

La escena en el campo expandido: actuación, personaje y dirección

Margarita Abin
María Soledad Álvez
Hugo Angelelli
André Carreira
Natalia Mirza
Daniela V. Vargas
Universidad de la República
Uruguay

Presentación

Este texto nació de una práctica pedagógica desarrollada en el contexto de la Maestría en Teoría e Historia del Teatro de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República (Montevideo, Uruguay).

Como ejercicio de conclusión del curso dictado por el profesor André Carreira fue propuesta la escritura de un artículo colectivo a través del cual docente y estudiantes reflexionamos sobre la escena contemporánea considerando la idea de un teatro en el campo expandido.

El principal objetivo de esta experiencia de escritura colectiva fue proponer una reflexión sobre la escena teatral considerando la necesidad de discutir la idea del campo expandido aplicado al teatro. Buscamos con este texto sugerir posibilidades de abordaje de las prácticas teatrales considerando las fronteras del propio lenguaje teatral. Nuestra aproximación al tema está directamente relacionada con la percepción de las

potencialidades de un pensamiento que tome como eje la condición de crisis de nuestro saber teatral, por eso esta escritura se permite jugar con las ideas sin buscar ofrecer a los lectores un mapa conceptual cerrado.

Partimos de la noción de teatralidad como forma de plantear un territorio que nos permite inscribir una escena en el campo expandido, para después hacer referencia a la crisis del texto dramático como soporte fundamental de la construcción teatral. Posteriormente discutimos aquello que Robert Abirached llamó “la muerte del personaje” para observar cómo los proyectos de la escena expandida tensionan el lugar de la actuación al acercar la ficción a la realidad de quienes performan. Finalmente hacemos referencia a la función de la dirección en este contexto en el cual los materiales teatrales tradicionales parecen estar sometidos a procesos de un desgaste sin fin con vistas a recuperar los sentidos del teatro como acontecimiento social.

Pensar una escena expandida

La idea de escena expandida surge a partir de lenguajes y manifestaciones artísticas que no provienen de los centros de formación de actores y directores o del teatro tradicional, y menos de la literatura teatral. Podríamos hallar las matrices de lo expandido en un tipo de comportamiento hacia el arte que no es nuevo, pues ya aparecen resonancias de esta idea en la concepción de Obra de Arte Total (*gesamtkunstwerk*) de Richard Wagner que pretendía unir las artes (música, danza, poesía, la pintura, la escultura y la arquitectura) en un mismo trabajo artístico.

Otro punto de partida para identificar la Escena Expandida podemos encontrarlo en las rupturas propuestas por el teatro futurista ruso (teatro de la transformación), que

proponía acercar y expandir los alcances de los lenguajes escénicos y plásticos¹. No debemos olvidar los ejemplos de expansión de los lenguajes cinematográficos plasmados en las experiencias del cine expresionista alemán. En las obras de los directores como Robert Wiene, F.W. Murnau o Fritz Lang.

El concepto “expandido” es utilizado en los estudios del arte contemporáneo principalmente a partir del abordaje de Rosalind Krauss que en 1979 publicó el artículo *La escultura en el campo expandido*. Sin embargo, nueve años antes Gene Youngblood había publicado *Expanded Cinema*. (Youngblood 1970) texto en el cuál exploraba las posibilidades del cine experimental y las incipientes nuevas tecnologías a través del uso de varias pantallas y proyecciones simultáneas y en tiempo real. Youngblood apuntaba entonces para el hecho que tal expansión forzaba las fronteras de los lenguajes cinematográficos proponiendo encuentros con otros campos expresivos. Es necesario decir que el término *Expanded Cinema* fue sugerido en 1966 por otro vanguardista del video arte y el arte y la electrónica, Stan Vanderbeek.

Este concepto ha servido para explicitar una noción de arte que desborda el medio que lo sostiene, sea video, la escultura o el teatro, interesándose por el entorno con proyecciones hacia fuera de los límites del propio lenguaje. Eso se concretiza con la incorporación de nuevas miradas interdisciplinarias. Como dice Julia Elena Sagaseta:

En la escena actual, los teatristas más innovadores buscan romper los límites del teatro, al cruzarlo con otras artes (si bien siempre contuvo la música, la danza, las artes visuales, la literatura, ahora el video, pero sometidas al relato), al expandirlo. (...) Los actores y directores hacen instalaciones u otras formas visuales que incorporan a las escenas ya sea como escenografía o como parte importante de la

¹ Un ejemplo de eso puede ser observado en la obra teatral *Victoria sobre el Sol*, en la cual el pintor ruso Kazimir Malevich fue el realizador de los diseños de vestuario, la escenografía y de los telones, trabajando conjuntamente con el director Alekséi Kruchonyj.

obra. Nada está reglado el arte se renueva en la mixtura. (Sagasetta 2016).

Podemos considerar que la idea del campo expandido implica tanto la formulación de un concepto artístico como su propia negación. Eso se hace evidente si consideramos la mirada provocativa de Marcel Duchamp (*Una obra que no es de arte*) y de Allan Kaprow (*Esto no es Arte*), que son referencias ineludibles de artistas que cuestionaron los propios límites del arte llevándolos hacia una expansión fuera del arte. La negación implícita en tales propuestas ubicaba al arte fuera de los espacios institucionales del arte, aunque luego diferentes contradicciones hacen mucho más complejo las relaciones de tales rupturas con los flexibles sistemas artísticos.

El centro de la noción de escena expandida en el teatro, consiste en poner en crisis los modelos de la producción teatral, de la dirección, de la actuación, de todos los procedimientos tradicionales que definieron este arte. Tal expansión pondría en duda, o en discusión las formas del quehacer teatral sin dejar de reconocer el teatro como lenguaje.

La escena expandida implica pensar en crisis los modelos escénicos, y eso significa que no se podría formular una idea de escena expandida que pueda ser delimitada, clara y estable. Es exactamente su dinámica y desbordamientos lo que estimula pensarla como hipótesis. Sabemos que esta escena se caracteriza por las rupturas con la representación y al mismo tiempo por su reconocimiento; por el abandono de las narrativas y por su reivindicación de la narración como procedimiento escénico; por las experiencias vivenciales y personales de los que actúan, por la dialéctica entre lo ficcional y real. Pero fundamentalmente, por desarrollarse tomando la incertidumbre de qué es hacer teatro en la actualidad.

