



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
MAGISTER EN ARTES CON MENCIÓN EN
TEORÍA E HISTORIA DEL ARTE

**Visualidad escénica y crisis de la representación:
un análisis de la dimensión visual de lo performativo en el teatro de las
vanguardias europeas**

Tesis para optar al Grado de Magíster en Artes con mención en
Teoría e Historia del Arte

ALUMNO: María Teresa Lobos Rubilar
PROFESOR GUÍA: Sergio Rojas Contreras

SANTIAGO DE CHILE
2017

Agradecimientos

A mi Profesor Guía, Sergio Rojas, por su permanente interés en el tema y por ser un referente para orientar este trabajo.

Al Profesor Jaime Cordero, quien acogió mi iniciativa y me estimuló para iniciar este trabajo.

Al equipo del Programa de Magister y de CNCA área Teatro, por la oportunidad que me brindaron y por darle seguimiento a mi proceso.

A mis colegas de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, con cuyo apoyo y estímulo he contado permanentemente.

Gracias a todos por la paciencia y la confianza.

Tabla de contenido

Resumen	4
Abstract	5
Introducción	
I. Justificación del tema	6
II. Escenografía y crisis de la representación	7
III. Hipótesis	10
IV. Propósito	10
V. Objetivos	11
VI. Metodología	11
Capítulo 1: LA CRISIS DE LA REPRESENTACIÓN	
1.1 La noción de crisis de la representación en la escena.	13
1.2 La representación visual	21
1.3 Visualidad	22
1.4 La representación teatral	23
Capítulo 2: EL VER EN EL TEATRO	
2.1 La visualidad de la dimensión performativa del teatro	28
2.2 Los regímenes escópicos	29
2.3 El modelo visual hegemónico en el teatro moderno	30
2.4 Componentes espaciales de la visualidad escénica	38
2.5 Componentes conceptuales de la visualidad escénica	
2.5.1 Límite y cuadro	39
2.5.2 Lugar	40
2.5.3 Perspectiva	41
2.5.4 Mímesis	42
2.5.5 Unidad	43
Capítulo 3: LA PUESTA EN CRISIS DE LA VISUALIDAD ESCÉNICA	46
3. 1 La crisis de la noción de “lugar”	46
3.2 La puesta en crisis de la mímesis	52
3.3 La perspectiva y sus transformaciones	67
3.4 La crisis de la <i>unidad</i> en la escena	72
3.5 La transgresión al modelo: límite y cuadro	78
Capítulo 4: Conclusiones	89
Bibliografía	106

Resumen

Hoy en día encontramos abundantes ejemplos de realizaciones escénicas en las cuales la visualidad asume nuevas funciones, reelaborando su rol en la construcción discursiva de la obra desde prácticas entendidas como colaboración, coautoría y autoreflexión. La visualidad escénica de las actuales prácticas teatrales ha abierto una relación con el texto dramático que ha superado la lógica de la sumisión al “contenido” o idealidad de la obra, haciendo emerger los recursos escénicos y con ellos, la dimensión performativa del teatro. El origen de esta emergencia de recursos representacionales se encuentra en la crisis de la representación causada por las radicales transformaciones escénicas propuestas por las vanguardias europeas. Por ello se requiere una reflexión sobre el aporte que estas obras realizaron al campo de la visualidad del teatro a partir de su especificidad, que organice aquellos conceptos que son primordiales para establecer posibles diálogos con las artes visuales y al interior del campo teatral mismo.

Este trabajo se ha propuesto elaborar una síntesis de los principales enfoques teóricos que permiten contextualizar y definir el problema de la crisis de la representación en la visualidad escénica, luego de lo cual, a través de la selección y el análisis de realizaciones escénicas del teatro de las vanguardias europeas, detectar de qué manera se articula esta crisis de la representación, y cómo se ponen en juego los conceptos y operaciones primordiales en las obras teatrales de las vanguardias europeas y del presente, constatando así que la escenografía contemporánea es un ámbito de permanente cuestionamiento y autorreflexión de la obra.

Finalmente, es posible organizar los conceptos centrales de la visualidad a partir de dos grandes ejes conceptuales, que permiten comprender los casos y los modos en los que aconteció el fenómeno y cómo esas operaciones, condiciones, recursos, permiten a la visualidad escénica de obras teatrales contemporáneas, articular un cuestionamiento a la representación y elaborar un nuevo rol para el diseño escénico.

A partir de esta línea de investigación, sería posible la reflexión particular sobre las estrategias o conceptos abordados, tanto aquellos que favorecen un diálogo con las artes visuales como los que implican una profundización del propio ámbito disciplinar. Este trabajo puede aportar los enfoques pertinentes para el estudio de las prácticas actuales de la visualidad en la escena, y favorecer el estudio de autores nacionales y extranjeros que realizan esta reflexión en sus obras.

Abstract

Today we find abundant examples of scenic performances in which the visuality assumes new functions, rethinking its role in the discursive construction of the work, from practices understood as collaboration, co-authoring and self-reflection. The visuality of current theatrical practices has opened a relationship with the dramaturgical text that has surpassed the logic of submission to the "content" or ideality of the work, making the scenic resources emerge and with them, the performative dimension of the theater. The origin of this emergence of representational resources lies in the crisis of representation caused by the radical transformations of the stage proposed by the European avant-gardes. It is therefore necessary to reflect on the contribution that these works made to the field of the visuality of the theater, but it is necessary that this reflection be made from its own specificity and that organizes those concepts that are essential to establish possible dialogues with the visual arts and the interior of the theater itself.

This work has been proposed to elaborate a synthesis of the main theoretical approaches that allow us to contextualize and to define the problem of the crisis of the representation in the scenic visuality, after which, through the selection and the analysis of realizations of the theater of The European avant-gardes, to detect how this crisis of representation is articulated, and how the main concepts and operations are put into play in the theatrical works of the European avant-gardes and present, thus stating that contemporary scenography is a field of permanently questioning and self-reflection of the theatre work.

Finally, it has been possible to organize the central concepts of visuality into two main conceptual axes, which allow to understand the cases and the ways in which the phenomenon happened and how these operations, conditions and resources, allow the scenic visuality of contemporary theater, articulate a questioning to the representation and elaborate a new role for the scenic design.

From this line of research, it would be possible to inquiry on the strategies or concepts addressed, both those that favor a dialogue with the visual arts and those that imply a deepening of the discipline itself. This work can contribute the pertinent approaches to the study of the current practices of the visuality in the scene, and favor the study of national and foreign authors that make this reflection in their works.

Introducción

I. Justificación del tema

En el campo de la producción de obras escénicas se ha producido una valorización de los aspectos visuales de dichas prácticas, en consonancia con la nitidez que han ido adquiriendo los problemas de la dimensión performativa del arte escénico desde las últimas décadas del siglo XX. Estos problemas son abordados desde una amplia variedad de perspectivas teóricas, la gran mayoría de ellas considerando el fenómeno de la representación escénica en su conjunto, es decir, perspectivas que se enfocan en el trabajo de la dramaturgia, la dirección y las puestas en escena en general. En este contexto tan brevemente esbozado, podemos afirmar que, si bien existe en la teoría teatral gran cantidad de material en torno al objeto que le es propio, no sucede lo mismo con el ámbito visual de la dimensión performativa del teatro, que requiere ser revisada de modo más específico y desde perspectivas especializadas.

La reflexión en torno al tema es relativamente reciente y casi en su totalidad se ha llevado a cabo en Europa y Norteamérica. Apartando el problema del idioma y las tradiciones críticas diversas que la han producido, el panorama general hoy en día es que se encuentra dispersa y, por su carácter específico, las obras más relevantes no son necesariamente las que se encuentran difundidas abiertamente. En suma, aún no se ha esbozado con claridad un campo teórico específico del diseño escénico

que recoja y articule la complejidad de sus componentes y relacione sus problemas particulares con otras disciplinas.

Resulta oportuno entonces, reflexionar sobre la noción de crisis de la representación en la visualidad escénica, originada en un período de alta productividad en materia de creación escénica y cuyo legado ayuda a comprender el teatro del presente. Tal noción permite abordar sus conceptos y elementos constituyentes a partir de sus propias prácticas y además, revisarlos contra un fondo histórico y conceptual del fenómeno que ya ha sido tratado ampliamente en el campo de las artes visuales. Establecer vínculos entre ambos es una estrategia posible para organizar algunos elementos primordiales y necesarios para enriquecer el campo teórico de la disciplina del diseño escénico.

II. Escenografía y crisis de la representación

La escenografía teatral, como toda obra de arte, abre un espacio a la significación en el que los recursos generan polisemias y son ellos mismos reflexionados por la obra. Los recursos escénicos, una vez que han roto la relación de subordinación frente al texto, se vuelven preponderantes, pierden su transparencia como medios de expresión y encuentran nuevas funciones al liberar el potencial de significabilidad de la obra¹.

¹ (Apuntes de clases de) Rojas, Sergio, *Seminario Teoría de la Representación*, Magister en Artes, mención Teoría e Historia del Arte, 1º semestre 2008.

Las distintas maneras de comprender los medios y los elementos que la representación pone en relación y que usa para obtener el efecto de semejanza, están en el origen de los distintos tipos de teatro, de su evolución en formas autónomas o singulares y de la diversidad de escenografías que se verifican, precisamente porque la escenografía (digamos también, el escenógrafo) fija la frontera material y simbólica entre lo que se muestra y se oculta². Establece el límite entre el dios que es ilícito o imposible ver y su manifestación autorizada en el teatro griego y medieval, o una relación entre una ficción entre individuos y una realidad humana que es el público, en el teatro barroco, romántico y realista, donde el límite se establece entre ficción y realidad.

Sin embargo, esta relación se vuelve problemática cuando tenemos frente a nosotros al teatro contemporáneo. En él, la noción de imitación de la realidad se ha vuelto borrosa y para nada obligatoria. También la idea del límite que diferencia escena y público, el límite entre representación y realidad cotidiana, lo visible y lo invisible, es a menudo transgredida, a veces expulsada de la escena, otras veces subrayada enfáticamente. El recuento de paradojas, ironías y asaltos a la noción de representación en la escena es innumerable, por lo cual, este trabajo abordará aquellos aspectos vinculados al problema de la representación que tienen lugar en el ámbito del espacio y la visualidad del espectáculo teatral.

² Surgers, A. (2005). *Escenografías del Teatro occidental*. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur, p. 5.

Si “*la escena es esa práctica que calcula el lugar observado de las cosas*” como escribe Roland Barthes, la escenografía es esa parte del trabajo teatral que toma a su cargo artística y técnicamente la operación de calcular esa mirada³. La palabra Teatro viene del griego *Theatron*, y designa “el lugar desde donde se ve”. El teatro en Occidente se define entonces a partir de esa delimitación: el lugar para ver aquello que debe ser visto. La escenografía es el arte de la puesta en vista y en audición.

Cualquier acontecimiento se constituye en una “escena” cuando se realiza una operación de delimitación como tal, aislándola del cotidiano, adquiere estatuto de espectáculo. Es teatralidad: el plano “narrativo” de la escena pierde relevancia, para que haya teatro, basta con que haya una escena observada.

El ataque a la mimesis y el juego con el límite entre público y escena, acciones realizadas por las vanguardias, son los primeros gestos del quiebre espacial y narrativo al que asistimos en el teatro contemporáneo. La borradura del límite y la fragmentación del espacio escénico son acontecimientos que aún están a la vista: la ruptura del sistema de representación tradicional dio paso a sistemas de significación nuevos que implican tanto transformaciones técnicas de la escena como inclusión de recursos mediales, y sobre todo, proponen obras en las que se asiste a un ejercicio de construcción de significación que corroboran que la imagen en el teatro es un elemento fundamental y protagónico en el hecho teatral y que se haya en un punto de cruce privilegiado para reflexionar sobre la visualidad y lo performativo.

³ Freydefont, M. (2007). *Petit Taité de Scénographie: Représentation du Lieu/Lieu de Représentation*. (M. Freydefont, Ed.) Maison de la Culture de Loire-Atlantique, Éditions Joca Seria, p. 15.

III. Hipótesis:

El espacio escénico convencional que es propio de la sala a la italiana, a fines del siglo XIX llegó a un punto de crisis de sus principios estructurales gracias a las múltiples experimentaciones de las prácticas escenográficas de las vanguardias de principios del siglo XX. Estas prácticas habrían llevado a cabo en la escena teatral, un proceso similar al de la ruptura del espacio plástico en la pintura, esto es, la destrucción de un modo particular de organizar el mundo en la representación de lo visible y de lo imaginario.

En el teatro, la emergencia de lo visual caracterizó la crisis de la representación, haciendo aparecer los recursos representacionales de la visualidad, puso en cuestión todos los componentes del modelo visual instituido. El despliegue de polisemias que realizó la visualidad escénica de las vanguardias europeas sentó las bases para abrir la posibilidad de un diálogo con las artes visuales.

IV. Propósito

Esta investigación pretende abordar el fenómeno de la *crisis de la representación* en el ámbito de la visualidad escénica, realizando una reflexión sobre los modos en el que el fenómeno aconteció en el trabajo escenográfico de las vanguardias históricas del siglo XX, con el fin de detectar aquellos aspectos del fenómeno visual de la escena que fueron transformados por las prácticas teatrales de las vanguardias y cuyas transgresiones permiten la reflexión sobre la visualidad escénica y sus posibles vinculaciones con las artes visuales.

V. Objetivos:

- Investigar de qué manera el fenómeno llamado *crisis de la representación* en las artes visuales, tuvo su correlato en la visualidad escénica y cómo se constituyó la puesta en crisis del sistema representacional de la escenografía: sus causas, características y consecuencias.
- Poner en valor conceptos que aporten a una reflexión actual sobre la crisis de la representación en la escena teatral, haciendo emerger los elementos específicos de este campo disciplinario que permanecen en la base de su lenguaje.
- Indagar en este ámbito como potencial cruce entre el teatro y las artes visuales.

VI. Metodología

En una primera fase de revisión bibliográfica, se han seleccionado los conceptos que permiten abordar el problema:

- En el Capítulo 1, se aborda el concepto de *Representación*, tomando en cuenta los aspectos centrales que permiten comprenderlo desde las artes visuales, y desde una mirada general de la visualidad. Luego la noción se acota referida al campo teatral en general y a continuación en sus aspectos específicos.
- En el Capítulo 2, se delimita el concepto de visualidad en el campo escénico, estableciendo el objeto de estudio de este trabajo, centrado en el ámbito de la visualidad de la dimensión performativa del teatro.

- A continuación, en el mismo capítulo se plantea la condición de modelo paradigmático de la visualidad escénica del dispositivo llamado la “sala a la italiana”, su formación a partir de la noción de “regímenes escópicos” y su desarrollo técnico-constructivo, para llegar a determinar los principales componentes estructurales del modelo de visualidad escénica instaurados por la sala a la italiana.

En una segunda fase, a partir del marco teórico elaborado:

- Se proponen posibles categorías para el análisis posterior, buscando delimitar los conceptos que sustentan el modelo visual paradigmático y que fueron transgredidos por las prácticas escenográficas de las vanguardias.

- En el capítulo 3, a partir de las categorías establecidas, se reordenan en función de dos grandes ejes problemáticos (mímesis y límite/cuadro) y se realiza el análisis de los aspectos visuales de obras escénicas de las vanguardias. Se ejemplifica con imágenes y referencias para evidenciar las transgresiones al modelo y su puesta en crisis.

- En el capítulo 4, se recogen en tanto hallazgos, relaciones con obras teatrales contemporáneas en las que se verifica la permanencia de la puesta en crisis de la representación a través de los recursos representacionales de la visualidad escénica.

