

Artes en escena

Liliana B. López (IUNA-UBA)

Retomo aquí el final de un recorrido sobre algunas reflexiones acerca del “programa”, que según Antonin Artaud, le queda por transitar al teatro tradicional (textocéntrico) de Occidente¹. Un plan que el propio Artaud intentó llevar a cabo con la puesta en escena de *Los Cenci*, en la década del treinta. Su propuesta consistía en disolver la hegemonía del texto dramático en la multiplicidad de los lenguajes escénicos, el poder del “Dios-autor” (entendido entonces por el autor del texto).

Si bien en la actualidad esas propuestas tradicionales continúan existiendo, la escena contemporánea presenta una enorme paleta de posibilidades en las que los diversos elementos, códigos y lenguajes artísticos son convocados para dar lugar a otras configuraciones espectaculares.

Examinaré aquí algunas de estas propuestas, en las que las relaciones se establecen con la plástica, el cine y la iluminación. Se podrá discutir el estatuto de cada uno de ellos, ya que quizá sólo la plástica ha adquirido plena categoría de arte autónoma. En el caso del cine, sigue vigente la escisión entre “arte” e “industria”, y respecto de la iluminación, resulta subsidiaria del soporte en el que se realice, pero es un hecho que se interconectan, más allá de su sustento material². El teatro puede resultar un campo abierto a la experimentación interartística, y estos ejemplos apuntan a ello.

Espejos, imágenes, reflejos

La Venus de las pieles, dirigida por Claudio Quinteros y Nayla Posse (2007/2010)³ construye una imagen del espacio a la manera de la “estética del cuadro”, cuyo origen en el teatro occidental puede datarse a partir del Renacimiento; un cuadro dinámico, enmarcado, que, a la vez, permite al espectador (siempre en posición estática y frontal) elegir un encuadre propio. Si el plano del cuadro posibilita la ilusión de la perspectiva, los volúmenes de los cuerpos y objetos en el espacio, la construyen como fenómeno: *La Venus de las pieles* exige a la mirada, más que un “barrido” horizontal, una actividad en “profundidad”.

En primer plano, aparece el espacio socializado; al descorrerse el pesado cortinado púrpura, se accede visualmente a una zona intermedia y en tercer y último plano, al punto de fuga: justamente allí, se recreará la imagen de “La Venus del espejo” (circa 1648-1650) de Diego de Velásquez; el “cuadro vivo” presenta una diferencia: la sustitución del ángel que sostiene el espejo –aquí, una bandeja reflectante- por la criada. La multiplicación de la imagen, característica del Barroco histórico, conecta esta figura con “La Venus de las pieles” de Tiziano (la imagen reproducida en el programa de mano), y con la descripción que aparece en la novela homónima de Leopold von Sacher-Masoch, en la que el personaje de Severino confronta esta última reproducción con la de Wanda (la mujer-verdugo).

La relación triádica entre realidad, imagen y representación que aparece en el cuadro de Velásquez (la diosa de espaldas y el reflejo de su rostro en el espejo) se disemina a través de las numerosas conexiones intertextuales que la puesta en escena establece –más que verbalmente- por medio del dispositivo del espacio escénico.

El desbordamiento espacial característico del barroco también se sigue en las entradas de los personajes por los laterales, ampliando la frontalidad a la periferia. Respecto de los observadores, ya sea como punto de partida (centrífugo) o de llegada (centrípeto), la imagen del rostro reflejado en el espejo, al tiempo que condensa la figura del solipsismo narcisista, se entreabre a instancias múltiples de “pliegues” (la actriz, representando una actriz, que a su vez es contratada para representar el rol de Wanda, las representaciones plásticas, etc.).