Teatralidad: una noción operacional

Si hiciéramos una encuesta callejera preguntando ¿qué es teatro?, muy probablemente las respuestas se relacionarían con el espacio teatral, escenario y público, la representación de una historia, el vestuario, texto dramático, actores, todos aquellos elementos que de forma tradicional hemos considerado como referentes del espectáculo teatral. Mas, lo que ya sabemos, es que la noción de teatro se ha expandido incluso fuera del ámbito de los hacedores de la escena. Hasta el público menos habitual puede considerar la hipótesis de que determinados acontecimientos que escapan al cotidiano podrían ser leídos como teatro.

De esta forma, es en este contexto de transformación que la idea de teatralidad nos permite, o quizá nos exija, repensar el quehacer escénico proyectándolo más allá de las puestas en escena de los materiales dramaturgicos. Como afirma la investigadora francesa Josette Féral, preguntar que es la teatralidad, es cuestionar al propio teatro, y es expandir la idea del teatro centrado en la representación del texto dramático. (Feral 17)

La teatralidad no es una calidad del teatro. Los estudios de la antropología, del psicoanálisis y de la semiótica nos hicieron ver que las prácticas sociales son básicamente teatralizaciones que constituyen las relaciones humanas y el mundo a través de la construcción de los lenguajes. Representar es un elemento clave del desarrollo de nuestra especie y base de lo que llamamos cultura. La idea de teatralidad resuena entonces como una cualidad que impregna nuestras formas de intercambio cultural. La realidad, nuestro cotidiano estaría plagado de prácticas que nos permitirían experimentar la teatralidad². Nuestra capacidad de percibir las representaciones y de

² La teatralidad no es un proceso únicamente del arte teatral. Constantemente estamos rodeados de teatralidades presentes en nuestra cotidianeidad que se inscriben en el imaginario social como naturales. Estas teatralidades, aunque no sean exclusivamente teatrales, multiplican las representaciones que constituyen nuestro universo de lo visible. El árbitro de fútbol durante un partido, el notario público en

aceptarlas como formas de diálogo nos permite ver que el teatro no es el único lenguaje que produce teatralidad. Al mismo tiempo el propio teatro reconoce eso y, a partir de ahí, desdobra sus esfuerzos para cruzar las fronteras tradicionalistas que lo definían.

Comprender las representaciones como prácticas que constituyen la realidad produjo la inevitable fractura de los modelos puramente representacionales de la escena. Ya no podemos, de forma simple, oponer el teatro a la representación. No tendríamos ficción por un lado y lo real por otro; sabemos de las fusiones y superposiciones de estos campos.

La ruptura de la simplicidad de esta dicotomía, y la búsqueda incansable de una eficacia de la producción artística generó movimientos desde el arte hacía a un campo no-representacional. El deseo de hacer que el arte impacte la vida política generó procesos de creación que reconocen los procedimientos de la representación como algo asociado a la realidad. Cuando ya no hay una realidad dada a ser representada, se puede percibir que representarla a través de la ficción ya no es suficiente para el arte. Predomina en este contexto la desconfianza tanto en relación a la certeza de la realidad como algo estable, es decir, no representada, como las dudas respecto de la capacidad transformadora del lenguaje artístico. Como dice el investigador español José Antonio Sánchez:

El teatro en el campo expandido encuentra sus modelos en las propuestas de aquellos artistas que se han rebelado contra la condición metafórica del medio, con esa doble asociación a la falsedad o al poder, y han pretendido rescatarlo de los salones aristocráticos y burgueses y concebirlo como un espacio concreto de acción, como un espacio de vida o como un medio de generación de sentido. (Sánchez 2007 8)

su despacho frente a un cliente, la novia vestida de blanco entrando al altar, son ejemplos en los que la significación de lo que representan no pasa inadvertida, pero tampoco asombra, puesto que forma parte de una cotidianeidad.

La flexibilidad de los lenguajes y las referencias, así como la expansión de los conceptos y teorías han logrado plantar las dudas que poco a poco han deconstruido las certezas escénicas; asimismo, con esta deconstrucción del teatro como pura representación se han desdibujado los límites de “lo teatral”. Como afirma Agustina Aragón Pividal:

El teatro, para elevarse a la categoría de arte, debe auto-reflexionar sobre su esencia, como ya otras formas artísticas lo hicieron en el siglo XX, cuando empezó el cuestionamiento de los géneros artísticos, de las formas, pero también del fundamento, de la representación, del modo de ver, del *status* del artista y de la figura del espectador; debe preguntarse sobre lo que le distingue del resto de artes, a la vez que incorporar, tomar prestado, jugar, investigar con formas nuevas que le son ajenas para ampliar su contenido y/o su forma y transgredir, así, los límites entre las artes. (Aragón Pividal 167)

Para José Antonio Sánchez el teatro es un acto social y una práctica artística que propone “un modo de producir comunicación social”, y se realiza como un proceso que produce teatralidad (Sánchez op.cit.). Como dice Óscar Cornago: “todo fenómeno de teatralidad se construye a partir de un tercero que está mirando” (Cornago 33), aquel que presencia esta práctica comunicacional que le permite percibir significados a partir de los desplazamientos que se diferencian de su cotidianidad. En este momento el observador puede atribuir al acontecimiento calidades de lo teatral e identificar la manifestación de la teatralidad. Esta manifestación se hace operacional en el momento en que el espectador descubre en algo o alguien la producción de elementos que en su forma se distinguen de lo común, de lo “normal”, y al mismo tiempo acepta el desarrollo del proceso y lo ficcionaliza. Es a través de la mirada – o la respuesta – del espectador que el proceso se vuelve concreto, o como dice Cornago:

En resumen, podemos definir la teatralidad como la cualidad que una mirada otorga a una persona (como caso excepcional se podría aplicar a un objeto o animal) que se exhibe consciente de ser mirado mientras está teniendo lugar un juego de engaño o fingimiento (...) La representación constituye un estado, mientras que la teatralidad es una cualidad que adquieren algunas representaciones. (Cornago 37)