Capítulo 1: LA CRISIS DE LA REPRESENTACIÓN

1.1 La noción de crisis de la representación en la escena.

La puesta en valor de la dimensión performativa del teatro se ha consolidado a partir de la discusión generada por los teóricos del arte que pusieron el foco en la *performance*, el *happening* y el arte de acción. Estos conceptos se desplazaron hacia la escena teatral, cuya reflexión los ha reelaborado a partir de criterios propios del campo, como la dramaturgia y la realización escénica (o *performance* escénica), en tanto dimensiones constituyentes de la obra teatral. La utilización del concepto de *posdramático*⁴, por ejemplo, propone abordar estos fenómenos desde el interior del propio ámbito teatral y permite instalar las bases para un cuerpo teórico que avanza hacia la comprensión integrada de la labor escénica.

En este contexto de la teoría teatral, la reflexión sobre el fenómeno visual de la escena se encuentra, en su mayor parte, dedicada al fenómeno de la recepción, reconociendo con ello el rol del espectador frente o dentro del acto escénico. Uno de los aspectos que quedan someramente esbozados por lo cual interesa a este trabajo, es el de la complejidad particular de la visualidad escénica. Actualmente la reflexión

⁴ Lehmann, H.-T. (2013). *Teatro Posdramático*. (D. González, Trad.) Murcia, España: Cendeac, p. 44: El autor define: “El adjetivo *posdramático* designa un teatro que se dispone a operar más allá del drama”, entendido éste como un tipo específico de texto dramático. En el prefacio al mismo libro, José A. Sánchez explica: La categoría *teatro posdramático* propone, al menos, una doble tensión: la primera resulta de la autonomía del arte escénico respecto del drama, por una parte y, por la otra, la resultante de la reivindicación del teatro en cuanto medio [...] primero entendido desde la categoría de *narración* y, más tarde, desde la categoría de *performatividad*.

de la visualidad escénica se encuentra en una fase de construcción de enfoques específicos que se sustentan en la autorreferencia a su campo disciplinar teatral, en particular de su propio desarrollo histórico. Más recientemente, la reflexión teórica está ampliando los enfoques posibles mediante vínculos con campos interdisciplinarios⁵.

Propondremos en este trabajo, comprender *lo visual de la dimensión performativa del teatro* como un ámbito que participa de la escena en diversos planos, más allá de la lógica funcional correspondiente al acto básico de comunicar, reconocemos que en los aspectos visuales de la escena se encuentra un pensamiento –visual-, consciente de sus recursos representacionales y en un constante ejercicio de auto-reflexión. Esa auto-conciencia representacional permite entender el pensamiento visual de la escena como una manifestación propia de cada época. En consonancia con esa idea, nos serán útiles algunos enfoques provenientes de los estudios visuales que abordan la visualidad como un fenómeno histórico y artificial, y por lo tanto, culturalmente determinado.

⁵ Esto se hace evidente al observar el desarrollo que ha tenido la *Cuadrienal de Praga* (PQ, *Prague Quadrennial*), y la transformación de sus estrategias de producción y la auto concepción que hace de las prácticas del diseño escénico. La convocatoria de sus distintas versiones ha variado desde la comprensión de la “escenografía y su vinculación directa con la puesta en escena y todos los otros componentes de la obra dramática, acentuando su carácter sintético”, en la primera versión en 1967, hasta la de 2015, que reconoce a la escenografía “como una intensa y a veces invisible fuerza de la representación escénica, un poder que nos influencia como la música, el clima y lo político. El Teatro es un lugar que reúne a personas y donde se crean importantes relaciones socio-políticas entre ellas”.

La autodefinición del diseño escénico realizada por la secuencia de versiones de la PQ, merecería un análisis exhaustivo de sus transformaciones. Para más información: <http://services.pq.cz/en/archive>

Abordar el fenómeno de la crisis de la representación de la escena teatral de inicios del siglo XX como un acontecimiento más amplio que el ámbito teatral nos lleva a reconocer sus contextos de producción y las complejidades que las determinan y tensan en variadas formas, no sólo como problemas artísticos sino también por condiciones “extra-artísticas”. Así reconocemos que gran cantidad de esos problemas se presentan como comunes a las diferentes artes, desarrollándose en sus cruces y contaminaciones.

La reflexión sobre el ámbito visual de las prácticas escénicas de inicios del siglo XX es de enorme interés aquí porque evidencia una gran cantidad de momentos y zonas de coincidencia y cercanía con las artes visuales. En los encuentros de artistas de diversas disciplinas en los procesos de creación y producción escénica de la época, es posible encontrar las bases de las prácticas actuales de la visualidad escénica, en continuo desarrollo y reelaboración.

Un nítido punto de partida para comprender el pensamiento visual de la escena teatral, es el de Francastel y su rastreo de la idea de un “espacio plástico” como una construcción propia de Occidente, construida y consolidada en el Renacimiento y base de la representación visual pictórica de la modernidad.⁶ En la concepción de este autor, este espacio presenta paulatinamente signos de descomposición, hasta llegar a un punto crítico en el cual es reemplazado o cede terreno a la coexistencia

⁶ Francastel, P. (1990). *Pintura y sociedad*. (E. Benarroch, Trad.) Madrid: Cátedra Ensayos Arte, p. 80.

con otros espacios plásticos. Esta crisis es un proceso iniciado en la pintura de Cezánne y desarrollado por pintores postimpresionistas como Gauguin y Matisse.

La tesis de Francastel permite entender el fenómeno visual pictórico como un tipo codificado de representación de la realidad que es sujeto de una transformación en base a la emergencia de los valores plásticos propios de la pintura. Este proceso que le sucede a la pintura, en el que los recursos de la representación se constituyen en la materia primaria del trabajo visual y se validan en su calidad de significantes, es un cambio en la concepción de la imagen que cruza transversalmente a todas las actividades artísticas de la época. A pesar de las diferencias de los desarrollos históricos específicos, podemos observar que nuevos planteamientos de espacio plástico se elaboraron en el mundo artístico de principios del siglo XX.

El teatro experimenta de modo radical la exploración del espacio escénico a través de la reformulación del rol del director teatral y del escenógrafo. En la época de las vanguardias históricas se produce este fenómeno de gran contaminación y tránsitos entre las artes, por ello los artistas de la escena, -muchos de los cuales son pintores, escultores, arquitectos-, utilizan la escena para desplegar una exploración reflexiva de los recursos representacionales de la visualidad escénica.

Las primeras prácticas de los artistas consiste en el traslado del modo de representación pictórica a la escena a través de la inserción de la imagen bidimensional en el espacio teatral, adaptando o replicando las técnicas y estrategias compositivas de la pintura. Prontamente iniciaron la indagación en la tridimensionalidad propia de la escena, a cuyo carácter de *acontecimiento* del

fenómeno escénico se agregó el vector del tiempo, desarrollando la imagen escénica en su eje temporal.

Antonin Artaud profundiza la valoración de la dimensión performativa del teatro, la cual identifica como la realidad concreta en la que puede invocarse el teatro:

“Afirmo que la escena es un lugar físico y concreto que exige ser ocupado y que se le permita hablar su propio lenguaje concreto. Afirmo que ese lenguaje concreto, destinado a los sentidos, e independiente de la palabra, debe satisfacer todos los sentidos; que hay una poesía de los sentidos como una poesía del lenguaje, y que ese lenguaje físico y concreto no es verdaderamente teatral sino en cuanto expresa pensamientos que escapan del dominio del lenguaje hablado”⁷.

Haciendo equivalentes los distintos fenómenos sensibles que participan de la dimensión performativa de la escena, pone atención en el gesto como una dimensión sensible del cuerpo, codificada a modo de un jeroglífico, que al unirse con el resto de los elementos visuales conforma “...Una forma de esta poesía en el espacio – además de las que puede crearse combinando líneas, formas, colores, objetos en estado natural, elementos comunes a todas las artes- es la del lenguaje signo.” y “...la puesta en escena es mucho más que la pieza escrita y hablada”⁸. Con ello describe los dos aspectos que conforman el acto escénico primario, -la imagen y el gesto-, para validar su existencia como un lenguaje que va más allá de lo verbal.

⁷ Artaud, A. (1978). La puesta en escena y la metafísica. En A. Artaud, *El Teatro y su Doble*. Barcelona, España: Edhasa, p. 42.

⁸ Artaud, A, ob. cit, p. 43.

Otro enfoque pertinente para analizar la cuestión de la crisis de la representación en la visualidad del teatro es la tesis de Szondi y su definición de crisis del drama absoluto que se evidencia en la dramaturgia de fines del siglo XIX en la obra de Strindberg, Ibsen, Chéjov, Maeterlink y Hauptmann. Szondi encuentra rasgos de desviación o desestructuración respecto del drama convencional, que implican cortes radicales con la tradición de tal tipo de texto dramático. La importancia su observación radica en que es posible encontrar en estos dramaturgos, - por una parte excelentes ejemplos del realismo teatral-, un nuevo giro hacia la realidad subjetiva y la intersubjetividad, a partir de los mismos principios del realismo. En un proceso que podría ser considerado análogo al de la pintura realista de fines del siglo XIX, la cual entra en crisis una vez que ha tocado fondo la incursión en la realidad en su carácter más radical, esto es, el fenómeno óptico y el instantaneísmo como su necesaria consecuencia por una parte, y el interés por la dimensión social del individuo. Del mismo modo en que esto acontece en la concepción del personaje teatral, en la dramaturgia, el espacio se desmiembra en saltos espaciales y temporales y la lógica de la desconexión entre una escena y la siguiente entra en crisis con el principio de sucesión absoluta de presentes o unidad de tiempo en el drama absoluto.⁹

El modelo del drama absoluto (o puro), instituido incluso hasta nuestros días como una identificación terminológica con todos los niveles de lo teatral, en la época

⁹ Szondi, P. (1994). *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico* (1ª ed. octubre 1994. Edición original alemán, 1978. ed.). (J. Orduña, Trad.) Barcelona: Ediciones Destino, p. 21.

del realismo teatral de fines del XIX había suprimido las diferenciaciones históricas y tipológicas entre las distintas formas del teatro y constituyéndose en un modelo único con el cual trabajaron los dramaturgos y directores hasta el naturalismo. Ello a pesar de que antes, en paralelo y después del teatro literario burgués se produjeron desviaciones del modelo, abarcando diferentes ejercicios de acción/visión en distintos contextos sociales: en la plaza, la corte, la iglesia, el corral donde el espectáculo podía implicar no solo el texto hablado, sino también la pantomima, la danza, la música, etc.¹⁰ En estos espacios alternativos de desarrollo, podemos situar la eclosión de propuestas escenográficas de los artistas del teatro de las vanguardias históricas.

La crisis en la dramaturgia del drama, evidencia que era el fenómeno teatral completo el que se ponía en cuestionamiento. Este período está reconocido como el momento de aparición de la figura del director teatral, precisamente porque aquello que entraba en crisis en el texto, el director lo tenía ante sí como una tarea por solucionar y reescribir con los recursos de la escena.

El director y el escenógrafo colaboraron en el replanteamiento del espacio escénico, experimentando con las posibilidades del espacio escenográfico y lumínico para alejarse de las restricciones sobre unidad de lugar y unidad de tiempo impuestas por el drama burgués. Esta distancia respecto de las reglas del drama, en particular la regla de la unidad de lugar, motivó que el historicismo cientifista que el teatro naturalista había instaurado ya no fuese necesario, o por lo menos, se

¹⁰ Lehmann, H.-T., ob. cit., p. 83.

supeditara y favoreciera una investigación sobre la comunión que se da entre el actor y el público en la escena viva¹¹.

La tendencia al realismo y a la ilusión escénica, que venía progresando desde el Renacimiento y que encuentra en el teatro naturalista su máxima expresión, se enfrenta con un imposible que la descalabra desde sus fundamentos: se hizo evidente que la “*tranche de vie*” que se intentaba trasladar a escena y la preocupación por “lo auténtico” hacía fracasar al teatro, pues hacía que la labor del escenógrafo y del director cayeran en la contradicción de tener que *simular* una realidad fotográfica. El carácter de la reproducción fotográfica de la imagen escénica naturalista creó un punto de inflexión en su visualidad, pues le impuso una homogeneidad a la visión, sin selección ni síntesis.¹²

El modelo fotográfico rompía las estrategias de selección y síntesis propias del teatro, que convencionalmente considera ‘necesario’ aquello que participa directamente de la acción.

Dos grandes ejes de investigación permiten organizar las múltiples respuestas de los artistas a la crisis del teatro de la época: la experimentación con la organización del espacio escénico, las relaciones con el espectador y la interrelación de elementos y, por otro lado, las exploraciones con la materialidad escénica: los recursos de la visualidad, de la gestualidad y la sonoridad.

¹¹ Bablet, D. (1975). *Les Revolutions Sceniques du XXe Siecle*. Paris, Francia: Societé Internationale d'art XXe Siecle, p. .

¹² Bablet, D., ob. cit., p. 20.

1.2 La representación visual

Es la organización simbólica de la experiencia visual. Llamamos “imagen” a la representación que tenemos de las cosas, y con ellas nos referimos al mundo, aprehendiendo los objetos a través de las imágenes. Hemos heredado una relación de igualdad entre la noción de representación con la de imagen. Las imágenes o representaciones pueden ser acústicas, ópticas, eidéticas, no eidéticas, afectivas, volitivas, etc.¹³ Sin embargo, la reconocida hegemonía de la visión en la cultura occidental permite explicar esta relación de identidad que existe hoy en el lenguaje común, donde la representación visual se establece sobre la base del orden y la clasificación, episteme dominante ya en el Renacimiento y consolidada durante la época clásica. En ella, conocer equivale a representar formas, cantidades y relaciones de objetos en un espacio homogéneo.¹⁴

Otro modo de comprender el concepto de representación radica en su condición de acto arbitrario inserto en una trama cultural: “Las representaciones son construcciones artificiales [...] mediante las cuales comprendemos el mundo: representaciones conceptuales tales como imágenes, lenguajes o definiciones; que a su vez incluyen y construyen otras representaciones sociales como la raza y el género.¹⁵

¹³ Crespi, I., & Ferrario, J. (1995). *Léxico técnico de las Artes Plásticas* (6ª ed., (1ª ed. 1971) ed.). Buenos Aires, Argentina: EUDEBA, p. 18.

¹⁴ González Ochoa, César. 1997. *Apuntes acerca de la representación*. México. D. F.: Universidad Autónoma de México, p. 11.

¹⁵ Wallis, B. (2001). *Qué Falla en esta imagen: una introducción*. En B. Wallis, & B. Wallis (Ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a*

Si concordamos que “nuestro acceso a la realidad está mediado por el velo de la representación”¹⁶ y que estas representaciones comportan una determinación histórica y cultural, podemos establecer que la representación visual de la escena abarca múltiples modos de relación con la realidad y, como veremos más adelante, estos modos pueden establecer esta relación a partir de la similitud o, por el contrario, alejarse de ella para proponer otros modos de trabajar con esa realidad.

1.3. Visualidad

Como propone Hal Foster, distinguiremos entre Visión y Visualidad debido a que los términos establecen planos completamente distintos del fenómeno: por un lado, visión sugiere ‘ver’ como una operación física realizada por el mecanismo de visión y los datos captados por él y, por otro lado, ‘visualidad’ como un hecho visual¹⁷, que implica sus técnicas históricas y sus determinaciones discursivas. Si bien no son opuestas, ya que la visión es social e histórica también y la visualidad involucra el cuerpo y la psiquis, apuntan a las diferencias entre cómo vemos, cómo estamos capacitados para ver, cómo se nos permite ver o cómo estamos contruidos para ver y no-ver.

la representación (C. del Olmo, & C. Rendueles, Trads., 1ª edición en español ed.). Madrid, España: Ediciones Akal, p. XIII.

¹⁶ Wallis, B., ob. cit., pág. XIII.

¹⁷ Foster, H. (1988). Preface. En H. Foster, & H. Foster (Ed.), *Vision and Visuality*. Seattle: Bay Press, p. IX.

