es propio de un personaje, ni de un actor ni de un objeto determinado. Es decir: no es un atributo psicológico ni específico de un modo del ser. Pensamos en los cuerpos-rostros en Beckett, o en el actor de teatro oriental que muestra su espalda aparentemente inmóvil trabajándola precisamente con valor de rostro o de primer plano. Pensamos en la afección que sale a la luz como rostro en esos movimientos expresivos. El espectador percibe, pero en un movimiento de sustracción puede recibir la potencia de ese rostro, sus valores cualitativos y de intensidad. Nos encontramos ante una determinación sutil de la fórmula del "cogito artístico": no hay sujeto que actúe sin otro que lo mire actuar²¹. O sea: sin otro con la capacidad de dejarse afectar. A su vez, desde el punto de partida de aceptar que la percepción del espectador es siempre parcial, las imágenes varían en su relación con una central y privilegiada. Podríamos llegar a hablar de un *perceptocentrismo* o de una dictadura de la percepción, con lo cual el trabajo de descentramiento y deconstrucción no afectaría sólo al *logos*, sino a todos los planos de la organización de mundos posibles. Intentar el análisis de aspectos de un espectáculo desde la imagen-afección y no ya desde la imagen-percepción, permite considerar a la potencia no necesariamente como una instancia de pasaje al acto, no como un despliegue causal sensorio-motriz que nos orientaría hacia la imagen-acción. ¿Por qué no darnos la posibilidad

¹⁹ Ver G. Deleuze, op. cit., p. 97.

²⁰ G. Deleuze, op. cit., p. 99.

²¹ G. Deleuze, op. cit., p. 112.

de pensar, por ejemplo, la luz escénica desde la afección en su intensidad variable y como manifestación de cualidades, independientemente de los cuerpos en los que se proyecte y fije y de las relaciones que operen entre los mismos? Se trataría de considerar la luz como condición de posibilidad de cualquier determinación técnica de la misma. Porque corpuscularmente o por ondas, traza diseños escenográficos. "Pintar con luces", decía Saulo Benavente. Tomar el espacio como plenitud, considera Gastón Breyer; vale decir como potencia constituida por la materialidad escénica. Desde esta perspectiva sería el mundo ficcional creado en el espectáculo el que daría luz a nuestra mirada, de modo tal que las cosas –como consideraba Bergson- fueran luminosas por sí, como si este cambio de la concepción de la mirada del espectador le posibilitara una posición más lúcida (luminosa) en tanto sujeto. Sabemos que la construcción espectacular no consiste en una objetividad fija. Se trataría, aún más, de una especie de preconstruido de imágenes-movimiento, que se daría en un proceso de cinetismo de la mirada. En ese sentido podríamos llegar a decir que son las cosas las que nos miran, confirmando que la cadena de significaciones posibles proviene del mundo. Así como desde esta perspectiva no podríamos concebir la afección como algo personalizado, también la conciencia sería considerada como una luz inmanente a la materia²². Esto desplaza a los realizadores escénicos –o sea al autor, al director, al actor...- y también como co-productor del espectáculo al espectador, de cualquier posición antropocéntrica. Podemos entonces pensar que muchas manifestaciones de la escena contemporánea están orientadas en esta dirección. No nos proponemos plantear un retorno metafísico cosmológico, porque esta materia no es considerada por nosotros sólo como materia de las cosas, sino como materia de los signos. Lo que proviene del mundo, procede de un horizonte de significación. Tal vez por cuestiones tan complejas como ésta, Lyotard intenta hablar de una especie de "materia inmaterial"²³, de lo que podríamos entender como la potencia misma de significar. Quizá logremos ejemplificar el movimiento sustractivo de un sujeto receptor, desde la acción hacia la percepción y desde ésta hacia la afección, a través de una adaptación del análisis que Deleuze hace sobre *Film* de Beckett. Si tomamos la calle como lo que para Gastón Breyer es el espacio mundanal, periférico y latente, o sea el espacio que rodea a un teatro, y al *hall* y la escalera

²² Ver G. Deleuze, op. cit., p. 94.

como lugar de transición (toda esta zona recorrida como imagen-acción), podríamos considerar que la sala, donde se reúnen espectadores y actores, funciona como imagen-percepción. En el espacio escénico propiamente tal, se darían las cualidades de la luz, de los rostros –entendiendo también a los cuerpos en su valor de rostros-; es decir que en esta zona primaría la imagen-afección. Se trataría de un espacio en el que se disolvería un supuesto sentir del personaje en una sensibilidad que afectaría resonando o repercutiendo en el espacio-tiempo en el que habitan, por convención, los actores en relación con los espectadores. Podríamos avanzar aún más en esto y considerar la situación límite de un escenario despojado, al punto de que apareciera en él sólo la producción de estímulos sensoriales. Algo de esto sucedió en el *Museo del Ojo. Cámara oscura* de Rubén Szuchmacher²⁴. Sin llegar a este punto extremo podemos pensar que hay un tipo de teatro en el que no priman acciones en un entramado orgánico, sino fragmentos, sea con el valor de rostros o primeros planos, o como objetos-fetiches de la pulsión. Aplicamos este tipo de análisis a espectáculos como *La cuna vacía* o *Del otro lado del mar*, en los que la afección y la pulsión juegan en gamas que llegan a potenciales de máxima tanto en lo visual como en lo sonoro²⁵. La preeminencia expresiva de alguna parte o aspecto demarca y hasta hace autónomo un fragmento, como por ejemplo el encuadre de manos en *Experimento Damantha*²⁶. Por un lado podríamos captarlas como manos-rostro, en un primer plano de expresión intensiva. Generarían cadenas de sensibilidad y de emoción ante un espectador con una mirada no de captura sino de recepción abierta y también expuesta. Pero podemos también tener en cuenta que ese recorte de manos aparece como una imagen-fetiché, autónoma en relación a un cuerpo entero, con un valor inorgánico y hasta an-orgánico, que ya se desliza al plano de lo que consideramos imagen-pulsión. Hay por cierto una diferencia entre afecto y pulsión. La afección, si bien no remite en nuestro enfoque a la individuación de los personajes, no se confunde por eso con lo indiferenciado de una nada, ni con el mundo “originario” de una ciénaga pulsional. Vale decir: desde la afección no aludimos a una materialidad informe. En tal caso se trataría de una trama de