Como la teatralidad es un acontecimiento que se proyecta más allá del campo artístico o espectacular, se entiende la teatralidad como una cualidad del modo como algo o alguien, significa para otro, y provoca un cambio de estado de la percepción. Para Josette Féral, atribuimos teatralidad a los acontecimientos del cotidiano cuando notamos un desplazamiento de los tonos, o una valoración extrema de los gestos y discursos, o aun cuando empezamos a suponer que existe algún nivel intencional de representación. Para la investigadora francesa el desafío sería

Ver si los elementos sobre los que nos concentramos cuando estamos analizando la *teatralidad* en el teatro son los mismos que observamos cuando analizamos la *teatralidad* en la vida cotidiana. Por supuesto, cuando designamos algo como teatral, es un juicio, es el resultado de un proceso interior, por el cual reconocemos ciertas características que se nos ha dicho que son teatrales. Es la manera en que nuestra propia categoría de *teatralidad* funciona. (Féral 67)

La teatralidad no está instalada de forma absoluta en el objeto de la representación ya sea en el teatro o en otra práctica artística o social. Ella es un acontecimiento entre este objeto/práctica y las personas que lo experimentan como espectadoras/observadoras. El teatro es una práctica artística que, a partir del reconocimiento de las convenciones sociales, trata de estructurar mecanismos que tienen como foco la producción de la teatralidad. Es el reconocimiento del elemento

teatral lo que hace posible el proceso comunicacional que la caracteriza y que permite su confrontación con la realidad cotidiana.

Sabemos que existe un pacto ficcional entre quienes actúan y las personas que asisten a la performance escénica, sin embargo, la crisis de la representación, y la mirada oblicua que la teatralidad propone sobre ella, han obligado al teatro a experimentar nuevas formas de significación, nuevas teatralidades, nuevos modos de comunicar, incluso nuevas formas de representar, lo que impulsa muchas experimentaciones que tratan de desplazar los lugares establecidos de los actores/actrices y del público. La escena expandida dialoga con esta complejidad que apunta Cornago cuando se pregunta:

¿Qué ve el espectador y en dónde encuentra proyectada su propia realidad? Esto requiere complejos procedimientos escénicos, elaborados en el nivel de la materialidad de los lenguajes, es decir, de los movimientos, acciones, gestualidad, plástica, sonoridad, etcétera, teniendo siempre en cuenta que el efecto de verosimilitud ya no radica en el realismo de sus resultados, sino en la realidad de sus mecanismo. (Cornago 43)

La escena expandida está definitivamente en diálogo con la teatralidad como fenómeno que penetra todas nuestras instancias de vida. Tal elemento empuja las experimentaciones escénicas no solamente para los bordes de su propio campo, sino que tensionan la vida cotidiana para las zonas de riesgo y juego que el teatro supo establecer en su tradición. Lidar con estas premisas exige que aquellas personas que se dedican al teatro pongan en duda las reales posibilidades del texto dramático como materia central de la escena, cuestionen la persistencia de los personajes como objetos de la representación, y exploren los lugares de la actuación y dirección, cuando la representación ficcional ya no es reconocidamente una exclusividad del teatro.

La crisis del texto

En la introducción de la edición en castellano del libro *Teatro post-dramático*, de Lehmann, José Antonio Sánchez afirma que la categoría de teatro post-dramático implica una doble tensión. Él entiende que el arte escénico se distingue –en el entendido de que se singulariza– con respecto al drama, pero, al mismo tiempo que sucede esto, no se puede negar la existencia del texto o drama. Esa es la “doble tensión” que replantea el concepto de drama, perdiendo su sentido tradicional y burgués, desplazando lo literario del centro de supremacía. Esto sirve para comprender las crisis que ha atravesado el teatro en su sentido canónico, permitiendo una mayor comprensión de los fenómenos de la escena en el campo expandido (Sánchez 2013 19-27).

La lectura *post-teatral* exigirá tener en cuenta el campo expandido de la teatralidad, el cruce del teatro con otras disciplinas en las prácticas contemporáneas, la revitalización de lo dramático en ámbitos extra-estéticos y la relación de la creación artística y/o escénica con otras prácticas sociales y políticas. (Sánchez 2013 25)

En referencia al texto, Sánchez reconoce la tensión en la autonomía que el arte escénico ha logrado con respecto al drama, en el sentido de que se ha situado en un campo que permite la creación tanto en colaboración con la literatura como prescindiendo de ella. De esta forma, se desplaza del centro hegemónico al texto dramático y a la concepción que comprende el teatro como representación de dicho texto.

Debemos tener en cuenta que esta pérdida de centralidad del texto ni es nueva ni es privativa del arte escénico contemporáneo – contemporáneo en el sentido que propone Agamben, o sea aquello que está en crisis con el tiempo al cual pertenece. En sus palabras: “contemporáneo es aquel que tiene fija la mirada en su tiempo para

percibir no las luces, sino la oscuridad.” (Agamben 3). Es la disidencia con el tiempo en que se vive que constituiría la condición de contemporaneidad, y que tomamos en este artículo para pensar la escena expandida.

La pérdida de centralidad del texto ya está manifiesta en las vanguardias artísticas del siglo XX. Cornago reafirma esta idea y sitúa el surgimiento de este movimiento en el teatro de fines del siglo XIX con la crisis simbolista y el estallido vanguardista. Sin embargo, Cornago afirma que la negación del modelo anterior que realizaron las vanguardias sería un “ejercicio de afirmación de unos materiales y prácticas escénicas que tienen un sentido que no se agota en un gesto de rechazo.” (Cornago s.f. 5).

En relación a las prácticas actuales, interesa comprender que esta crisis del texto no es un fenómeno universal y hegemónico, sino que el teatro de la escena expandida convive en la actualidad con formas y prácticas de un teatro que podríamos llamar “tradicional”. El interés de nuestra reflexión reside en comprender el cambio de concepción que supone el campo expandido en relación a las artes escénicas, tanto como la crisis de los elementos tradicionales que constituyen un teatro de la interpretación, bien como las posibilidades del acontecimiento escénico como eje de la práctica escénica.