Llamamos *visualidad* a las distintas manifestaciones históricas de la experiencia visual¹⁸ comprendiendo el fenómeno a partir de la puesta en contextos social, epocal, geográfico y cultural de las imágenes. Esta concepción deja ver la complejidad de las representaciones visuales, en tanto tramadas por una serie de determinaciones sociales que, de modo ineludiblemente específico, regulan la producción y la lectura/percepción de las imágenes.

Siguiendo con la definición de Bleeker, el estudio de la visualidad surgió a partir de diferentes disciplinas, a pesar de que su propio objeto no pertenece a ninguna de ellas, sino más bien “el objeto del análisis visual es el modo en el que las cosas llegan a ser visibles como un resultado de las prácticas del mirar invertidas en ellas”.¹⁹

1.4 La representación teatral

Si bien entendemos la representación en el teatro de hoy como un sistema discursivo y textual, también la comprendemos como cultural e históricamente específica: en la medida en que su contexto de recepción se lo permite, puede plasmar la realidad con sólo utilizar escasos (o ningún) signos figurativos y sobre la base de códigos comunes con el público.

Para el teatro, constituye su plano representacional aquel que se establece con la *realización* del acto de la presentación de un texto teatral ante el público. Este acto se identifica con la *teatralidad* entendida como una utilización pragmática del

¹⁸ Bleeker, M. (2008). *Visuality in the theatre: the locus of looking*. Basingstoke, Hampshire, England: PALGRAVE MACMILLAN, p. 1.

¹⁹ Bleeker, M., ob. cit., p. 2.

instrumento escénico²⁰ y abarca, según Artaud, todo aquello que no obedece a la expresión de palabra, todo aquello que no cabe en el diálogo, y aún el diálogo como posibilidad de sonorización en escena. Para Barthes, la teatralidad es “el teatro menos el texto, un espesor de signos y de sensaciones que se construye en la escena a partir del argumento escrito, especie de percepción ecuménica de artificios sensuales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge al texto en la plenitud de su lenguaje exterior”²¹. Por lo tanto, hay un reconocimiento de que entre los elementos que componen la representación y la necesaria presencia de los signos, los significantes escénicos construyen y constituyen la teatralidad. El texto dramático pre-existe como escrito, entendido a veces como idealidad o ‘contenido’ de la obra, pero siempre apuntando a una escena viva, donde adquiere su sentido al ser espacializado en varios parlamentos, personajes y en los diversos materiales escénicos.

Representación teatral se define como los factores no literarios que constituyen el teatro. Es el *acto de la presentación* de un texto teatral ante el público por mediación de tales factores. Las acepciones más comunes de la palabra, según la definición de Pavis:

- a. Repetición de algo ya existente: enuncia la idea de que lo que ya existe es el texto escrito.

²⁰ Pavis, P. (1990). *Diccionario del Teatro: Dramaturgia, Estética, Semiología* (1ª reimpresión ed.). (F. de Toro, Trad.) Barcelona: Paidós Comunicación, p. 471.

²¹ Roland Barthes introduce el término “teatralidad” en 1954 en su texto *Le théâtre de Baudelaire*, prefacio a una edición del Círculo del Mejor Libro.

- b. A su vez, creación del acontecimiento escénico: la idea de algo que no existe y que viene a encarnarse en la escena.
- c. Presentación (*performance*, en inglés): la acción realizada en el acto mismo de su presentación. Por lo tanto podemos entenderlo como re-presentación.
- d. Puesta delante, puesta allí, (del alemán *Vor-stellung* o *Dar-stellung*): contiene una imagen espacial que piensa la situación escénica en una relación de frontalidad ante un espectador que la presencia.²²

Para Erika Fischer-Lichte el concepto de *realización escénica* es la clave para entender la representación teatral. Formulado por Goethe en 1798, quien propuso la idea de que era el propio carácter artístico del teatro aquello que residía en la realización escénica. Esta idea más tarde fue desarrollada por Wagner, a pesar de que para sus contemporáneos del siglo diecinueve, el valor artístico de la realización escénica lo acreditaba precisamente el texto escrito para la representación. Conforme a este criterio, el teatro se consideraba hasta entonces objeto de los estudios literarios.²³

La realización escénica *acontece entre* actores y espectadores, es creada por ambos conjuntamente. Este concepto trae consigo el reconocimiento sistemático del espectador como parte del fenómeno total, donde esa totalidad está compuesta, según Fuchs, por «intérprete y espectador, escenario y platea [...], atendiendo a su

²² Pavis, P., ob. cit., p. 423.

²³ Fischer-Lichte, E. (2014). *Estética de lo performativo* (2ª edición ed.). Madrid: Abada Editores, S.L., p. 60: La autora refiere a los textos: *Sobre la verdad y la probabilidad de las obras de arte*, de Goethe, 1798 y *La obra del arte del futuro*, de Wagner, 1849.

origen y a su esencia, no son opuestos sino que forman una unidad».²⁴ En suma, la teoría teatral actual considera que la representación teatral consiste en un acontecimiento único, que sólo existe en el presente común entre el actor, el lugar escénico y el espectador.

La validación más categórica de la escena viva como lo propiamente específico del teatro, y por tanto, su teatralidad, la encontramos en Artaud: “Para mí el teatro se confunde con sus posibilidades de realización, cuando de ellas se deducen consecuencias poéticas extremas; y las posibilidades de realización del teatro pertenecen por entero al dominio de la puesta en escena, considerada como el lenguaje en el espacio y el movimiento”²⁵.

Más allá de esa teatralidad que tiene lugar en el espacio teatral establecido en cada momento histórico y cultural, es posible encontrar que la teatralidad sucede fuera del campo artístico. Esta idea ha sido recogida por estudios culturales que permiten extrapolar el *efecto* de teatralidad a los fenómenos sociales.

Es así que Josette Féral establece: “Más que una propiedad, la teatralidad parece ser un “*processus*”, una producción que primero se refiere a la mirada, mirada que postula y crea un “espacio otro” que se vuelve espacio del otro –espacio virtual- y deja lugar a la alteridad de los sujetos y a la emergencia de la ficción”.²⁶ Es decir, hay teatralidad allí donde la mirada de alguien “lee” lo que ve como una puesta en

²⁴ Fischer-Lichte, E., ob. cit., p. 82.

²⁵ Artaud, A., ob. cit., p. 51.

²⁶ Féral, J. (2004). *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna, p. 91.

signos que puede ser comprendida como una representación. Féral define que la teatralidad es “un efecto de encuadre en el que inscribo al que, o lo que, miro”²⁷. Por lo tanto, teatralidad está directamente asociada a la operación primaria del juego escénico que consiste en la organización de una mirada que asiste a un acontecimiento. Esta operación está directamente ligada al ámbito de lo visual de lo escénico.

²⁷ Féral, J., ob. cit., p. 104. En la nota 24, la autora elabora una lista de las características de la teatralidad y de propiedades de sus elementos. La teatralidad es:

1. Un acto de transformación de lo real, del sujeto, del cuerpo, del espacio, del tiempo, por lo tanto, un trabajo a nivel de la representación;
2. Un acto de transgresión de lo cotidiano por el acto mismo de la creación;
3. Un acto que implica la ostensión del cuerpo, una semiotización de los signos;
4. La presencia de un sujeto que pone en su lugar las estructuras de lo imaginario a través del cuerpo.

Capítulo 2: EL VER EN EL TEATRO

2.1 La visualidad de la dimensión performativa del teatro

Si realizamos una disección a la experiencia de asistir a una obra teatral, encontramos que el modo en que estamos culturalmente determinados para ver/oír/comprender aquello que se nos presenta, está sólidamente codificado.

En un primer término, a estructura del espacio arquitectónico de la sala o del lugar define una zona de ubicación del espectador, generalmente enfrentando lo que va a presenciar, de modo que su posición se ha predefinido en opciones finitas y fijas en un patio de butacas. Esta zona se caracteriza por su penumbra, en la que el espectador queda resguardado en una posición de *voyeur*, es decir, unilateralmente observa lo que se le presenta sin que la escena acuse recibo de esa mirada.

En un segundo término, el espacio escénico se presenta como una extensión tridimensional. Una caja que alberga la representación en sí misma, organizando con cierta dinámica de cambios las imágenes a lo largo de un lapso de tiempo delimitado.

Y un tercer término se constituye entre ambas zonas, que se delimitan mediante un plano o “frente de contacto”²⁸ que las divide estructuralmente, distinguiendo sus características lumínicas y sonoras.

²⁸ Freydefont, M., ob. cit., p. 27: Pierre Sonrel denomina así al plano generado por la embocadura de la sala, en tanto pone en contacto al actor y al espectador.

Esta estructura de relaciones espaciales es común a toda escena, podemos encontrar estos componentes a lo largo de toda la historia. Sin embargo, sus reglas y códigos son específicos de cada época o cultura. Si nos propusiéramos imaginar un espacio similar a una sala de teatro genérica, la estructura que acabamos de señalar será lo que podremos concebir. El ver un espectáculo es un acto que se realiza a través de una convención a la cual le otorgamos carácter de universal. Esa estructura nos ubica como espectadores frente al espectáculo, pero también nos remite a “la ‘ubicación del sujeto’ con relación al mundo y con relación a su imaginario”.²⁹

2.2 Los regímenes escópicos

El teatro occidental nos condiciona a esa sala teatral “genérica”, donde la relación entre *lo que es visto* y *el que ve*, -que damos por establecida-, en realidad oculta el hecho de que “la visión ‘toma lugar’ de acuerdo a tácitas reglas de un régimen escópico específico y al interior de relaciones entre lo visto y lo que se ve”. Toda escena teatral organiza esa relación “contra el telón de fondo de las prácticas visuales cultural e históricamente específicas”³⁰, lo que permite establecer que el ver en el teatro está mediado por estas relaciones estructuradas en base a reglas válidas para cada cultura y momento histórico. Por esta razón es apropiado analizar en qué consiste la escena teatral occidental, precisamente para comprenderla en tanto

²⁹ Féral, J., ob. cit., p. 92.

³⁰ Bleeker, M., ob. cit., p. 2.

aparato de visión autorizada como genérica e instaurada como el modelo de relación escena-espectador en uso a fines del siglo XIX y que supone, como veremos-, el régimen de visualidad dominante que entró en crisis con la producción escénica de las vanguardias.

Martin Jay delimita la idea de régimen escópico como un terreno en el que podrían diferenciarse diferentes subculturas visuales.³¹ Con sus propias retóricas y representaciones, cada régimen escópico busca hacer de sus múltiples visualidades sociales una única visión esencial, con el fin de ordenarlas en una jerarquía de la visión. Francastel acota la existencia de modelos visuales a la concepción del espacio de las diferentes culturas: “las civilizaciones occidentales han admitido como principio un cierto número de hipótesis intelectuales sobre las dimensiones y la significación del espacio que, lejos de ser una categoría mental, constituyen un “montaje estético”.³²

2.3 El modelo visual predominante en el teatro occidental moderno

Un primer modelo visual de la escena moderna, -según Martin Jay-, está estructurado por el perspectivismo cartesiano, que el autor distingue como el régimen escópico hegemónico de la Modernidad y que surgió a partir de la invención y uso de la técnica perspectiva en la pintura italiana del Renacimiento, la cual, articulada

³¹ Jay, M. (2003). Cap. 9 Regímenes escópicos de la modernidad . En M. Jay, *Campos de fuerza: entre la historia intelectual y la crítica cultural* (1ª ed. ed.). Buenos Aires: Paidós, p. 223.

³² Francastel, P., ob. cit., p 13.

con el pensamiento cartesiano, estructuran un modo científico de observar el mundo natural, basándose en el supuesto de una equivalencia entre esa mirada “objetiva” y la representación matemática del mundo que realiza la perspectiva. Reconociendo los principales aspectos consensuados entre los estudiosos de la perspectiva, podemos resumir que se trata de un nuevo concepto de espacio geoméricamente isótropo, rectilíneo, abstracto y uniforme, en el cual el espacio tridimensional es racionalizado y volcado en una superficie bidimensional, según procedimientos establecidos en la regla de Alberti y los pintores y escenógrafos posteriores.

En tanto un *modo de ver*, la relevancia de la perspectiva radica en que establece un ojo singular que mira por una mirilla la escena que se representa delante. Este ojo es estático, fijo, sin parpadeos, y tiene como resultado una toma visual eternizada.³³ Esa visión está idealizada, descorporizada y es monocular, por lo cual el acto de ver se presenta como una desaparición del cuerpo y sus dimensiones de espacio y tiempo.³⁴ La posición del sujeto en este modelo es problemática, pues por un lado determina una mirada trascendental y universal, la misma para cualquiera que ocupe el mismo punto en el tiempo y el espacio; y por otro lado, es a la vez una mirada contingente que depende de la visión de cada individuo/espectador y sus propias relaciones concretas con la escena³⁵.

Este mismo régimen o *modo de ver* regula la estructura del espacio escénico occidental. Las prácticas escenográficas renacentistas incorporaron la utilización de

³³ Jay, M., ob. cit., p. 226.

³⁴ Bleeker, M., ob. cit., p. 15.

³⁵ Jay, M., ob. cit., p. 230.

la perspectiva, haciéndola equivalente con el término *scenographia* rescatada del tratado de Vitrubio³⁶ por los humanistas. Esta aplicación de la técnica perspectiva es también consecuencia de la relectura de *La poética* de Aristóteles, cuya traducción e interpretación demandaba la unidad de lugar, de tiempo y de acción.

En el espacio escenográfico del Renacimiento, la técnica perspectiva se aplicó a la pintura de telones y bastidores para componer un “cuadro escénico”, resultado de la concentración de los datos visuales en una única visión simultánea y unitaria. Aquí la imagen escénica constituye una unidad indivisible, se trata de un “espacio sistemático”, según Panofski. En el contexto de espacios palaciegos, y la producción de entretenimiento para las cortes nobles, las primeras formas de espacios teatrales renacentistas fueron llevadas a cabo en *cortiles*(patios interiores de palacios)³⁷, utilizando la técnica constructiva llamada “perspectiva acelerada”, procedimiento que incluye la tercera dimensión, la cual es compactada en un limitado espacio del escenario lo cual producía el efecto de profundidad necesario para la descripción del paisaje urbano.³⁸ Este tipo de construcción fue reduciendo el espacio que ocupaba para dar paso a construcciones en perspectiva detrás de arcos, como es el caso del conocido Teatro Olímpico de Vicenza (construido en 1580). Proyectos posteriores,

³⁶ Vitruvio, Arquitecto romano que legó al Occidente humanista su obra *Diez libros sobre arquitectura*. Adopta el concepto de *scenographia* en su sentido estricto, como método de representación perspectiva de los edificios sobre una superficie.

³⁷ El primer telón pintado en perspectiva del que se tiene noticia fue situado al fondo de un tablado de una representación que se realizó en el cortile del Palacio Medici, en Florencia, 1539.

³⁸ Navarro de Zuñiga, J. (2000). *Mirando a través. La perspectiva en las artes*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

como el de Iñigo Jones, demuestran que el paso siguiente fue crear un gran arco central que abarcaba una perspectiva central detrás de él y ampliaba el espacio para el tránsito de intérpretes. Este espacio tras el arco se extendió en profundidad y altura, originando la actual escena frontal, constituida por la forma canónica del cubo escénico enmarcado por la embocadura.

Esta estructura se pensó funcionalmente para la realización de óperas y otros espectáculos musicales, por lo cual se incluyó un espacio en el primer plano, en un nivel más bajo que el escenario, llamado “foso de orquesta”. El espacio teatral se completó con una distribución del público organizados en hileras en forma de herradura, semicírculo o media elipse, siempre conservando una estricta jerarquización respecto del ángulo de visión y cercanía a la escena, que aún hoy podemos ver en los teatros de ópera decimonónicos que se conservan.