El pliegue devela y oculta algo al mismo tiempo, tal como sucede con las pieles de animales sobre la piel de la diosa-mujer en las imágenes pictóricas. Crea la ilusión de una visión háptica (táctil) sin dejar de ser una visión óptica. Por su parte, el espacio escénico va desplegando como espectáculo lo que se hallaba oculto, hasta exponer en primer plano la relación sado-masquista (un “monstruo semiológico” según Deleuze), pero enmarcada en una ficción metateatral.

Lo que por el código social permanecía en el ámbito de lo privado o de la literatura, a partir de la utilización (y resignificación) que hace la puesta en escena del espacio teatral barroco y de las meta-imágenes, apelando a su alto grado de artificio, es avanzar hacia su exposición pública en este otro contexto, una etnografía del vacío que se esconde detrás del plano de las imágenes planas de los anuncios, las pantallas mediáticas o las cibernéticas.

Éste, nuestro contexto, evita la profundidad visual, tanto como rehuye de la percepción táctil, en tanto que la “realidad” aparece mediada por la imagen. Sin embargo, desde el punto de vista fenomenológico, la visión misma anticipa una experiencia táctil, al menos virtualmente. El cuerpo del observador (y agrego, por si fuera necesario, aún más el del *voyeur*), tal como lo ha planteado Merleau-Ponty (2003), no está “fuera” del espacio observado (excepto en casos patológicos), sino que es el propio cuerpo el que construye la espacialidad. Anacrónicamente, si se quiere, el trazado espacial de *La Venus de las pieles* estimula la sensorialidad háptica.

Cine, trayectos, montajes

La aparición del cine modificó al teatro en varios sentidos. Respecto de la actuación, vale recordar la lúcida reflexión de Walter Benjamin en el conocido ensayo de la década del treinta, sobre la diferencia del actuar frente al público o “testear” frente a una máquina y el efecto de la fragmentación, recompuesta a través del montaje.

Nuevamente, recurrimos a una visionaria reflexión de Antonin Artaud, que en los años veinte otorgaba al cine -un recién llegado- el mismo estatuto que a otras artes ya consagradas:

Probablemente, en un futuro próximo, se llegará al cine en relieve, y aun en colores. Pero todos estos no pasan de ser medios accesorios que no pueden añadir gran cosa a lo que es el sustrato específico del cine, que hace de él un lenguaje, al mismo nivel que la música, la pintura o la poesía.” (Brujería y cine)

La inserción de films o videos en el espacio escénico resulta un recurso frecuente en el teatro contemporáneo, pero ya grandes directores del siglo XX acudieron al cine en sus puestas en escena, o ensayaron la interrelación entre ambos lenguajes: Erwin Piscator, Bertolt Brecht (incluyendo escenas de *Octubre*, de Sergei Eisenstein en *Madre coraje*), entre otros.

El film en la escena abre “un espacio en el espacio”, funciona como una *metaimagen* que dialoga de diversas maneras con la escena. Si bien éste suele ser el modo más frecuente y directo de interrelación, no es excluyente. El espectáculo al que me voy a referir a continuación es original en cuanto a la diversidad de modos y perspectivas de establecer el cruce entre el teatro y el cine.

El pasado es un animal grotesco (2010), cuya dramaturgia y dirección pertenecen a Mariano Pensotti⁴, resulta provocador para explorar las posibles relaciones entre ambos lenguajes, a saber: a) mediante citas; b) tematizado; c) como constructor de imaginarios; d) en tanto material visible y, e) como lenguaje cuya gramática resulta apropiada por la escena.