Podríamos afirmar que la escena expandida como concepto teatral, pone en crisis todos los elementos del teatro tradicional, empezando por la consideración textocéntrica. En este sentido es interesante notar como Óscar Cornago define el teatro post-dramático como “un tipo de práctica escénica cuyo resultado y proceso de construcción ya no está ni previsto ni contenido en el texto dramático.” (Cornago s.f. 3). Sánchez, por su parte, no anuncia una negación del texto, pero sí atiende a “(...) un teatro que plantea un conflicto con el concepto burgués de teatro, que había hecho suya la hegemonía del drama literario sobre el espectáculo escénico.” (Sánchez 2013 19-27).

Muchas alternativas se proponen en relación a la función del texto. Cornago establece, siguiendo el planteo de Lehmann, que el texto puede preceder a la creación teatral o irse escribiendo a medida que avanza el proceso de creación. Lo que importa no es el texto en sí, sino la relación cuestionadora que establece, visibilizándose el lugar de la palabra y el acto enunciativo tensionados en relación a los diferentes elementos escénicos (Cornago s.f. 3). Se debe comprender que el teatro post-dramático representa un conjunto de “prácticas teatrales”, no una dramaturgia o poética escénica específica y, por este motivo, no establece una poética dramática que respondería a formas de cómo tratar la escena donde este posible texto funcione. La clave es como se configuran los procedimientos con el texto espectacular considerando “la crisis, el cuestionamiento y los límites de la representación.” (Cornago 2009 4).

Aunque no existan formas específicas de textos post-dramáticos, se puede afirmar que tales textos propondrían a una relación *no representacional* entre el texto y la escena. Esta condición proyectaría sobre la creación teatral una proliferación de lenguajes que cuestionan la unidad y racionalidad de la práctica teatral (Cornago 2009 5). El resultado no es necesariamente el cuestionamiento de la lógica, de la verdad o de la razón. Se cuestiona la representación dentro de una práctica representacional que esta puesta constantemente en crisis por el propio procedimiento creativo (Cornago 2009 6) y, por eso, se va acercando a una especie de teatro de la experiencia.

Este es un teatro que se aleja del concepto de autonomía y de la obra cerrada para conformarse como acontecimiento y experiencia. En este contexto predominan propuestas que intentan ofrecer al espectador, ya sea colectiva o individualmente, una oportunidad para una experiencia en la cual se vivencia un acontecimiento como un momento de extrañamiento donde se sale de lo rutinario, incluso de la rutina de asistir a un espectáculo teatral.

El principio poético que moviliza este teatro responde a un régimen de funcionamiento movido por el acontecimiento y éste implica una conciencia de que sucedió algo en ese espacio y tiempo. Es la intensidad la que puede establecer este ‘correrse del eje cotidiano’ abriendo espacios para una experiencia singular e intransferible. Al proyectarse más allá de la representación teatral tradicional el acontecimiento escénico podría producir un impacto residual que persistiría en los espectadores durante un tiempo funcionando como posible instrumento de transformación. La ruptura con la pura representación del texto dramático se relaciona con la intención de encontrar nuevas instancias de interface entre los que asisten y los que hacen el espectáculo teatral.

En el artículo “Representação e Ética”, el grupo de investigadores brasileños llaman atención para los procesos de creación del espectáculo centrado en la acción de los actores (Telles, Ferracini, Bulhões-Carvalho y Carreira 166). A partir de una reflexión sobre la crisis de la representación estos autores nos proponen pensar el representar al otro incorporándolo en el proceso de creación. Eso implicaría desplazar del centro de atención de la puesta en escena del texto previamente establecido, de forma que se pueda permitir una composición del espectáculo teatral que sea realizada como práctica en común. Así es posible establecer prácticas que serían “invención, composición de otras maneras que escapen de lo que ya está definido, dado, establecido por relaciones de poder estables” (Telles et al. 167), en lo se refiere a las relaciones de poder en los procesos creativos y de recepción.

Relacionamos eso con la crisis del texto que trae consigo la crisis con respecto al autor, pues pone el acento en las experiencias humanas que intentan generar contenidos, experiencias y sensaciones. Este teatro ya no reconoce la escritura textual como la referencialidad unívoca, con significación trascendente, lógicamente presentado, donde se tiende a la exacta representación de lo pensado por el autor-creador (Diéguez 244).

Como dice la investigadora Ileana Diéguez se puede percibir una presencia como texto y como textura; también el texto aparece como desviación (Diéguez 246).

Agustina Aragón Pividal afirma que el componente textual de este tipo de teatro se encuentra en relación de “simultaneidad con el resto de los signos (propia de la lectura de imágenes) en lugar de una disposición lineal (propia de la lectura de los textos)” (Aragón Pividal 16). La autora agrega que este proceso es denominado “democratización de la escena” debido a que descentra el texto del eje predominante, a partir de la cual este adquiere la misma importancia que los demás elementos escénicos (espacio, iluminación, música, cuerpo y movimiento del performer).

En algunos casos se prescinde totalmente de lo textual, recayendo la atención en los códigos no lingüísticos (Aragón Pividal 16-17). En concordancia con este pensamiento se sitúa el planteo de Adrian Heathfield de que en este tipo de escena expandida se presenta una “dramaturgia sin dramaturgo” (Heathfield 91). Estaríamos ante una dramaturgia que se escribe como acontecimiento: “esta escritura no es simplemente sobre o acerca de una materia, sino más bien, es ‘de’ ella en el sentido de que de ella emana, está sujeta a su fuerza y condiciones.”(Heathfield 92).