Aquí resulta relevante considerar que el tercer régimen escópico planteado por Martin Jay, es el modo de ver que se sintetiza en la pintura del Barroco. “Si podemos caracterizar de modo general su pintura, podemos apuntar que es múltiple, desenfocado, abierto”.³⁹ Si entendemos el Barroco más allá del período histórico, podemos proyectar tal modo de ver “como una potencialidad visual permanente y con frecuencia reprimida, de toda la era moderna, es la alternativa más significativa al estilo visual hegemónico perspectivo-cartesiano”⁴⁰.

³⁹ Jay, M., ob. cit., p. 239.

⁴⁰ Cristine Buci-Glucksman, *La Raison Baroque, La folie du voir*, 1984. Texto citado en Jay, M. (2003). Cap. 9 Regímenes escópicos de la modernidad. En M. Jay, *Campos de fuerza: entre la historia intelectual y la crítica cultural* (1ª ed. ed.). Buenos Aires: Paidós.

La importancia del modelo escópico barroco para la escena teatral radica en que en este período la complejidad progresiva de la técnica de la perspectiva aplicada a la escena teatral tuvo como resultado un dispositivo visual y arquitectónico autónomo, que abarcaba la totalidad del fenómeno teatral en tanto hecho estético y social. El dispositivo en sí mismo y las reglas que organizan la representación instituyeron las relaciones sociales de los participantes: espectadores, el “príncipe” (la nobleza), la escena, los intérpretes, las dramaturgias.

El edificio teatral conocido como la “escena a la italiana”⁴¹ se consolida en este período como el dispositivo de visión paradigmático del teatro occidental moderno. Puede entenderse según el concepto señalado por Bleeker: “El *apparatus*⁴² teatral como “máquina de visión” escenifica modos de ver que responden a una consciencia particular de un espectador cultural e históricamente específico”, asumiendo su categoría de dispositivo complejo de visión, que integra los diversos aspectos, participantes y condiciones de recepción en el campo audiovisual. La representación

⁴¹ El nombre “sala a la italiana” viene del alto nivel de desarrollo de la construcción de teatros alcanzado por familias de arquitectos y escenógrafos italianos, quienes divulgaron por toda Europa la construcción de este tipo de edificio, al cual se asocia un equipamiento técnico especializado.

⁴² Cita en Bleeker, ob. cit., p. 9: “El término *apparatus*, originado en la teoría del film, se refiere a la totalidad de las operaciones interdependientes que, juntas, construyen la situación visible. Esto incluye 1) la base técnica (los efectos producidos por varios componentes del equipamiento cinematográfico, incluyendo cámara, película, luces, proyección); 2) las condiciones de proyección de la película (teatro oscuro, inmovilidad de los espectadores, pantalla luminosa delante, haz de luz proyectado desde detrás de la cabeza del espectador); 3) el film en sí mismo como un “texto” (abarcando los variados dispositivos de representación visual, la ilusión del espacio real y la creación de una ilusión de realidad) 4) la maquinaria mental del espectador (incluyendo la percepción consciente como la inconsciente y procesos preconscientes) que constituyen al espectador como un sujeto deseante”.

se realiza en un edificio específico, cerrado y techado, que fue inventado por y para una elite, en el seno de una sociedad jerarquizada que se ve reflejada en la disposición del público. En una sala a la italiana la calidad de la ilusión no es la misma para todos. Las butacas para espectadores están distribuidas en pisos o palcos, el público general queda distribuido en forma de arco, de U, o porción de elipse, lo que produce una visión inverosímil a los espectadores ubicados muy arriba o a los costados.

El principal objetivo de la interacción entre la perspectiva escenográfica y las técnicas pictóricas era la producción de la “ilusión”, la cual tuvo un enorme desarrollo entre los siglos XV y XIX. Una vez conformado el edificio arquitectónico barroco en el siglo XVII, las siguientes transformaciones que se produjeron lo hicieron casi exclusivamente al interior del espacio escénico y sin afectar la relación entre el espectador y la escena. Las innovaciones se centraron en la elaboración progresiva de la “cámara de rompimientos”⁴³, una sucesión de planos pintados sobre telones y bastidores distribuidos en la profundidad de la sala. La aplicación de técnicas de composición pictórica y de color pigmentario, sumados a una enorme variedad de

⁴³ En la terminología escenográfica, se entiende por cámara el conjunto de varios arcos (llamados rompimientos) más un fondo, que se despliega desde la embocadura hacia el interior de la caja arquitectónica, generalmente construidos en bastidores de madera cubiertos de tela pintada y con agregados de relieves. Esta forma de escenario es la que podemos apreciar aún en el ballet clásico y romántico, en particular en obras en las cuales algunas tradiciones no han permitido cambios al diseño escenográfico original, así como tampoco a su diseño coreográfico. Este es el caso, por ejemplo, del ballet “Giselle”, que suele reponerse en el teatro Municipal de Santiago respetando su diseño original. Hoy en día el concepto de cámara es entendido de un modo más abstracto y técnico-funcional, utilizándose para ocultar las zonas del escenario que no son parte de la escena y su forma más usual es la “cámara negra”.

implementos mecánicos para la realización de cambios escenográficos y efectos espectaculares, permitieron que esta estructura espacial y visual de la representación teatral desplegara todo su potencial como “caja de maravillas”, o “caja de ilusiones”, denominación que podía ser admirativa o peyorativa dependiendo de quien la enunciase.

Dentro de la relativa libertad de la escena romántica aparecieron los primeros síntomas de alejamiento respecto de este modelo, donde el interés por la fidelidad histórica, -rasgo inédito en la práctica teatral-, vino a exigir la consecución de una *apariencia* de realidad en los escenarios, así como en la simulación de los fenómenos naturales, como el cambio de luz según la hora o las nubes, o según las tormentas. Este interés se desarrolló respecto del vestuario, la arquitectura y el comportamiento de grandes masas de personajes en la escena, que fueron organizadas por una figura encargada de dirigir la escena en su totalidad. Con ello, surgirían los primeros directores escénicos hacia fines del siglo XIX.

Hacia 1880, el teatro a la italiana y su estructura hegemonizaba la mirada en el teatro, dos mundos se oponen allí donde los separa la cortina mágica o el plano invisible llamado "cuarta pared". A un lado la sala omnipresente desde donde miramos y donde se nos mira, por el otro lado, la escena, caja para hacer todo, alojar temporalmente decorados sucesivos entre dos cortinas que encuadran la acción, convirtiéndola en fondo y contenido.⁴⁴

⁴⁴ Bablet, D., ob. cit., p. 9.

La aparición de la luz eléctrica potenció extraordinariamente las posibilidades de la tendencia al realismo que se había desarrollado desde el romanticismo, así como un nuevo “ilusionismo”, que no era ni el de la perspectiva barroca ni la “ilusión” de los ilustrados, más bien se fundaba en la aparición súbita de la escena iluminada mediante una rápida subida de telón a partir de la oscuridad total de la sala. El aporte de la iluminación eléctrica a la elaboración del efecto de realidad se hizo progresivo desde la inclusión de aparatos como la “luz de calcio”⁴⁵, que comenzó a utilizarse en los teatros europeos a partir de su estreno en el año 1837, en el Convent Garden en Londres. Esta invención, entre otras aportadas por múltiples campos tecnológicos en desarrollo a lo largo de toda la revolución industrial, marcó el inicio de la luminotecnia en la escena asignándole la función visual de determinar focos de atención sobre la escena, atrayendo la atención del espectador sobre cantantes, actores y zonas específicas del espacio escénico.

Johnathan Crary⁴⁶ describe este tipo de procedimientos como “prácticas de administración de la atención típicas del último período de la modernidad”: la atención emerge como un objeto discursivo y práctico. Crary hace coincidir la

⁴⁵ Baugh, C. (2005). *Theatre, Performance and Technology: the Development of Scenography in the Twentieth Century*. (P. MacMillan, Ed.) Houndmills, Hampshire, Great Britain, p. 3.

Thomas Drummond inventó la candileja (nombre dado a la “limelight” o “luz de calcio”, “luz de Drummond”, en el año 1826, con fines militares, para facilitar el trabajo de topógrafos. Esta tecnología permitía acotar el ángulo del haz de luz emitida a partir de gas, mediante una combinación de incandescencia y candoluminiscencia. La luz resultante permitió su aplicación a la escena y rápidamente a las vitrinas de las tiendas.

⁴⁶ Crary, Jonathan. 1999. *Suspensions of Perceptions: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Editado por MIT Press. Cambridge, Massachusetts, p. 33.

aparición de estas estrategias con los inicios del siglo XIX, momento en el que la noción cartesiana de una visión objetiva y descorporizada comienza a liberar su carácter auto-evidente, [...] la visión ya no puede seguir siendo automáticamente asociada con la verdad y objetividad.⁴⁷ Como veremos más adelante, a partir de este momento la progresiva autoconsciencia de los recursos de la composición de los elementos plásticos de la escena iniciaron el proceso de puesta en crisis del lenguaje propio establecido hasta el entonces.

2.4 Componentes espaciales de la visualidad escénica

A partir de la estructura espacial de la sala a la italiana, podemos sintetizar los componentes de la visualidad pertenecientes a la representación escénica que le es propia:

a. Un espectador inmóvil. Para que la ilusión tenga lugar, el espectador ha de estar necesariamente inmóvil, en una butaca fija. Los lugares privilegiados están frente al cuadro de escena: la relación sala/escena es frontal. Cuanto más cerca está el espectador del punto sobre el cual se ha construido la perspectiva, más vívido y realista será el efecto de ilusión. Teóricamente, este punto privilegiado (frente al cuadro y en primera fila) llamado *el lugar del príncipe o palco reale* es el lugar ideal.

b. Mirada frente a una imagen delimitada y cuadrangular. Hay una separación simbólica y material entre los espectadores y la representación. Este

⁴⁷ Bleeker, M., ob. cit., p. 9.

límite es el cuadro de escena, y es perpendicular al de simetría del teatro: de un lado del cuadro: el público, la realidad, del otro lado, la ficción, los actores en acción y el decorado en perspectiva. Entre los siglos XVI y el XIX este límite se fue acentuando progresivamente mediante la exacerbación de la presencia del cuadro de escena o embocadura, sus ornamentos, el uso sistemático del telón de boca y la diferenciación lumínica de sala y escenario.

c. Escena tridimensional que utiliza la técnica perspectiva y busca el efecto de realidad. La caja escénica es el lugar del espacio ficticio pero verosímil en la medida en que está organizado por las reglas de la perspectiva.

2.5 Componentes conceptuales de la visualidad escénica

2.5.1 Límite y cuadro

Durante el desarrollo de estos siglos mencionados, pareció imposible la representación(pictórica) sin cuadro, incluso, dominando por completo la estructura de la mirada en Occidente, se diría que no hubo *visión* sin cuadro.

Para la representación pictórica, *el cuadro* es objeto paradigmático, tanto por su origen “cultural” como su carácter de objeto “mueble”. Se instituye como *el lugar* de la representación. El cuadro separa la imagen en un mundo significativo en sí frente al “fuera de marco”, que es el mundo de lo real.⁴⁸ En su condición de marco y límite, define la organización simbólica al interior del espacio plástico.

⁴⁸ Stoichita, Victor I. 2000. *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: Ediciones del Serbal, p. 41.

Si interrogamos al escenario a este respecto, constatamos que la noción de cuadro tiene su homónimo en la embocadura de la sala teatral. Esta pieza arquitectónica del edificio tiene por función ser el límite de la representación, y su invención es parte de un proceso de construcción de una conciencia del carácter representacional del arte.

El cuadro-embocadura opera como la delimitación del campo visual y auditivo,⁴⁹ encargándose de construir el borde de la representación, que en la estética del teatro realista y naturalista adquirió la categoría de “recorte” de la realidad.

Siempre hay un encuadre, aunque no haya un cuadro material, -el ojo es el primer cuadro-,

También es un equipamiento: telones y bastidores detrás de la embocadura materializan el llamado “cuadro escénico”, pero además es una frontera entre la escena y la sala que puede ser entendida como un corte, pero también como un conector que tiene su propio espesor. Pierre Sonrel lo llama “frente de contacto”⁵⁰.

2.5.2 Lugar

En el teatro, la noción de lugar es una noción estética central en el orden de la representación: esta noción conjuga el espacio y el tiempo⁵¹. La representación del lugar es el objeto de la escenografía: ésta consiste en la composición del lugar necesario para la representación de una acción. Por tanto, establece una relación

⁴⁹ Freydefont, M., ob. cit., p. 26.

⁵⁰ Freydefont, M., ob. cit., p. 27.

⁵¹ Freydefont, M., ob. cit., p. 30.

topográfica con el espectador en la medida en que construye coordenadas que requieren la “inmersión” del espectador en el mundo presentado, (como en el caso del realismo ilusionista) o, por el contrario, mediante estrategias de composición de multiplicidad de lugares que apelan a la actividad asociativa o distancia crítica del espectador. Marcel Freydefont distingue dos vías de la caracterización del lugar: una consistente en localización propia, basada en rasgos descriptivos y miméticos y otra localización que llama *transpuesta*, basada en la operación metafórica de la imagen y que trabaja por medio de desplazamientos, equivalencias o correspondencias con imágenes mentales más que con la figuración de la realidad.

2.5.3 Perspectiva

Si la escenografía es el arte de la puesta a la vista, de exposición, de escucha y de organización de la presencia compartida con el público, su rol es el cálculo de la mirada, el arte de “el lugar observado de las cosas”⁵². Entonces, la noción de perspectiva plantea los conceptos que habrán de delimitar la visión: punto de vista, punto de fuga, posición, horizonte, plano(s) de visión. Estos conceptos establecen la estructura total del espacio escénico y operan como puntos de referencia para la articulación de toda espacialidad de la puesta en escena, incluyendo en ella la preocupación por el lugar del espectador.

⁵² Freydefont, M., ob. cit., p. 24.

Perspectiva entonces, no es sólo el procedimiento, sino más bien la estructura de la mirada en este régimen escópico, estructura sobre la cual se funda la espacialidad escenográfica en el teatro.

En la sala teatral a la italiana, la imagen escénica se entendía como unitaria, envolvente y contenedora de la escena, constituyendo el cuadro completo una vez desplegados sus planos en la profundidad del escenario. Los procedimientos pictóricos de la perspectiva entregaron las herramientas necesarias para lograrlo por medio de la cámara de rompimientos, que componía el cubo perspectivo frente al espectador.

Hasta fines del siglo XIX, la escena se mantuvo fuertemente ligada a estos procedimientos ilusionistas, que concebían la escena como un cuadro con tridimensionalidad y movimiento. Por la misma razón, el oficio del escenógrafo se mantuvo asociado al de “pintor de escenarios” y fueron llamados “decoradores”, hasta fines del siglo XIX.

2.5.4 Mímesis

El modelo representacional que empleamos en el teatro está íntimamente ligado al de imitación. No está restringido a las poéticas realistas, más bien está presente en distintos grados de cercanía con la realidad objetiva, en toda representación teatral. Entendemos que en los inicios del teatro griego, la mimesis implicaba la transformación en otro, como explica Valeriano Bozal, pero la noción se transformó

en el teatro acentuando su carácter de imitación y de ficción⁵³. En el modelo visual de la caja a la italiana, la noción de mimesis está profundamente anclada a su modo de representación, no sólo por el dispositivo escenográfico ilusionista que había desarrollado, sino que también correspondió a la ejecución, en la práctica, del imperativo estético y moral de la “verosimilitud” que se encuentra en las dramaturgias de los siglos XVIII y XIX.

Si pensamos que la enunciación del lugar tiene carácter mimético, es la representación escénica ilusionista de la sala a la italiana la que lo lleva a cabo, donde la acción se sitúa siempre en espacios reconocibles por el espectador. La estética realista de la escena teatral requiere que se defina dónde se encuentran los personajes, cuál es el medio social en el cual se desenvuelve, más allá de las múltiples posibilidades de síntesis de los detalles descriptivos del lugar, siempre opera una relación mimética respecto del espacio real al cual refiere la escena, una “localización” actuando en favor de una “caracterización” del espacio y su temporalidad.