- a) El cine aparece continuamente citado. La mención a directores y films atraviesa todo el relato: la *Nouvelle Vague*, Jacques Demy (uno de sus representantes), Werner Herzog, Fassbinder, Visconti, Resnais, Godard, Truffaut, Leonardo Favio, Bergman, etc.) En todos los casos, se trata de cine de autor, o cine de arte, que funciona como oposición a los medios masivos, especialmente la televisión, y dentro de ella, la publicidad, como estadio degradado y mercantil. Tiene un exacto correlato en el teatro, la oposición teatro de arte/ espectáculo comercial (el parque temático “Tierra Santa”).
- b) Puede seguirse el tema del cine en varias de las historias: los personajes, o bien, consumen cine, o lo hacen (como directores, guionistas o actores).
- c) En parte, como subsidiario del punto anterior, el imaginario de los personajes, en gran medida, procede del cine⁵. Y dentro de éste, de la corriente ya mencionada, *Nouvelle Vague*; a grandes rasgos, en la actitud de rechazo a la sociedad de consumo, búsqueda de espiritualidad a través de la bohemia, rebeldía juvenil.
- d) Aparece en escena a través de un televisor (lo que redundará en una alteración cualitativa): los films de Jacques Demy, los documentales de Mario. En el primer caso, funcionan como modelo, en el segundo, como resultado (muy diferente del esperado)
- e) Este aspecto, que resulta quizá menos evidente, produce una transferencia de la lógica del montaje cinematográfico en la escena teatral. Si el montaje en el cine es “...la operación que recae sobre las imágenes-movimiento para desprender de ellas el todo, la idea, es decir la imagen *del tiempo*” (Deleuze, 1984), en *El pasado es un animal grotesco* se apela a este procedimiento como principio constructivo. El dispositivo escénico giratorio “traduce” la sucesión de la linealidad temporal del film, al mismo tiempo que “imita” la ilusión del movimiento (a semejanza del “cinematógrafo interior” del que hablaba Bergson). Los actores alternan sus personajes en las microhistorias con las de un narrador extradiegético que *presenta* (y no “representa”) cada situación, cada escena, un recurso también utilizado por el cine⁶. Al igual que el narrador omnisciente en la literatura, que narra sin participar de lo narrado, aquí asume la voz exterior e interior de cada personaje, generando disimetrías, falsas expectativas y elipsis, que el espectador completará de algún modo. Lo que produce esta operatoria, es un continuo cuestionamiento al estatuto ficcional (del cine, del teatro, y de “la propia vida” –entendiendo por esto, las historias de los personajes, atravesados por imaginarios provenientes de otras ficciones-). El efecto de deformación *grotesca* es puesto en evidencia por los propios personajes, frente a sus producciones “biográficas”, “documentales” o “testimoniales” (la obra de teatro que teatraliza la vida de Laura, la película que reitera situaciones, con actores japoneses). Más que los recuerdos del pasado, es su “puesta en ficción” la que produce una alteridad radical.

Luz, oscuridad, destellos

La iluminación en el teatro puede ejercer diversas funciones (ritual, estética, práctica, simbólica) y aún subsiste en el teatro comercial un funcionamiento que indica la jerarquización del sistema de los actores, si bien ya es considerado remanente. Me interesa destacar el gran desarrollo que ha tenido la iluminación teatral en la escena en los últimos años, al punto de convertirse en un lenguaje no verbal de fuerte peso en la economía del espectáculo.

En la primera parte de la *Trilogía* (2007) de Lola Arias, *Sueño con revólver*⁷, la escena se encontraba desde el comienzo en completa oscuridad. Lo único que los espectadores podían percibir era el diálogo de los dos actores, lo que producía un efecto de concentración en la palabra. A los pocos minutos, se abría una hendidura de luz horizontal, la que se iba ampliando muy lentamente, dejando ver los cuerpos y la habitación. Si bien la ausencia de luz era parte del conflicto –un corte de suministro había dejado toda la ciudad a oscuras- el dispositivo lumínico resignificaba la escena, produciendo un juego para la mirada, desviando el centro de interés hacia *lo visto-no visto* (por ejemplo, el arma o la indecisión entre sueño/vigilia), más que hacia la fábula y el conflicto de la pareja. La luz creaba un orden temporo-espacial diverso, una esfera que sumergía al espectador en una vigilia inquietante.