Reflexionar sobre la crisis del texto en la escena expandida nos posibilita desarrollar herramientas críticas y conceptuales para comprender mejor estos fenómenos. Tratarlos y reconocerlos desde la academia a nivel de investigación y formación permiten pensar que lo dramático implique la intención de acontecimiento, hecho que ningún texto puede por sí solo generar. Sánchez asevera que el drama en el teatro post-dramático no se asienta en el texto, sino en la intersección entre éste con la escena, de manera que la escena se expanda posibilitando también expandir las categorías analíticas para pensar y practicar el arte escénico:

Algo similar se podría afirmar respecto a lo post-dramático: la quiebra del concepto de drama y la apertura de su sentido más allá de las definiciones aristotélica y hegeliana permite repensar y practicar la teatralidad sin recurrir a categorías, o bien añadiendo tantas categorías como distintas tradiciones culturales requieran. (Sánchez 2013 24)

Coincidimos con Sánchez en que los conceptos aquí esbozados no pretenden constituir una aseveración cerrada sobre la conceptualización del texto en la escena expandida ya que este tipo de reflexión sobre la escena depende de los contextos culturales y políticos donde surgen, constituyendo de por sí una reflexión en sentido expandido.

La crisis del personaje

La crisis del texto implica inevitablemente la crisis del personaje³. Robert Abirached, en su libro *La crisis del personaje* (1994) reflexiona especialmente sobre las transformaciones de la dramaturgia, en particular en relación al nuevo lugar del personaje en la escena teatral. Jean-Pierre Sarrazac, en una lectura a partir de Abirached, señala que, más allá de desembocar en la muerte del personaje, esta crisis muestra la reinención de las diferentes maneras en que el artista, sea éste autor, director o actor, esculpe ese personaje que “está de más” para transformarlo en un personaje “en déficit”,

³ La crisis del personaje es una de las consecuencias que, a nivel de las artes escénicas, se desprende de las rupturas estéticas, ideológicas, políticas y filosóficas de finales del siglo XIX, provocadas a partir de los “movimientos de vanguardia”. Hablando específicamente del teatro, el impacto supuso un corrimiento del eje centrado en el texto dramático sostenido en la concepción teatral de la poética aristotélica (reforzada hacia lo racional por el Iluminismo), basada en la mimesis y sostenida por la integración de actor, personaje y texto. A su vez, y en consonancia con la “crisis” y estallido del personaje, se produce una revalorización del lugar del actor, que pasaría a ser considerado ya no como mero intérprete de un texto sino también como un creador.

un personaje que está “de menos”. (...) un ausente o ausencia vuelta presente” (Sarrazac .355). Sarrazac señala, entonces que:

el gesto principal de las dramaturgias contemporáneas (de Strindberg a Beckett) parece ser el de poner en escena ese puro momento deceptivo, extrañamente inquietante, en el que el yo huye de sí mismo, huye fuera de sí mismo, organizar en lo visible esta dilapidación del individuo en sus propios dobles “no coincidentes”. Más que intentar – artificialmente, “teatralmente”- volver a darle sustancia al fantasma, restituirle un pathos o un carácter individual (...) el escritor inventa una teatralidad donde esta de-sustancialización de sí pueda continuarse sin límites. (Sarrazac 363).

En el contexto teatral contemporáneo, asistimos entonces a las propuestas que podemos relacionar con la escena expandida, que correrían el foco de la representación del personaje, su crisis o disolución como tal, hacia el actor. Esta escena no desde la representación sino más bien en la presentación, con una intervención muy distinta de lo real, impugnando los límites del tiempo, y haciendo del cuerpo un punto central, se estrecha la relación con la performance y los registros de experiencia y acontecimiento.

De este modo, se produciría la apertura a dos concepciones muy diferentes de lo teatral, tal como lo plantea Bartís (2003 119) la del personaje y la del actor. Dice al respecto Daniela Martín:

dos modos de entender no sólo la dramaturgia, sino el lugar que tiene el actor dentro del armado de un espectáculo. En uno, el actor interpreta. Se pone al servicio de un mundo ya establecido, armado. En otro, el actor es artífice permanente y constante de la obra, la cual, desde esta perspectiva, puede verse más como proceso que como producto. (Martín, 2010 .2).

En esta última perspectiva, el actor no interpreta a partir de un texto o estructura pre-existente (personaje), sino que actúa, desmontando el concepto mismo de

representación y así se está más cercano al de performance. “Los actores están en escena, se muestran tal cual son y, en muchas ocasiones, hasta usan elementos de su vida cotidiana como material a ser mostrado” (Martín 4), y eso nos introduce también a la cuestión de la búsqueda y la intervención de lo real en escena.

Sánchez relaciona la posibilidad de la escena expandida con el “renunciar a la representación, incluso a la representación de uno mismo, y renunciar al control del tiempo” (Sánchez, 2007, s/p). A la vez, esta expansión supone el uso de nuevos espacios que van más allá de los escenarios, lo cual deviene en potencia –“la eficacia de hacer efectiva la fuerza de la convención teatral fuera del espacio acotado para su uso” (Sánchez 29), más próximo a formas arcaicas de teatralidad, a la vez que expone al actor a una vulnerabilidad muy singular.

André Carreira trabaja sobre las características de este tipo de espectáculos en los cuales “la exposición del artista en un acto de desnudamiento de sus aspectos más íntimos, constituye el centro del acontecimiento” (Carreira, 2011 332). Carreira se pregunta:

qué impulsa a un autor, un artista, un actor o una actriz de teatro a explorar una escena en la cual juega la realidad y un alto nivel de explicitación de lo personal. (...) eventos presenciales, en los cuales operan tanto tramas personales como ficcionales, donde se tensan la performance social y la performance estética, el ser sujeto y, al mismo tiempo, narrador de su condición de persona. (Carreira, op. cit).