2.5.5 Unidad

El sentido de unidad, que es eje fundante del drama y por lo tanto, también del modelo visual de la sala a la italiana, recoge el sistema de las tres unidades de la dramaturgia clásica⁵⁴.

⁵³ Bozal, V. (1987). *Mimesis: las imágenes y las cosas*. Madrid: Visor, p. 70

⁵⁴ En Pavis, P., ob. cit., p. 527: La regla de las tres unidades “surgió como doctrina en los siglos XVI y XVII, basándose en la *Poética* de Aristóteles, quien recomienda en su

La forma del escenario de la sala a la italiana es la única apropiada al carácter absoluto del drama⁵⁵, pues requiere un espectador situado en la penumbra de las butacas y que se encuentra cómodo con esa distancia. El dramaturgo está ausente, el espectador asiste y desde su presencia como observador pasivo, sólo puede identificarse, de modo absoluto, con el mundo paralelo de la escena.

En el drama absoluto, el entorno espacial tiene que encontrarse aislado respecto de la conciencia del espectador, éste no es llamado a interpelar la puesta en escena, sino a ser arrastrado por ella. De aquí que la unidad de lugar es un requerimiento: el aislamiento es el único procedimiento posible para un escenario absoluto. A mayor cantidad de cambios de escena, más difícil generarlo y un desmembramiento espacial implicaría también un “yo épico” que rompería la regla absoluta.

Así, el telón, que abre y cierra el espectáculo lo autonomiza de la realidad del espectador, la batería de luces despierta la sensación de que es la propia obra teatral la que se ilumina a sí misma,⁵⁶ por lo tanto su utilización tendrá como resultado ese “yo épico” que el teatro realista pretendía evitar. El tiempo del drama es siempre un

texto la unidad de acción. La traducción del texto en 1570 agregó las unidades de lugar y de tiempo.”

⁵⁵ Szondi, P., ob., cit., p. 19: el *drama* es un fenómeno histórico-literario específico, tal como se conformó en la Inglaterra isabelina y, particularmente, la Francia del siglo XVII, para luego pervivir durante el período clásico alemán. Surgido en el Renacimiento, es resultado de “la hazaña cultural del hombre vuelto hacia sí mismo, consistente en elaborar una realidad artística donde confirmarse y reflejarse, basada exclusivamente en la reproducción de las relaciones existentes entre las personas.” Sintetizando sus características podemos decir que: a) su temática se halla en el ámbito de lo intermedio, referido a relaciones entre personajes; b) el medio lingüístico del mundo interpersonal es el diálogo; c) constituye una dialéctica cerrada, es una entidad absoluta; d) el dramaturgo está ausente y e) el espectador es pasivo y en esa pasividad sólo puede identificarse de modo absoluto con la escena.

⁵⁶ Szondi, P., ob., cit., pp. 17-20.

presente que transcurre para transformarse en pasado, es continuo, es sucesión absoluta de presentes. Con ello, se desarrolla bajo la regla de la unidad de tiempo.

Capítulo 3

La puesta en crisis de la visualidad escénica

El modelo visual de la sala a la italiana está directamente ligado a la operación mimética. Todas las transformaciones que experimentó en su equipamiento y desarrollo técnico y tecnológico, tuvieron por objetivo perfeccionar la producción de la “ilusión”. Aun cuando las nociones de *verdad* y *verosimilitud* estuvieron presentes en los discursos de las dramaturgias a lo largo de todo su desarrollo, las estrategias de la visualidad sólo podían lograr este cometido a través del ilusionismo. Por ello, el proceso de destrucción del modelo visual se inició con la puesta en crisis de las estrategias miméticas de las puestas en escena. Con la aparición de la fotografía, estas estrategias habían perdido credibilidad, había emergido el efectismo detrás de la “ilusión” que sólo algunas décadas atrás aún maravillaba al público masivo.

La primera manifestación de la puesta en crisis de la mimesis se produce en el interior de las propias prácticas escénicas naturalista y realista, donde los nuevos modos de aproximarse a la creación teatral proponen la observación profunda de la realidad social y su traslado a la escena.

3. 1 La crisis de la noción de “lugar”

El espacio escénico en el naturalismo es operación consciente de transportar e instalar la realidad en la escena. Para ello, es imprescindible un alto

grado de “caracterización” del espacio, con abundancia de detalles descriptivos que permitan al espectador presenciar la realidad en la que existen los personajes, reconocerlos en su medio social y, con ello, comprender sus acciones en el desarrollo del drama.

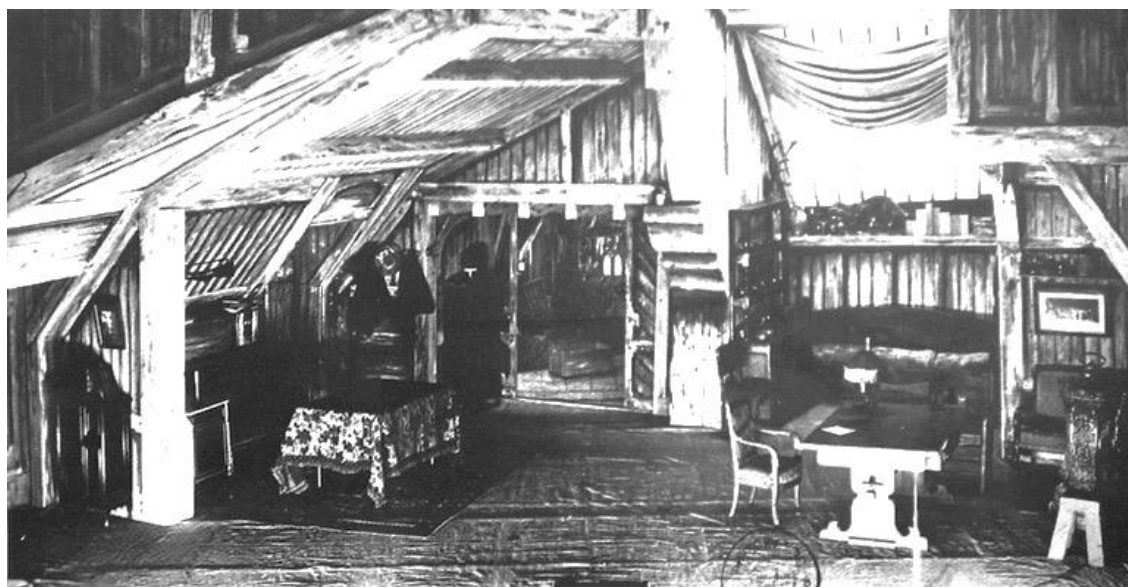
En *Los bajos fondos*, de Gorki, el escenógrafo Simov trabajó con la regla naturalista adaptándola a la escena casi en su totalidad. La acuciosa descripción del espacio fue resultado de la observación directa de la situación real, que tanto él como Stanislavski estudiaron en asilos de Moscú. Sin embargo, el escenógrafo diseñó espacios que no quedaban a vista del público, los instaló especialmente para facilitar al actor una verdadera vivencia del mundo presentado.



Diseño de V. A. Simov, *Los bajos Fondos*, de Gorki, dirección de C. Stanislavski, Moscú, Teatro de Arte, 1902.

En *El pato salvaje*, de Ibsen, el diseño escenográfico organiza una gran variedad de espacios y múltiples detalles en el espacio escenográfico compacto

del interior de una vivienda nórdica. En la búsqueda de la autenticidad, se importó madera de abetos de Noruega para su construcción, lo cual denota la obsesión por alcanzar la realidad en el seno de la representación.



El pato salvaje de H. Ibsen, dirección de A. Antoine, París. Teatro Antoine, 1906

Las primeras transformaciones se realizaron mediante la estrategia de simplificación de detalles, minimizando información descriptiva pero sin perder la identificación del *lugar*. Un segundo momento fue la composición de espacios que enunciaban un lugar, pero un lugar “otro”, no reconocible. Ya no se trataba de una síntesis, sino de una transposición del lugar.

Al primer caso pertenecen las primeras síntesis de Stanislavski en su Teatro Estudio, donde aplicó el recurso del fondo negro. La cámara neutra, hecha de terciopelo negro, le permitió omitir detalles, según Bablet, “con el cual se puede hablar de eternidad”, y que opera a favor de una abstracción que deja espacio a la asociación de imágenes. El lugar es trazado sintéticamente en el espacio

escenográfico, permitiendo una identificación “genérica” de él, como una sala en una casa, o un gran salón de baile.

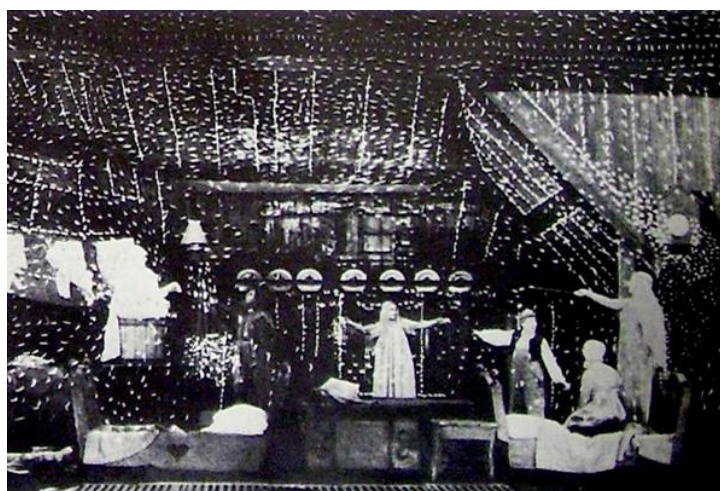
V.E.
Egorov, *La Vida del Hombre* de L. Andréev, dirección de C. Stanislavski Moscú, Teatro de Arte, 1907



Los siguientes dos ejemplos demuestran un cambio en la caracterización del lugar. En *El pájaro azul*, de Maeterlinck, también dirigida por Stanislavski, se

enunciaba un espacio de carácter fantástico que ya no era reconocible como realidad cotidiana, sólo podía ser asociado a otra realidad. Lo mismo sucedió en 1924, con la puesta en escena de Meyerhold, *El bosque*, de Ostrovski, donde se anuló toda similitud entre la imagen figurativa que evocaba el nombre de la pieza con su estética constructivista.

V.E. Egorov, *El pájaro Azul* de Maeterlinck, dirección de C. Stanislavski, Moscú, Teatro de Arte, 1908



V. Fedorov, *El Bosque* de A. N. Ostrovski, dirección de V. Meyerhold, Moscú, Teatro T.I.M., 1924

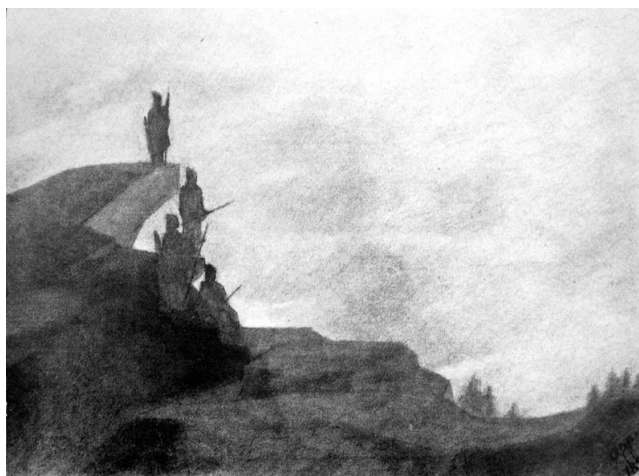


En ambos ejemplos, se enuncia un lugar que reemplaza lo que puede ser reconocido por un nuevo verosímil, un lugar sin nombre que entrega al

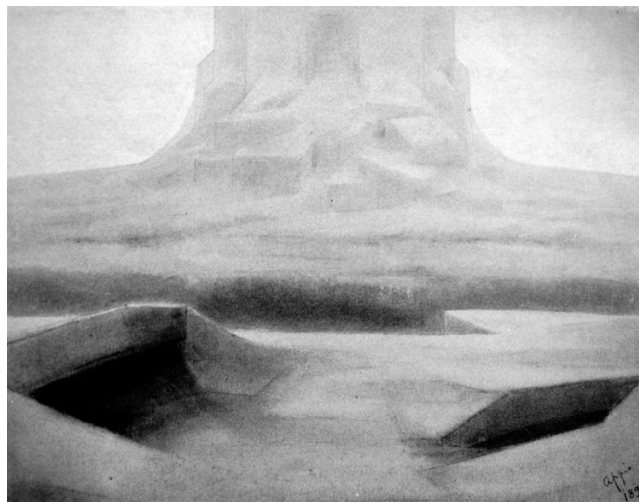
espectador y a la acción la tarea de otorgarle una localización. Esto es un indicio de que el concepto de lugar en la escena se ha abierto a la significación.

En los trabajos tempranos de Adolphe Appia, a fines del siglo XIX, seguimos viendo la montaña, el paisaje desértico, a pesar de su alto grado de simplificación, la identificación del lugar es aún posible.

A. Appia, boceto para la roca de *La Walkyria* de R. Wagner, 1892.



A. Appia, boceto para *El Oro del Rin* de R. Wagner, 1892.



Si la noción de lugar se sustenta sobre la base de la mimesis, el punto de ruptura es la emancipación de los elementos compositivos con la finalidad de no generar el lugar. Por ello en los casos mencionados, el concepto de “atmósfera”

se mantuvo constantemente propuesto como un objetivo a lograr por los productores de estas obras. La atmósfera sostiene sintéticamente la enunciación de una situación espacial propuesta en escena.

3.2 La puesta en crisis de la mimesis

Si el lugar es dejado atrás por medio de operaciones de síntesis o es reconfigurado en un “lugar sin nombre”, el cambio de la función mimética de la imagen se radicalizó con el mismo Appia, cuando, al cambiar el siglo, su profunda reflexión sobre el espacio le lleva a diseñar escenas abstractas, en las que vemos las formas sin poder reconocerlas en el mundo cotidiano. Son volúmenes, planos, líneas, todo organizado en una composición “rítmica”. Debilitando al máximo la identificación, enuncia tipologías genéricas de lugares (exterior-interior, arriba-abajo). En la obra siguiente, estamos frente a escaleras simplemente. Se trata de la presentación de cuerpos volumétricos y de planos en escena. La materialidad se neutraliza o se convierte en material primario: tela, madera, luz.

A. Appia, *Orfeo y Eurídice* de C.W. Gluck (el descenso a los infiernos), Hellerau, Instituto Jacques-Dalcroze, 1912-13.



Una manifestación temprana de la redefinición de la *atmosfera* escénica se produjo a través del color. Operación que se puede asociar al interés por lo exótico, que León Baskt y otros escenógrafos desplegaron en los Ballets Rusos⁵⁷. En *Scheherezade*, de N. Rimsky-Korsakov, la paleta de colores busca la riqueza de matices, buscando enceguecer al público con los colores saturados. La relación entre la pintura y la escena se establece bajo una figura de comparación, la escena se entiende como un cuadro en movimiento, donde los matices y valores son seres que se desplazan en la profundidad.



Leon Bakst, *Scheherezade* de N. Rimsky-Korsakov, coreografía de M. Fokine, Ópera de París, Ballets Rusos de Serge Diaghilev, 1910.

⁵⁷ Los Ballets Rusos fueron una compañía de ballet que se hizo famosa en toda Europa en las primeras tres décadas del siglo XX. Su primer director, Sergei Diáguilev, tuvo la lucidez de contratar continuamente a los más destacados artistas plásticos de la época para sus diseños.