²³ Se refiere a esta problemática en textos como *Lo inhumano*.

²⁴ Se llevó a cabo en una de las etapas del *Proyecto Museos*, organizado por Vivi Tellas, en 1999.

²⁵ Espectáculos de Omar Pacheco, realizados en el Centro Cultural de la Cooperación (2006) y en La otra orilla (desde 2005).

²⁶ Dirigido por Javier Margulis, *La Barraca*, 1999.

conjunciones virtuales que producirían singularidades complejas²⁷. Desde esta perspectiva, podríamos considerar la posible gestación de un personaje como puntos y líneas de afección que se fusionan, que están en estado de ebullición, o que se condensan o coagulan. Partiendo de un encuadre afectivo, entonces, habría una especie de ruptura del orden lógico propio de la imagen-acción, lo que implicaría transformaciones posibles en la manera de concebir el teatro y, por lo tanto, en la función de la crítica. Por ejemplo en *La forma que se despliega*²⁸, el beso inesperado que la actriz/personaje Madre da al otro Padre pesa, más que en una comprensión inmediata o aun mediata de lo que sucede en la situación, por su valor de contacto; vale decir: como apertura de una sensación que va más allá de lo explicable; o como un modo de vínculo entre dos espacios, dos planos, por lo menos dos modos de tratamiento del estatuto del personaje, de las formas de gestualidad, de la mímica y de la enunciación de la palabra. El beso se da como algo que toca y que abre, en la cadena de significaciones, líneas y planos de contacto. Es el beso que recibe el Padre que toca el piano de juguete, que a su vez remite al niño, al que sabemos muerto a través especialmente del relato de la Madre, la que por su parte tocaba el piano cuando niña. Piano sólo de juguete en la segunda puesta en escena, la de *El Camarín de las Musas*, y piano auténtico aunque embalado (muerto) en la primera, en la sala *Sarmiento*. Objeto sacado de su funcionalidad inmediata, patentizando así su presencia. O bien en *Remedios para calmar el dolor*²⁹, la fulminante cachetada que en distintos momentos una actriz/personaje propina a la otra. Descarga reactiva, movida desde líneas energéticas de afección, o considerando la afección como modo reactivo ante la pulsión. Los personajes parecen contruidos partiendo –de parto, parte- de puntos de suspensión, de líneas que surgen en ese intervalo transitado por las actrices y entre ellas y los espectadores. Se redimensionan entonces preguntas como ¿a quién pertenece el sentimiento del dolor?, ¿quién puede sentir, experimentar, comprender el dolor del otro? ¿Hay alguna manera de calmarlo?

Hemos intentado acercarnos, hasta el momento, a la cuestión de cómo considerar espectáculos de la escena contemporánea provistos de un alto grado de

²⁷ Ver G. Deleuze, op. cit., p. 152.

²⁸ Escrita y dirigida por Daniel Veronese, en la sala *Sarmiento*, 2003, y con variaciones en *El Camarín de las Musas*, 2004.

estimulación sensible. En esta línea venimos recorriendo un marco conceptual que orienta nuestra mirada hacia una captación lo más rica y sutil posible del complejo fenómeno en estudio. Somos concientes de las dificultades que median entre el encuadre teórico y su posible aplicación; pero éste es sólo un hito más en el camino reflexivo sobre el hecho escénico, su recepción y la problemática de la teoría y la crítica teatral.

scheinidra@yahoo.com.ar

Abstract

This work attempts a reflective contribution for the review of the theoretical tools from semiotics for the analysis and criticism of the theatre representation. Semiotics categories are connected with lines of thought from philosophy. It is an approach to the object of study –a limited corpus of pertinent spectacular texts from the last decades- applying designed theoretical frames. We use concepts like “afection-image”, “perception-image”, “action-image” and “image” to broaden the sensitive and imaginative perception of the studied shows.

Palabras clave: semiótica – filosofía – teoría - crítica – imagen - afección

Key words: semiotics – philosophy – theory – criticism – affection - image

²⁹ Espectáculo con dramaturgia y dirección de Adrián Canale, representado en Puerta Roja, 2007.