Como señala el mismo Carreira, la perspectiva expandida en el teatro supondría un trabajar en crisis, es decir, trabajar asumiendo la imposibilidad de una condición conceptualmente estable. Eso sería particularmente claro con relación a la idea de representación totalizante de los personajes. Entonces, lo que se tendría sería un despliegue de dobles que, al incluir a los artistas como dobles de sí mismos, generan una tensión permanente entre lo ficcional y lo real. Este juego compromete tanto a

quienes actúan como a quienes asisten y éste es el elemento clave para pensar la actuación como una práctica que traspasa los límites de lo ficcional.⁴

El límite difuso entre realidad y ficción que atraviesa la escena contemporánea lleva a que la actuación en la escena expandida empuje el teatro al territorio de la performance, a la materialidad de la experiencia de las/los artistas en escena: la experiencia de quien actúa, en el momento en que actúa, propone una escena que pretende producir acontecimiento. Apartándose del texto escrito como territorio simbólico de la autoría, lo que deviene ahora territorio de la creación es el propio cuerpo del actor. Afirma Cornago: “la escena contemporánea ha convertido esta relación en un espacio de tensiones desde el que se trata de recuperar el cuerpo como un modo de pensar y estar frente al otro...” (Cornago, 2008 334)

¿Podríamos pensar este movimiento actual, entonces, como una recuperación de la disolución del personaje a través de la marca personal del actor en sí mismo y, fundamentalmente, de su cuerpo real como presencia? Si seguimos esta afirmación:

en el tiempo del *mythos* aristotélico, el personaje era el héroe activo, “actuante” (...) en la época de la fragmentación, incluso de la disolución de la fábula, ya no es más que el espectador pasivo e impersonal del drama de la vida, de esta vida que, por ironía, le pertenece supuestamente a título personal. (Sarrazac, 366).

¿No se trataría ahora de algo del orden de una reacción y de una renovada presencia en escena, que incluye otras formas de compromiso con la realidad personal, pero también social y hasta política? ¿De la disolución del personaje al rescate de un no-personaje, de una presencia pasiva, a una activa, de lo impersonal a lo personal, de lo ficcional a lo real e implicado? Sánchez habla de:

⁴ Notas de clase durante el seminario que dio origen a este texto.

los distintos modos en que los actores evitan la apariencia: hacen acciones reales o incluso viven aquello que actúan. Lo que se pone en escena es un reto a la representación misma entendida como apariencia significativa. Por esta vía llegamos a la puesta en escena de la propia vida o de una manera tan radical que esa experiencia llega a desprenderse de la personalidad privada de quien la pone en escena, y dar lugar o presentarse como representación de una multitud de vida o de una multitud de experiencias. (Sánchez, op.cit, s/p).

Por otra parte, pondríamos en cuestión la dimensión misma de lo supuestamente “real”. No dudamos que el actor está experimentando y efectivamente “viviendo” una situación que no se reduce a la “aparición”, pero cuestionamos que ello se pueda dar sin una permanente vivencia de su desdoblamiento, de esa segunda mirada sobre sí en la que él sabe que su presencia, así como eso que siente y dice de diferentes modos (fundamentalmente con su cuerpo) está en el marco de una situación construida y ficcional en sí misma, en la que él tiene un rol especial y diferente de aquel del espectador. Porque, además, como dice Martín:

el cuerpo del actor, al estar en situación de exposición, se transforma ante la certeza de ser mirado. La mostración, en este sentido, adquiere la función de estimulación permanente, frente a la cual el actor responde, tanto instintiva como técnicamente (...) Es el otro el que termina de definir las prácticas de escritura en acto. (Martín, op.cit 8).

Cuando pensamos en la escena contemporánea podemos observar que un de los principales elementos de su constitución es lo que se produce entre los performers y los espectadores como ceremonia compartida. Pero, un *entre* que no se produce tan sólo por el nivel narrativo del texto dramático, sino especialmente por la condición de acto humano de representar en vivo frente a otro, y de reconocer al otro como componente activo” (Carreira, 2011 339). Este es un punto central también a la hora de

pensar a esta situación del doble, porque el actor está allí sabiendo en todo momento que hace para otro.⁵ Y lo que propone el psicoanálisis es que ésta dualidad no sólo atañe a la escena teatral (o artística en general) sino que forma parte de lo humano, en donde siempre se está en juego performativo de roles y en desfase con respecto a una supuesta esencialidad de lo propio o del Yo.⁶

Si bien el acercamiento a la performance ya no permite insistir exclusivamente en el pacto de ficción tácito entre actor/espectador, señalamos la persistencia de la ficción a la hora de dar cuenta de uno mismo. Lacan postula que “la verdad tiene estructura de ficción” (Lacan, 2008), que los propios afectos son engañosos, a excepción de uno en particular, muy relacionado con el territorio de la escena expandida: la angustia. En definitiva, que la experiencia con lo “real” (que conceptualiza a partir de Kant para dar cuenta de aquello incognoscible, que ni lo simbólico ni lo imaginario pueden agotar, sino tan solo bordear), parece no poder dejar de estar mediada. Y la presencia del doble está directamente relacionada con esta mediación.

La función de dirección y la audiencia

Cuando el texto ya no es el centro, y a los personajes ya no se pueden representar de manera absoluta, y la representación y el ser se confunden, es necesario repensar la función de la dirección teatral.

⁵ Así como en la película “Jogo de cena” (Juego de escena) del documentalista Eduardo Coutinho (Freire Zangradi, Almeida y Coutinho, 2007), en la que la cámara deja de ser solamente un instrumento de captación o registro para volverse, al mismo tiempo, un instrumento para catalizar y producir las verdades de los personajes.

⁶ Jacques Lacan plantea que el Yo se viste con distintos ropajes y que es en sí mismo esas vestiduras, que no hay nada detrás de la máscara. Y que se es frente a otro/Otro, más allá de que hoy eso esté exacerbado por la sociedad espectacularizada (Guy Debord), por la exhibición constante en las redes sociales o los medios de comunicación.

Relacionamos la condición de crisis de un teatro en el campo de escena expandida con el impacto de las nuevas tecnologías en los modos de diálogo de nuestro tiempo. En este sentido importa considerar los cambios culturales contemporáneos consolidados e intensificados en las últimas décadas, particularmente las innovaciones tecnológicas con repercusión en las “tecnologías del yo” (Foucault 1990 45 a 94).

Es interesante notar que Cornago destaca que “Foucault se refere às “tecnologias do eu” ou “estéticas da existência”, situações nas quais o falante remete a uma verdade interior sobre a que se constrói uma identidade que comumente tem que ver com um modo de viver o sexo”. (Cornago 2009 101)

El desarrollo de Internet y las redes sociales, la televisión y su poder intrusivo, los programas del tipo “reality show”, la expansión de los recursos informativos sobre la base de documentales, testimonios y aproximaciones en relación a acontecimientos presentes o pasados—, han alimentado un replanteamiento por momentos drástico de las formas del arte, con peculiar incidencia en la actividad teatral (Cornago 2009 104).