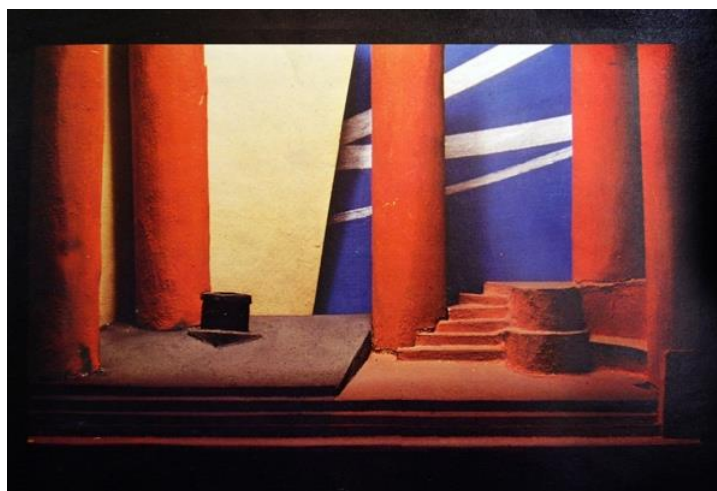
Por otra parte, en una indagación del color que inicia con la incorporación de elementos de la cultura popular rusa, lo rayonista Natalia Goncharova propone masas de colores que se distribuyen en la pintura de telones y los vestuarios.



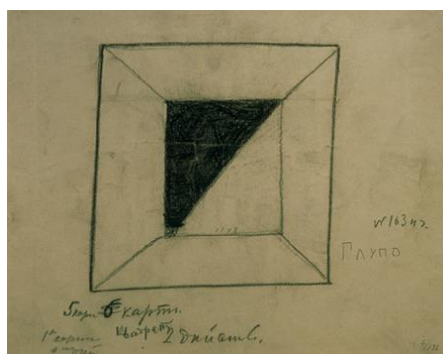
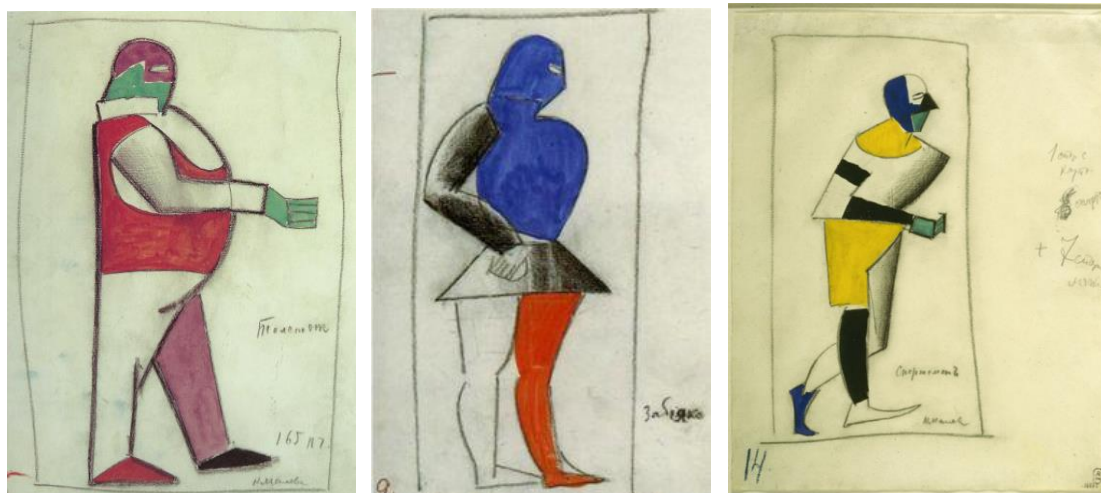
N. Gontcharova, *El Gallo de Oro* de N. Rimsky-Korsakov, coreografía de M. Fokine, Ópera de París, 1914. Boceto de vestuario y telón.

Alexandra Ekster también hace del color la mayor transgresión a la concepción mimética: aplica colores primarios compuestos según una lógica pictórica que se encamina a la abstracción y la pureza formal.

Alexandra Exter, *Salomé* de Oscar Wilde, dirección de A. Tairov, Moscú, Teatro Kamerny, 1917. Maqueta construida, Th. Samm. Wein.



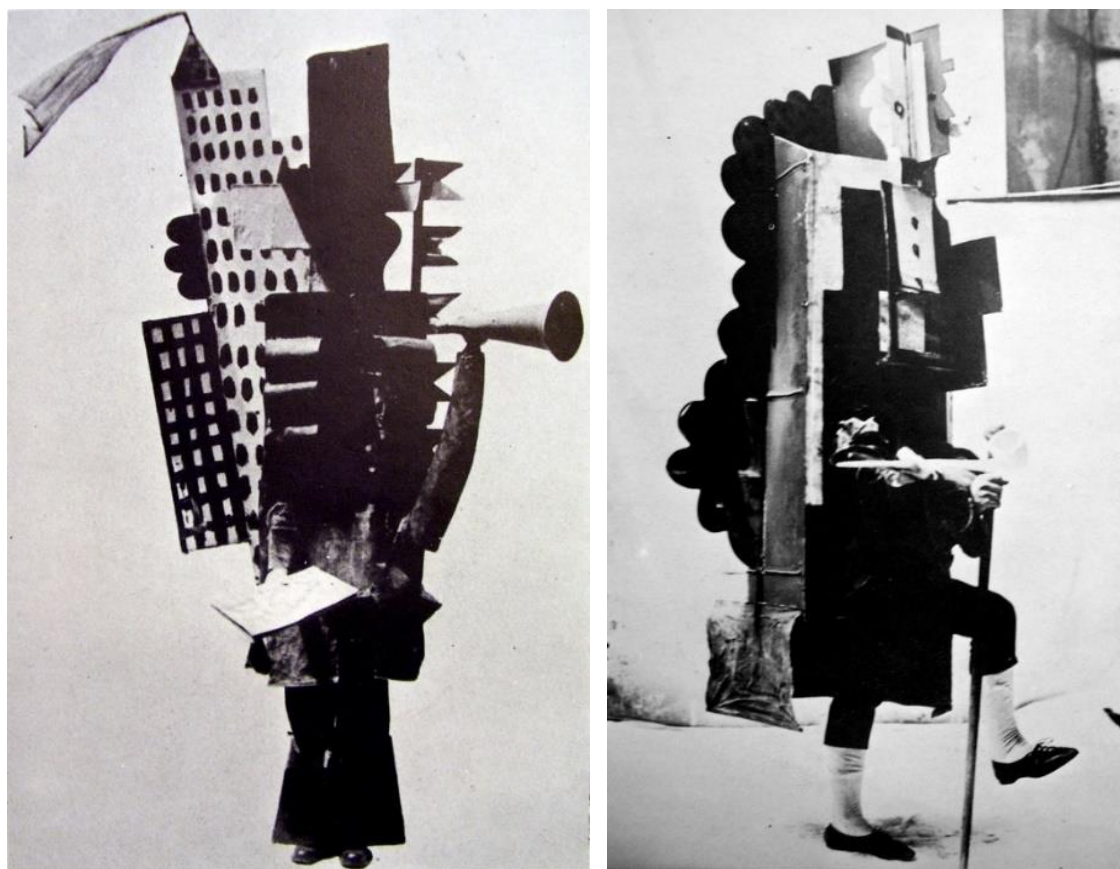
Un primer gesto radical contra la mimesis fue realizado por Malévich en 1913 en San Petersburgo. Desde su investigación sobre “la estructura funcional de la imagen y su raíz semántica”,⁵⁸ realiza un diseño escenográfico y de vestuario con un alto grado de abstracción, que se inscribe en un pasaje del cubo-futurismo al suprematismo. Las formas del vestuario, de formas geométricas y colores saturados, esquematizan radicalmente el cuerpo humano y su definición o jerarquía social.



C. Malévitch,
Victoria sobre
el Sol de A.
Kroutchonykh
y M.
Matiouchine,
puesta en
escena de C.
Malévitch, San
Petersburgo,
Luna Park,
1913.

⁵⁸ Argan, G. C. (1988). *El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Madrid: Akal, p. 303.

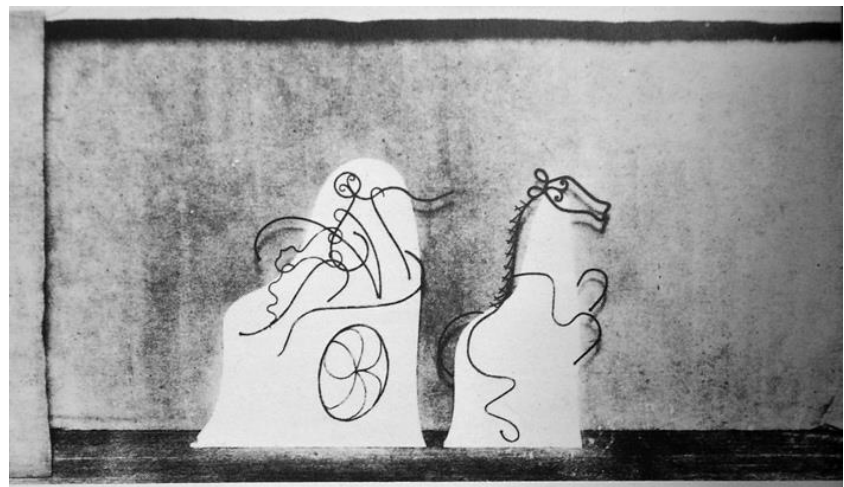
Otra operación radical, esta vez realizada por Picasso y su actividad como escenógrafo en los Ballets Rusos, involucra nuevamente al cuerpo del personaje. Influido por el mundo popular del circo, diseña en *Parade*, de Erik Satie, personajes de tres metros de altura, concibiéndolos como “hombres-escenografías”, construcciones cubistas andantes. La obra tuvo gran impacto en el ambiente artístico y se dice que hizo hablar a Apollinaire de “*sur-realisme*”.



P. Picasso, *Parade* de Erik Satie, coreografía de L. Massine, París. Teatro du Châtelet, Ballets Rusos, 1917. Fotografías de dos *manager*.

En *Mercurio*, de Satie, Picasso logra integrar el espacio escenográfico con los personajes, que se han reducido a gestos gráficos sobre planos que son movidos por actores, operadores que no están a la vista. El cuerpo humano se ha reemplazado totalmente por formas plásticas en una extrema síntesis de lo figurativo.

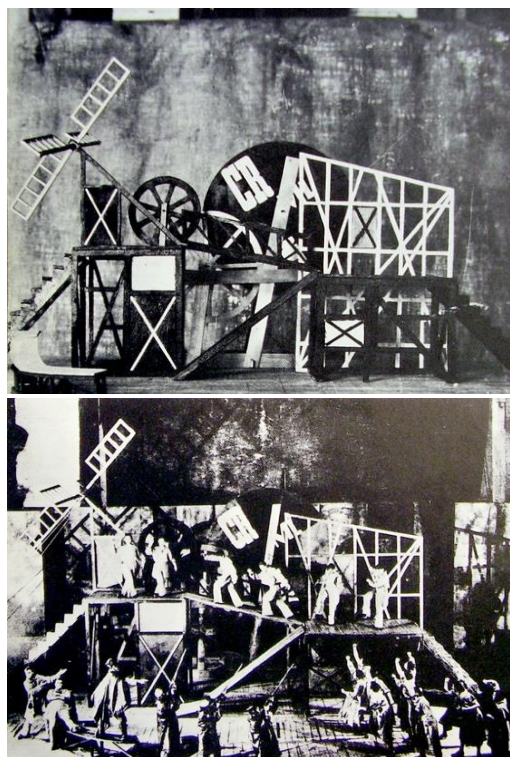
P. Picasso,
Mercurio de Erik
Satie, coreografía
de L. Massine,
París. Teatro de la
Cigale, 1924.



Una vez iniciada la década de 1920, el constructivismo ruso encuentra en la escena teatral un amplio espacio para la experimentación. Colaborando con la revolución que estaba por construirse, destacados teatristas, entre los cuales Meyerhold es el más renombrado, desarrollaron un concepto enteramente nuevo para la escena. La escenografía fue entendida como una máquina de juego que permitía la interacción con el cuerpo del *performer*.⁵⁹ De este modo, el escenario era un lugar real de acción y juego, la escenografía una estructura funcional que, acorde a la propuesta constructivista de las escenógrafas Liuvov Popova y Barbara Stepanova, componía planos y volúmenes por medio de líneas.

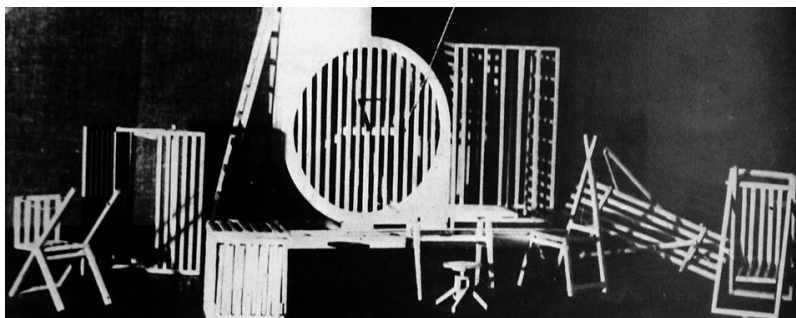
L.Popova, *El
Cornudo Magnífico*
de F.
Crommelynck,
dirección de V.
Meyerhold, Moscú,
Teatro del Actor,
1922.

Fotografía de la
maqueta y de la
escena.



⁵⁹ En esta época ya cabe denominar de este modo la tarea del actor ya que, especialmente en Meyerhold y su idea de la biomecánica, el actor había dejado de “interpretar personajes” y más bien, debía ser un cuerpo con múltiples recursos, como danza, acrobacia, canto, entre otras.

V. Stepanova,
*La Muerte de
 Tarelkine* de A.
 Soukhovo-Kobylina.
 V. Meyerhold, Moscú,
 Teatro G.I.T.I.S.,
 1922.

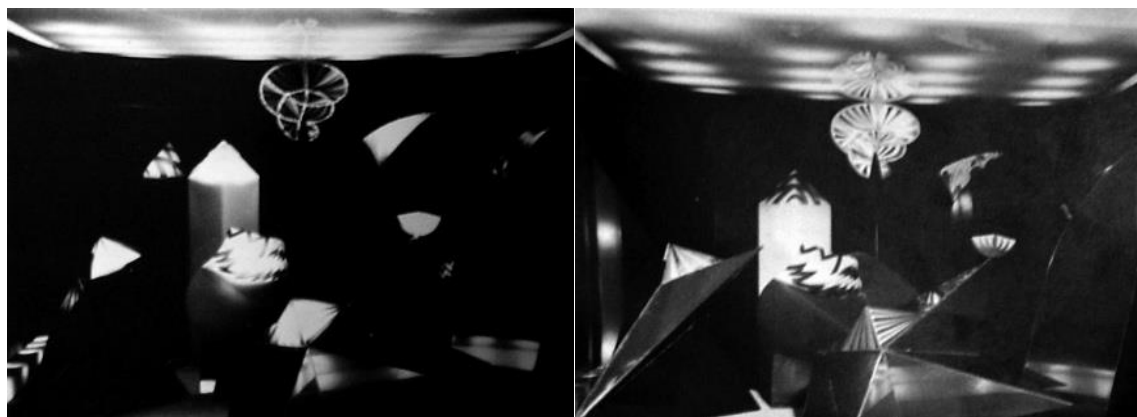


La obra de Léger en el teatro se enmarcó en una estrategia de *espacialización* de su pintura, a partir de su constante interés por la máquina como tema. Traslada al espacio escénico sus figuraciones para animarlas contra un fondo escénico, el que actúa como un muro arquitectónico que adquiere profundidad en los planos del escenario. En una lógica cercana a la de Malévich, desnaturaliza la figura humana mediante formas geométricas que la simplifican, vigorizan y la integran al fondo plástico. El resultado final de estas formas en movimiento es muy cercano a una obra de arte cinético.