En un registro muy diferente, el espectáculo *Fausto* (2010), de Emilio García Whebi y Maricel Álvarez⁸ también utilizó la iluminación como un lenguaje jerarquizado. En un espacio escénico de gran profundidad, las luces sobre el piso demarcaban líneas rectas, que eran temporalmente anuladas por las bailarinas en sus desplazamientos. Al apagarlas o encenderlas, modificaban la apariencia y visibilidad del espacio escénico, así como la pantalla de fondo, en la que aparecían palabras aisladas o imágenes que citan al film de Lars von Trier, *Antichrist* (2009) o la obra “oculta” de Marcel Duchamp, *Etant donnés*. La palabra (que incluye textos del libreto para ópera de la poetisa Gertrude Stein, *Doctor Faustus Lights the Lights* (1938) y de Heiner Müller, emitida en inglés por una actriz, deviene murmullo con valor poético en las repeticiones, tanto como el plano sonoro y musical. En primer plano, Fausto (León Dogodny) juega una interminable partida de ajedrez, mientras las bailarinas cobran el mayor protagonismo a través de su performance, una suerte de eterno femenino desdoblado, todo ello conducido por una maestra de ceremonias y magnífica ejecutante. Ese poder de lo femenino, cuya génesis está ya en el texto de Stein, se potencia en el entramado visual-lumínico y sonoro, dejando entrever, apenas atisbar, una dimensión oculta a la luz de la tecno-ciencia y su fracaso (de la que Fausto era el portavoz arquetípico), en una nueva versión de la oscuridad de la razón. La palabra (re-presentación del *lógos*) aparece “soplada”, como la llama del candil que ilumina la oscuridad de la instalación de Duchamp.

Notas

¹ En www.territorioteatral.org.ar, N° 4 (julio 2009)

² Lo que queda relativizado, por ejemplo, con las recientes intervenciones lumínicas.

³ *La Venus de las pieles*, Nayla Posse/Claudio Quinteros (2007, El portón de Sánchez/ 2010, El Brío. Espacio de Investigación Teatral)

⁴ Estrenada en el Teatro Sarmiento durante la temporada 2010. Elenco: Pilar Gamboa, Javier Lorenzo, Juan Minujín y Julieta Vallina.

⁵ En el teatro argentino, ha sido precursor Roberto Arlt, en *Trescientos millones* (1932). El imaginario de la sirvienta estaba construido a partir del folletín y del cine.

⁶ Véase, por ejemplo, en Fellini: Orlando, el narrador de *Y la nave va* (1983)

⁷ Elenco: Denis Groesman y Gonzalo Martínez. Texto y dirección de Lola Arias. Luces: Matías Sendón. (Espacio Callejón)

⁸ Con Carolina Borca, León Dogodny, Alejandra Ferreira Ortiz, Katharina Haverich, Paula Jurafsky, Margarita Molino y Florencia Vecino. (Centro Cultural Rector Ricardo Rojas)

Bibliografía

- Arnheim, Rudolf. 1985. *El pensamiento visual*. Buenos Aires: Eudeba
- Artaud, Antonin. 1982. *El cine*. (Trad. de Antonio Eceiza) Madrid: Alianza (2º edic.)
- Benjamin, Walter. 1973 (1936) "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", Madrid: Taurus.
- Deleuze, Gilles. 1984. *La imagen- movimiento. Estudios sobre el cine 1*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles. 2001. *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Deleuze, Gilles. 2006. *El pliegue: Leibniz y el Barroco*. Buenos Aires: Paidós Ibérica.
- Gombrich, E.H., Hochberg, J. y Black, M. 1983. *Arte, percepción y realidad*. Barcelona: Paidós.
- Kanizsa, Gaetano. 1986. *Gramática de la visión. Percepción y pensamiento*. Buenos Aires: Paidós.
- Merleau-Ponty, Maurice. 2003. *El mundo de la percepción. Siete conferencias*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.