Este contexto tiene un gran impacto en nuestra noción de dirección teatral porque desplaza la tarea mediadora entre texto dramático y realización escénica. El eje pasa para procesos que se apoyan más en la experiencia personal de quienes participan de la performance.

Aunque no consideremos apenas los formatos escénicos confesionales, tenemos actualmente una mayor pregnancia de la experiencia de los performers como material para la escena, y frente a eso es inevitable discutir la función dirección. El énfasis en experiencias únicas, originales, irrepetibles de *convívio* entre los actores/performers y los espectadores es una tendencia que refuerza la crisis de la dirección como primer intérprete de los sentidos del texto. Aparece entonces una fuerza que atrae la dirección para el centro de la escena, pero que al mismo tiempo la aproxima al lugar del actor.

Cuando la escena ve su lugar del discurso que se refiere a la realidad erosionado, para inscribirse en la realidad construyendo espacios continuos con esta, aquellos elementos que formaban parte de un aparato expresivo que comentaba la vida se desplazan hacía el plano del metalenguaje escénico. La inmersión en el propio lenguaje no es solamente una propuesta estética y no apunta apenas a la multiplicidad de los sentidos, visuales, sonoros, lumínicos, espaciales e incluso olfativos, sino que representa una transformación radical del objeto de la escena teatral. Sí la experiencia concreta del performer importa, la dirección no podrá tener como foco únicamente el articular los signos para formular la puesta en escena. Tendrá que buscar la experiencia y la vivencia del performer y del espectador como condición para que el acontecimiento teatral.

La nueva subjetividad que se manifiesta a partir de comienzos del siglo XX y la influencia de lo mediático estimula que las creaciones artísticas se aproximen al público de un modo diferente. La idea de hacer que el público vivencie nuevas experiencias abandonando los espacios separados para ponerse en zonas híbridas gana nueva fuerza. Si algo así ya había aparecido en los 60/70, ahora entra en escena la intimidad basada en un tipo de protagonismo del público que se relaciona con el universo de la auto-expresión practicada diariamente en las llamadas redes sociales. La idea de participación gana otros contornos y fractura la propia noción de escena realizada por actores. Lo más destacado sería el desplazamiento del lugar de espectador para la condición de testigo, lo que comprometería el espectador como co-creador⁷.

⁷ En la experiencia de ver teatro contemporáneo se observa diferentes formas en las cuáles el espectador es interpelado al expandirse la escena: cuando es invadido por la escena y el performer; cuando lo incomodan y se ve obligado a salir de su asiento; cuando lo movilizan y tiene que transitar dentro de un espacio; cuando es invitado a consumir alimentos o bebidas por los actores; cuando es invitado a subir al escenario; cuando es invitado a participar realizando acciones que intervienen en la dinámica de la acción, como votar y elegir el desenlace; cuando es ficcionalizado e incluido en el juego de los actores. (Nota de Autor)

En diferentes formas teatrales que asociamos con la escena expandida observamos que el público debe operar como creador que comparte la experiencia, y al mismo tiempo que mira los otros espectadores, que son simultáneamente público y performers, de tal forma que su presencia afecta, moviliza a los actores también como parte de un ritual que configura el acontecimiento teatral.

Refuerza este punto de vista el hecho de que en la actualidad las interfaces entre espectadores y performers puede continuar después de concluida la presentación mediante diálogos a través de Facebook, Twitter o Instagram. Eso es lo que también amplía la sensación de acceso a la verdad íntima del actor. Este es un componente muy atractivo que funciona como instrumento de convocatoria de los espectáculos. La invitación a la intimidad es una atracción y gratificación que hacen ineludible el compromiso, cerrando así el círculo de un pacto de complicidad, elemento imprescindible de la ceremonia teatral.

La perspectiva de una escena que explora la intimidad como material pone, aunque relativamente, en crisis el proceso de la dirección porque otorga a los participantes de la escena – actores y espectadores – el poder de conducir las relaciones. En este contexto el público no puede escudarse en una confortable posición de quien apenas asiste a una historia, dado que en toda escena siempre se ven los procedimientos de forma clara y explícita. Cuando en escena se instalan esos tipos de vínculos las sensaciones de lo vivido imponen lo real como registro.

Es importante notar que en un teatro que rompe las distancias entre el espectador y el actor, y que atraviesa la idea de personaje apostando en la experiencia del performar, el público queda situado en un espacio de mayor proximidad. Los espectadores son incorporados a un lugar íntimo, expuestos y tornados vulnerables. Esto puede ser relacionado con el hecho de que cuando todas las narrativas mueren o todas son válidas al mismo tiempo resuena la experiencia individual como otra posibilidad.

La escena contemporánea no puede dejar de ser parte de los procesos de desconfianza en relación a la consistencia de la comunicación, y contradictoriamente, reafirma sistemáticamente el deseo de comunicar, de ser una voz eficaz. Este es un desafío para la dirección teatral porque esta es una función que nació en el teatro de fines del siglo XIX con la tarea de proponer y organizar el espectáculo teatral creando estructuras significantes.

En el teatro tradicional el director es la persona que dirige, orienta y controla la puesta en escena en su totalidad, lo que confiere a esta función un rol decisivo en la construcción de la escena, e implica un gran poder en las decisiones. Este rol hegemónico y excluyente es puesto en crisis cuando funcionan los referentes de la escena expandida principalmente porque los vínculos y las relaciones parecen tener más importancia en el acontecimiento escénico que el dominio del tiempo de estructuras significantes bien realizadas. Eso no implica decir que la centralidad de la dirección desaparece, pero sí que se encuentra en crisis. Un signo de esta crisis el director no sería más el autor o el sujeto que todo lo control, pues: “el actor así como todos los agentes creativos, la tecnología, y los medios, no obedecen más a un artista demiurgo” (Pavis 2014 7).