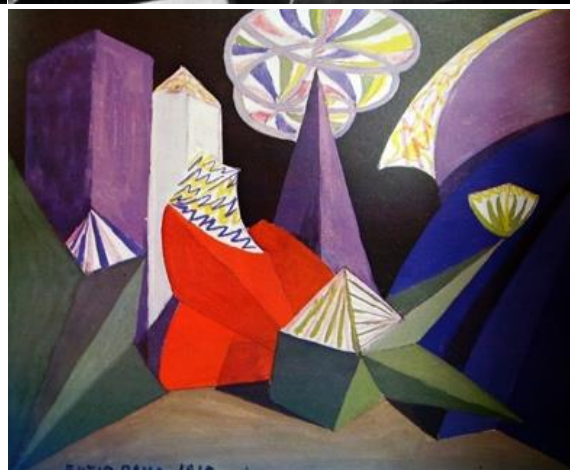


F. Léger, *La Creación del Mundo* de D. Milhaud, coreografía de J. Borlin, París. Teatro de los Campos Elíseos, Ballets Suecos de Rolf de Maré, 1923. Boceto de vestuario y fotografía de la escena.

Esta operación de mecanización de la totalidad de los elementos plásticos en el espacio, sumada al destierro de la figura humana, se encuentra en una obra anterior y de carácter más radical: se trata de *Fuegos de artificio*, de Igor Stravinsky, con diseño de escenografía y de iluminación de Giacomo Balla.



Fuegos de Artificio de I. Stravinsky, escenografía e iluminación de G. Balla, régie de S. de Diaghilev, Roma, Teatro Costanzi, Ballets Rusos, 1917



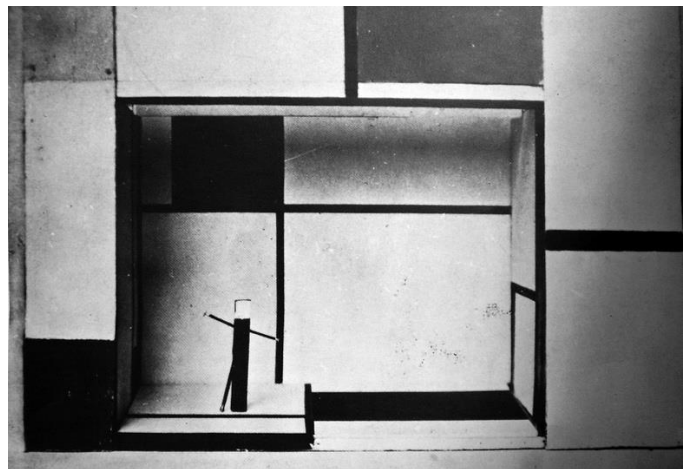
El pintor dadaísta se interesaba por la “representación sintética del movimiento y los ritmos dinámicos cósmicos”.⁶⁰ En esta obra no se requiere actor ni bailarín, la obra es el espacio mismo, dinamizado por una secuencia de luces coloreadas que modifican la percepción de los volúmenes, la transparencia de

⁶⁰ Argan, G. C., ob. cit., p. 293.

las formas, las luces y las sombras sobre el fondo y el cielo. El ballet está compuesto de 49 imágenes-luz, y evidencia la ruptura con la idea de “escenografía”: es autónoma en su condición de obra hecha de espacio y tiempo.

Con los dos casos anteriores se confirma la existencia de una idea de obra espacial que rondaba a muchos artistas de las vanguardias: la idea de un “ballet mecánico” aparece reiteradamente y hasta se podría considerar como un género escénico, o por lo menos, en el origen de otros que objetualizan los componentes de la escena. Piet Mondrian realizó un ejercicio de estas características en el proyecto escenográfico *Lo efímero es eterno*, de M. Seuphor. Desarrolló en él la relación de sonido, ritmo, música verbal, color, a través del movimiento de planos en secuencia de espacios mientras se escuchaba el texto de Seuphor.

Piet Mondrian,
Lo Efímero es Eterno
de M. Seuphor, proyecto de
1926, fotografía de la maqueta
original.

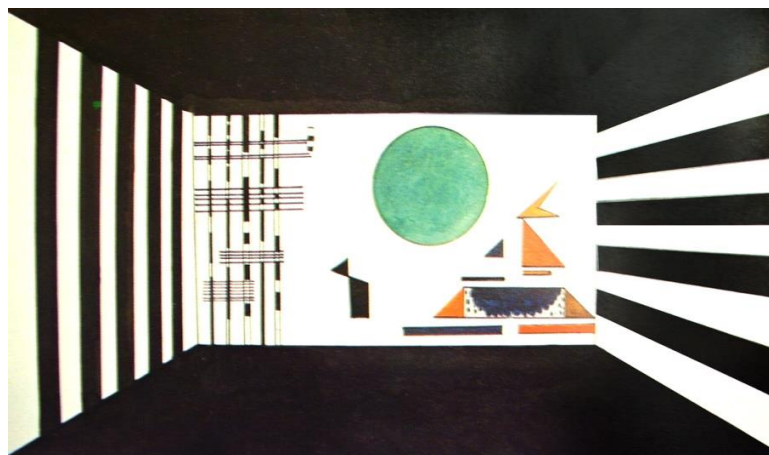


En el proyecto, Mondrian estaba desplazando a la tridimensionalidad su tema en la pintura: la reducción a mínimos términos de la compleja materia

compuesta por las sensaciones que produce la subdivisión de las superficies y la aplicación de los colores fundamentales, “*crea una situación perceptiva*”.⁶¹

En línea con el desarrollo de propuestas antimiméticas en la escena abstracta, se puede encontrar también el aporte metódico y fundamentado de la obra de Kandinsky. En él, la idea de una “*síntesis escénica abstracta*”⁶² se convierte en una declaración de principios estéticos que, directamente vinculados a su pintura, traslada a la escena en un ensamblaje abstracto de formas móviles, colores e iluminación, cada cuadro se compone y descompone en relación con el fluido musical.

V. Kandinsky,
*Cuadros de una
Exposición*
de M. Mussorgsky,
puesta en escena de V.
Kandinsky, Dessau,
Friedrich Theater, 1928.



La obra se compone de dieciséis cuadros, pero solamente en dos de ellos aparecen dos bailarines en estado de marionetas. Argan dirá que, tratando directamente con el “*contenido semántico* de las formas, Kandinsky las utiliza como las teclas del piano y, tocándolas, “*hace vibrar al alma humana*”. [...] los

⁶¹ Argan, G. C., ob. cit., p. 374.

⁶² Tema que es título de su ensayo de 1923.

colores también son formas, al igual que el triángulo y el círculo: el amarillo tiene un contenido semántico distinto del azul.⁶³ Se trata entonces, de “la pura *operación estética*” que está en juego, y esta idea es válida para sus cuadros como para la escena teatral.

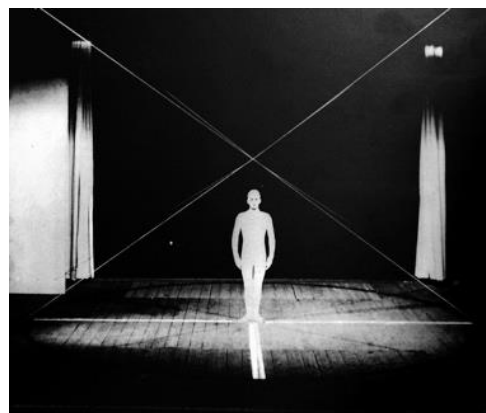
Si en los casos anteriores, desde Balla en adelante, encontramos esa nueva forma escénica hecha de espacio y tiempo, en la Bauhaus esta idea se explora también, más cerca de la figuración abstracta en movimiento, como es el caso de Heinz Loew, en 1926-27, Kurt Schmidt, en 1923 y Xanti Schawinsky, en 1924.

Es en Oskar Schlemmer donde encontramos que esta exploración “retorna” al teatro para estudiar su estructura espacial y formal y al cuerpo humano situado en él. La investigación se realiza partiendo de lo elemental, que para Schlemmer es el punto, la línea, el cuerpo. Trazando los ejes, planos y direcciones del espacio, los cuerpos se mueven en dichos ejes con movimientos rítmicos asociados a su color.

O. Schlemmer,
El Hombre en el Espacio,

Fotografías siguientes:
Danza de los Bastones,
Danza de los gestos III,

Dessau, Bauhaus, 1927



⁶³ Argan, G. C., ob. cit., p. 296.

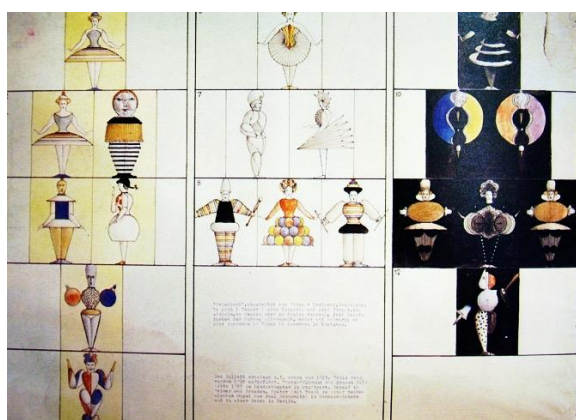
En la *Danza de los Gestos* en particular, la gestualidad del cuerpo se une a la máscara geometrizada y de expresión neutra, teniendo por resultado una especie de pantomima en la que sonidos no articulados reemplazan al lenguaje verbal por otro “pre-verbal”, que resulta de su sonoridad.



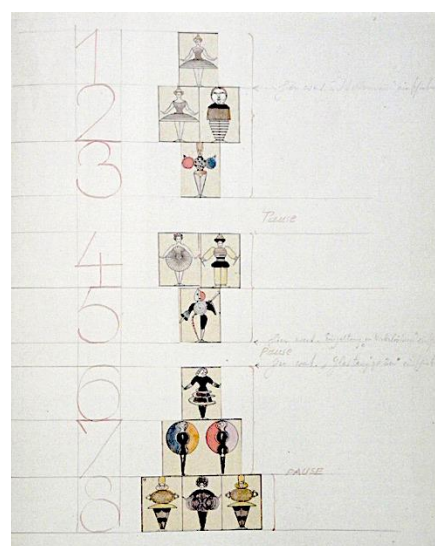
El Ballet Triádico es la obra que concluye, en 1922, una larga reflexión por parte de Schlemmer. En 1912, escuchando un concierto de Schönberg imaginó un ballet que pudiera unir la sustancia musical con el flujo de los colores. Los personajes y sus vestuarios son bastante conocidos por su concepción de “disfraz” sobre el cuerpo, que despliega su volumen según distintas características de los personajes y sus movimientos rítmicos.

Lo que en particular interesa abordar aquí es el concepto de estructura de la obra y su desarrollo temporal y episódico. Se trata de una danza ternaria, “apoteosis de la trinidad”, en la que trata la secuencia de personajes y color del espacio como tres cuadros sucesivos en movimiento: “Las tres primeras escenas, sobre fondo amarillo limón, “alegres y burlonas”, las dos centrales en escenario rosa, “festivas”, y las últimas tres, sobre negro, “místicas y

fantásticas”.⁶⁴ Toda la obra consiste en variaciones sobre la cifra Tres, trinidad de la forma (el círculo, el cuadrado y el triángulo), la del color (azul, rojo y amarillo) y la del espacio (altura, profundidad y ancho). Los movimientos “...no son mecanizados, sino *organizados* hasta un grado de exactitud y precisión en conformidad con la esencia matemática de los vestuarios...” (O. Schlemmer)⁶⁵



O. Schlemmer, *Estudios para los vestuarios de los bailarines del Ballet Triádico*, 1920.



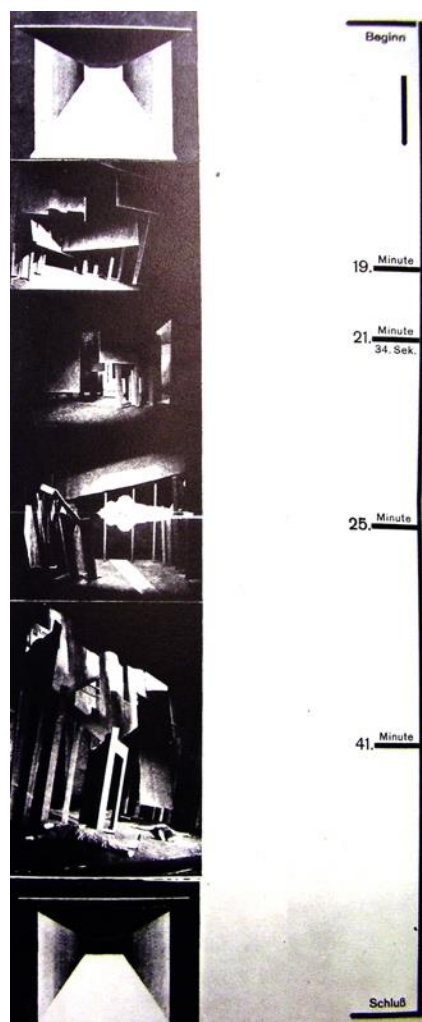
Otra obra que desarrolla la idea de la temporalidad y narrativa a cargo de los elementos visuales de la escena se encuentra en la obra de Kiesler, en la cual un guión de fotogramas organiza la secuencia de tiempos, tomando nota de los minutos y segundos de duración de cada cuadro.

Es un espectáculo mecánico en el cual el espacio consiste inicialmente en un cubo en perspectiva acelerada, que luego se descompone en formas diversas

⁶⁴ Bablet, D., ob., cit., p. 194.

⁶⁵ En Bablet, D., ob., cit., p. 194.

que aparecen y desaparecen, generando múltiples imágenes hasta que el espacio vuelve al estado inicial.



K. Kiesler, *Seis instantáneas del desarrollo de un decorado mecánico espacial*, Berlín, 1923.

Estos ejemplos de desarrollo temporal de la obra como sustento narrativo parecen indicar que se da inicio a una dramaturgia de lo visual, tomando en cuenta que abundan los ejemplos de esta naturaleza, tanto en tipo de escena mecánica como en la escena teatral que contempla la participación de cuerpos en escena.

3.3 La perspectiva y sus transformaciones

Definimos anteriormente que la escenografía se organiza en el espacio a partir de las nociones que la perspectiva entrega para organizar el espacio, en tanto estructura de la mirada y como procedimiento y técnica. En el modelo visual de la sala a la italiana, la perspectiva aseguraba la unidad de la imagen total, envolviendo y conteniendo la escena, en un cuadro que se completaba a través de los planos de profundidad del escenario producidos por la cámara de rompimientos.

Si rastreamos las transformaciones de la perspectiva en orden temporal, encontramos que los primeros cuestionamientos se realizaron en el teatro expresionista, donde la imagen resultante de los procedimientos perspectivos mantuvo su carácter figurativo y vinculado a la realidad. La deformación tratada ampliamente en la pintura tuvo su aplicación al espacio escénico por medio de la perspectiva, la que otorgó al espacio ese carácter subjetivo que caracteriza tanto su pintura como su escena. Ésta se comprende aún como un cuadro pintado.