Tal crisis puede ser más o menos aguda, pero el lugar estable de la dirección es ahora profundamente cuestionado bajo los más diferentes puntos de vista políticos. ¿El papel del director desaparece, se diluye, se subordina a otros agentes? En realidad, el rol del director ha sufrido una mutación. Estos procesos refuerzan la mezcla de roles que está relacionada con el abandono de proyectos basados en la autonomía de obras cerradas para afirmar el acontecimiento y la experiencia como centro.

El hacer vivir al espectador, ya sea colectiva o individualmente, una experiencia es un principio poético cada vez más activado con el fin de movilizar un teatro que responda a un régimen de funcionamiento movido por el acontecimiento. Es la

intensidad de los acontecimientos impulsados por la escena que permitiría alcanzar un correrse tanto del eje cotidiano como de la pura representación. Por eso la función dirección se transforma.

Si antes la dirección tenía como foco crear un espectáculo acabado y eficaz como narrativa escénica, ahora es necesario articular la práctica creativa con la experiencia del presentar la obra, y hacer de tal presentación una ocasión de juego cuya potencia movilice al público en dirección a una experiencia.

Palabras finales

Aunque la idea de escena expandida nos parezca un estímulo para reflexionar sobre prácticas contemporáneas, es oportuno terminar este texto relativizando la posibilidad que eso sea tomado como una categoría teatral establecida. Nos vale como instrumento, pero consideramos necesario decir que la misma no debe ser tratada como sinónimo de un estilo teatral tal como ocurrió hace algunos años con el “post-dramático”.

Queremos interesa reafirmar la idea de un teatro en crisis como condición de la escena expandida; una crisis que afecta el texto, el personaje, los modos de recepción y el actor, aunque este último vea reforzada su condición de sujeto creador. Esta crisis se relaciona estrechamente con su condición de contemporaneidad porque no permite la reafirmación de un modelo establecido.

Las dinámicas de la performance teatral pueden, en este contexto, estimular experimentaciones que visiten territorios fronterizos del arte de la escena. A partir de esta perspectiva los creadores pueden estar libres del peso de la interpretación y del dominio de la significación para explorar o estar y vivir. Por eso la idea de presencia se hace tan relevante en la contemporaneidad. Si el acontecimiento toma el centro de las

prácticas escénicas, el teatro se puede ofrecer como oportunidad de creación en la cual los participantes inventen lenguajes, inventen mundos, aunque estos sean efímeros porque el teatro, aunque pleno de vida, termina cuando volvemos al cotidiano.

© Margarita Abin / María Soledad Álvez / Hugo Angelelli / André Carreira / Natalia Mirza / Daniela V. Vargas

Referencias

- Abirached, Robert. *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España. 1994.
- Agamben, Giorgio. *¿Qué es lo contemporáneo?* Recuperado de www.19bienal.fundacionpaiz.org.gt. s/d. 2008.
- Aragón Pividal, Agustina. “La renovación de la escena tras el relevo del paradigma narrativo por el nuevo teatro posdramático: teatro discursivo, teatro asociativo y teatro relacional”. Publicado en *Anagnórisis*. Revista de Investigación Teatral, n° 10, diciembre 2014.
- Bartis, Ricardo. *Cancha con niebla*. Buenos Aires: Atual, 2003.
- Carreira, André. “A intimidade e a busca de encontros reais no teatro”, *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 2011. <http://www.seer.ufrgr.br/presenca>.
- Cornago, Óscar. “Atuar ‘de verdade’. A confissão como estratégia cénica”. En *Revista Urdimento*. 2009 - N° 13.
- Cornago, Óscar. - *Éticas del cuerpo*, Madrid, Fundamentos: 2008.
- . *¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad* Agenda Cultural Alma Mater. N° 158. Universidad de Antioquía. 2009.
- . “Teatro post-dramático: las resistencias de la representación”. *ARTEA* (Arte, Investigación y creación escénica). Recuperado de www.arte-a.org.
- Diéguez, Ileana. “De malestares teatrales y vacíos representacionales: el teatro trascendido” en *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización*. La creación escénica en Iberoamérica. Óscar Cornago (org.). ARTEA. Cuenca: Ediciones Universidad de Castilla-La Mancha, 2010.
- Foucault, Michel. *Tecnologías del Yo*. Barcelona: Paidós, 1990.
- Heathfield, Adrian. “Dramaturgia sin dramaturgo”. En *Repensar la dramaturgia. Errancia y Transformación*. Murcia: Centro Párraga. 2013.
- Krauss, Rosalind. “La escultura en el campo expandido” Socks. Mary Miss’s 1977-1978. Perimeters/Pavillions/Decoys. New York. 1979

Lacan, Jacques (2008) *La cosa freudiana*. Buenos Aires. Siglo XXI (Trabajo original publicado en 1955).

Martín, Daniela. “Cuerpo en acto: el pensamiento de la actuación”. *Revista Afuera*. 2010, n. 8.

Pavis apud Carreira, André. Baumgärtel, Stephan. (Comp.) *Nas fronteiras do representacional: reflexões a partir do termo Teatro Pós Dramático*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2014.

Revista Brasileira de Estudos da Presença. Porto alegre, 2016, n1, s/n. Disponible en www.seer.ufrgs.br/presenca.

Sánchez, José Antonio. - “El teatro en el campo expandido”, *Queaderns portatils* 16, Barcelona, Macba, 2007.

---. “Para una lectura pos-teatral de Teatro post-dramático”. Prólogo en *Teatro Posdramático* de Hans-Thies Lehmann. México: Paso de Gato / CENDEAC), 2013.

Sagaceta, Julia Elena. “Experimentando con la teatralidad”. In *Revista digital Territorio Teatral*. Dossier: teatralidad expandida. Número 14. Diciembre 2016.

Sarrazac, Jean-Pierre. “*El impersonaje: una relectura de La crisis del personaje*,” *Literatura: teoría, historia, crítica* 8. 2006.

Telles, Narciso; Ferracini, Renato; Bulhões-Carvalho, Ana Maria; Carreira, André. “Representação e Ética”. Publicado en *Ouvirouver. Uberlândia*, n. 1, jan/jun. 2017.

Youngblood, Gene. “Expanded Cinema” P. Dutton & Co., Inc., New York. 1970