E. Stern, *El Mendigo* de R. Sorge, dirección de M. Reinhardt, Berlín, Deutsches Theater, 1917.



O. Reigbert, *Tambores en la Noche* de B. Brecht, dirección de O. Falckenberg, Munich, Kammerspiele, 1922.

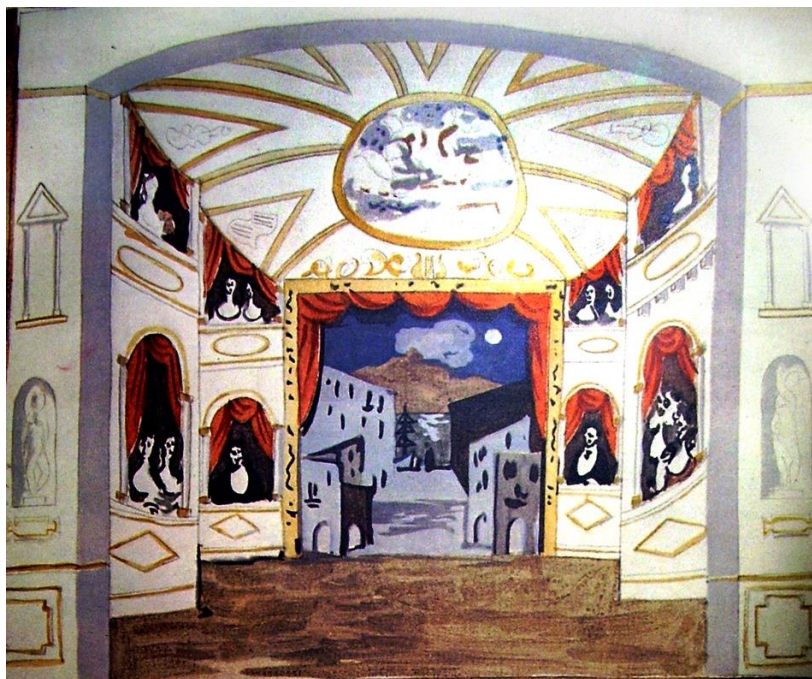


El primer deseo del escenógrafo expresionista nunca es mostrar las visiones que le son sugeridas por la dramaturgia, más bien se esfuerza por materializar y hacer de su escenografía, la realización de la “esfera de atmósfera” del texto.⁶⁶

En Picasso encontramos una idea más compleja respecto de la perspectiva. Se entiende que, desde una preocupación propia de su pintura, la posibilidad de tematizar la perspectiva en la escena teatral es una opción que surge en el propio contexto de la sala. En su proyecto (no realizado) para la Ópera de París, -el ejemplo paradigmático de la sala a la italiana-, elaboró un diseño escenográfico que consistía en duplicar especularmente la estructura del espacio de los espectadores en el interior del espacio escénico. Esta idea, de una gran lucidez e ironía, problematiza la condición misma de la visualidad escénica convencional de las “escenografías pintadas” propias de una sala de este tipo y tan repudiadas en todo el período.

⁶⁶ Bablet, D., ob., cit., p. 167.

Picasso, *Pulcinella*
de I. Stravinsky,
coreografía de L.
Massine. Ópera de
París, ballets Rusos,
1920.



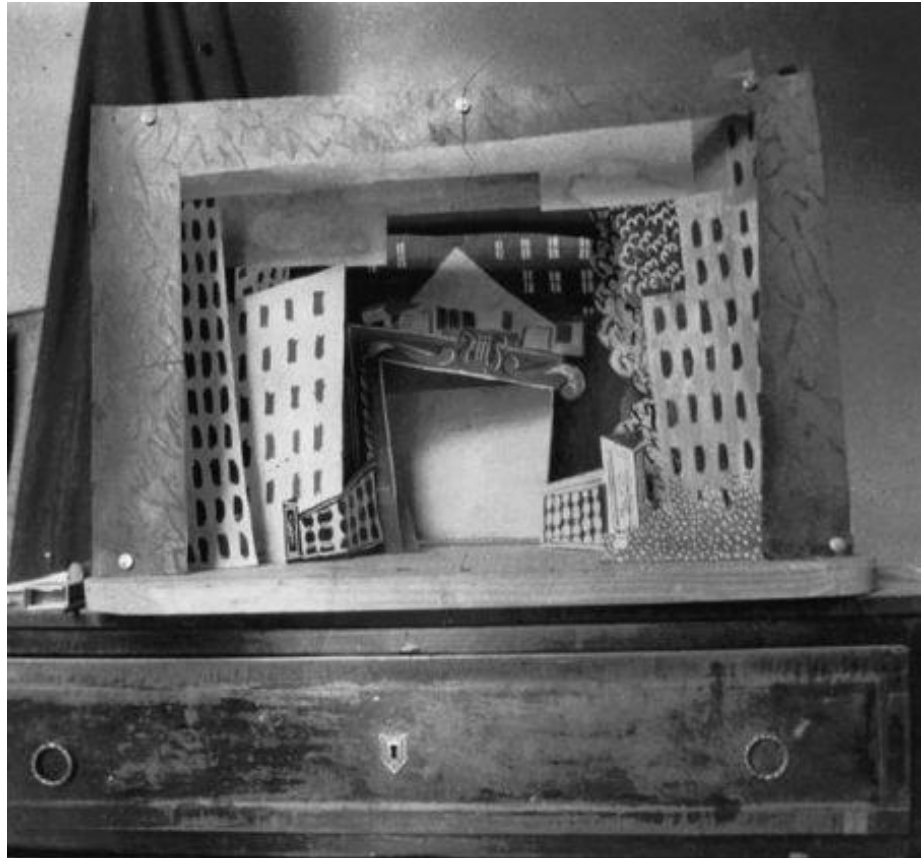
Es posible considerar también, que el uso de la perspectiva desde el cubismo, le permite “maltratar” la técnica ilusionista, instalando una tensión entre la imagen y el fondo, y donde la sucesión de los planos de profundidad se manifiesta irónicamente figurativa. La espacialidad cubista, no-natural y por lo tanto *realista*, da lugar al objeto en sí, dotado de su propia estructura y su propio funcionamiento.⁶⁷ Es probable que esta reflexión motivara su cuestionamiento estructural del *modo de ver* en el teatro.

El diseño escenográfico de *Parade*, se funda en la fragmentación de la perspectiva en planos que entremezclan el espacio de la ciudad, de la feria y las

⁶⁷ Argan, G. C., ob., cit., p. 282.

ruinas, en una vista caleidoscópica que compone un montaje de contradicciones.⁶⁸

P. Picasso,
Parade de
Erik Satie,
coreografía
de L.
Massine,
París. Teatro
du Châtelet,
ballets
Rusos,
1917.

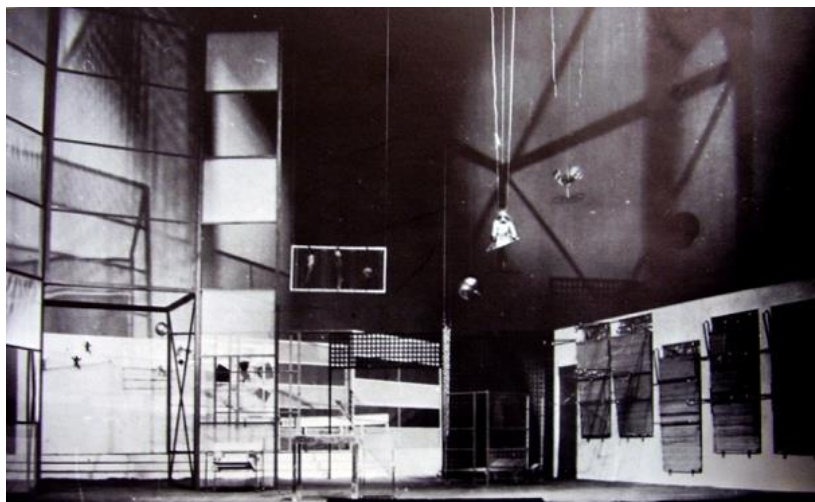


En Moholy-Nagy nos encontramos con una utilización de la perspectiva en la composición en un sentido más moderado, que lo equipara a multiplicidad de ejemplos posteriores en la escena teatral. Utilizando materiales transparentes, brillantes, líneas limpias y planos en los que incorpora proyecciones, el manejo diestro de la perspectiva le permite componer a cabalidad la variedad de componentes. La iluminación manifiesta las

⁶⁸ Bablet, D., ob., cit., p. 170.

posibilidades propias de aparatos luminotécnicos más avanzados, y contribuye a generar sombras, contrastes y gran cantidad de medios tonos, multiplicando la perspectiva en el fondo de la escena.

L. Moholy-Nagy,
Los Cuentos de Hoffmann de J.
Offenbach.
1929.



Fotografía de la
escena
iluminada y
boceto.



3.4 La crisis de la *unidad* en la escena

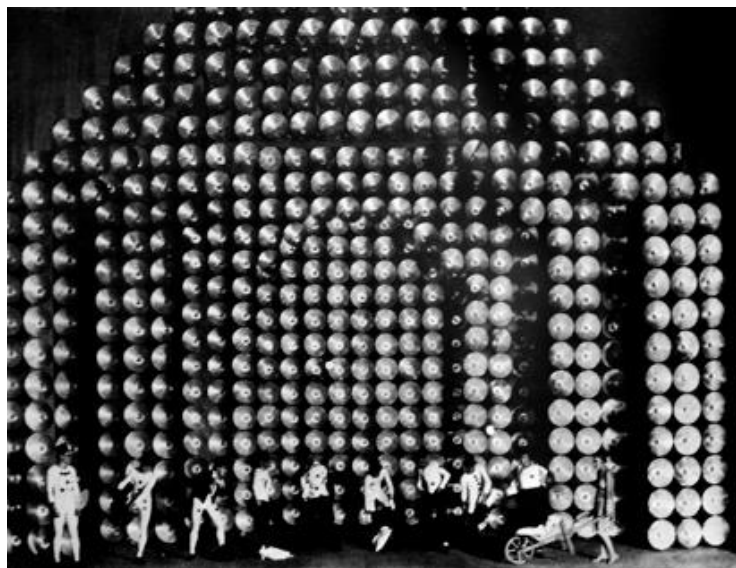
Los procedimientos de descomposición de las estructuras compositivas en la escena, provenientes del cubismo, dadaísmo y surrealismo, sostuvieron una constante puesta en duda del carácter representacional de la obra escénica.

Dadá puso en evidencia la arbitrariedad del sistema de valores que sustenta al arte y cuestionó sus medios a partir de ellos mismos. Lo hizo mediante acciones, es decir, con estrategias performativas, queriendo “producirse” a sí mismo en vez de producir obras.⁶⁹ Con ello, abrió la posibilidad de lo escénico como operaciones conceptuales, que en el plano de la visualidad aportará un factor de indistinción de los elementos que caben en la escena. Es decir, si es arbitraria la lógica de separar lo que no corresponde porque un principio de unidad lo expulsa de escena, lo que se hace posible, entonces, es que todo pueda entrar en la escena.

Más que en el collage cubista, que vuelve operación a la mirada y las miradas, y por tanto fragmenta el plano plástico, lo que aportan Dadá y el surrealismo es la escena como coexistencia de presencias y acontecimientos, es decir, pura realización, actualización de los recursos en la escena.

⁶⁹ Argan, G. C., ob., cit., p. 326.

F. Picabia, *Rêlache* de E. Satie, coreografía de J. Borlin, Ballets Suecos, 1924.



Rêlache es un ballet “instantaneísta” de Picabia, autor y escenógrafo. Como dice Bablet, es una pieza de “anti-arte”, una “anti-danza”, “lo mejor de los instantes sin reflexión, el movimiento, el ruido, el juego, el agua transparente y clara, el placer de reír, ‘he aquí, respiro’“(F. Picabia). Éste es el ballet de un pintor que ha dejado la pintura para sustituirla por la luz y el cine; por fondo, decenas de ampolletas eléctricas, para el entreacto, ‘*Entreacto*’, un film de René Clair, “balbuceos visuales” donde la imagen “se desvía de su deber de significar”.⁷⁰

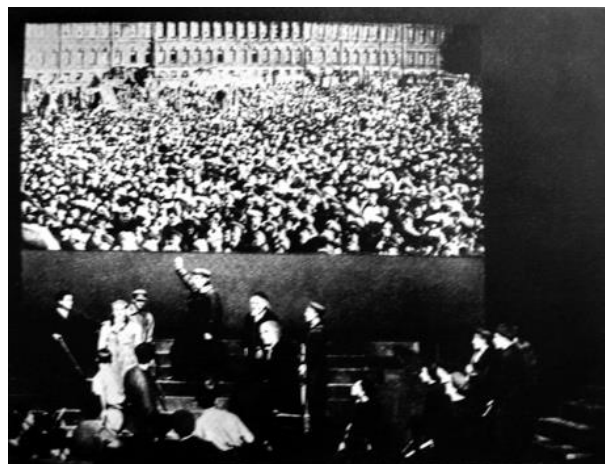
La obra de Picabia enuncia una actitud de la visualidad escénica, de trabajar a partir de fragmentos, de piezas sueltas tomadas de diversos contextos, una escena entendida como mezcla de elementos de distinta naturaleza, a menudo aleatoria y muy distante de la función narrativa.

En la obra de Piscator, la incorporación del cine produce que la acción se reparta en las narrativas visuales del cuerpo en vivo y la imagen proyectada.

⁷⁰ Bablet, D., ob., cit., p. 175

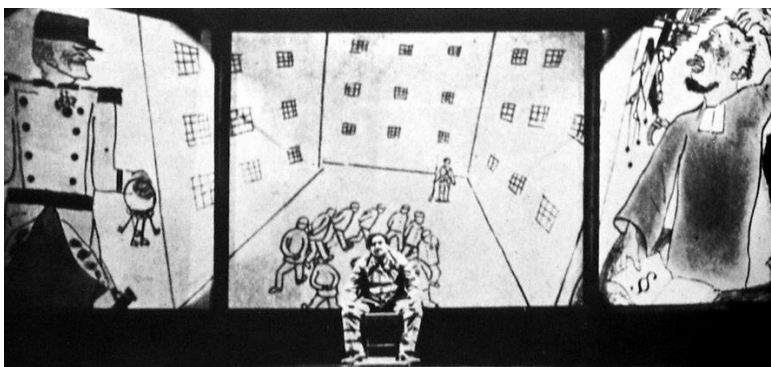
Piscator está proponiendo una visualidad que opera como ensamblaje, donde narrativas se producen paralelamente en distintos planos visuales y líneas de acción.

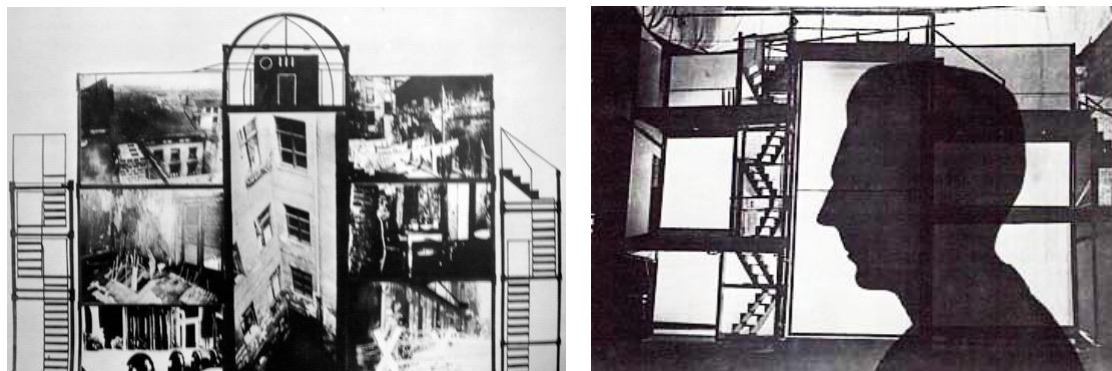
E. Suhr, *Maremoto* de A. Paquet, puesta en escena de E. Piscator, Berlín, Volksbühne, 1926.



En la obra que se señala a continuación, Piscator realiza un ejercicio similar, pero varía los medios. Los tres telones que cierran la escena son utilizados por Grosz para proyectar imágenes, de lo que obtiene una secuencia de fondos escenográficos discontinuos. En ellos mezcla personajes caricaturescos, desproporcionadamente ampliados. La secuencia produce finalmente la idea de una animación de dibujos que comparte el rol narrativo con la presencia física del actor y su personaje.

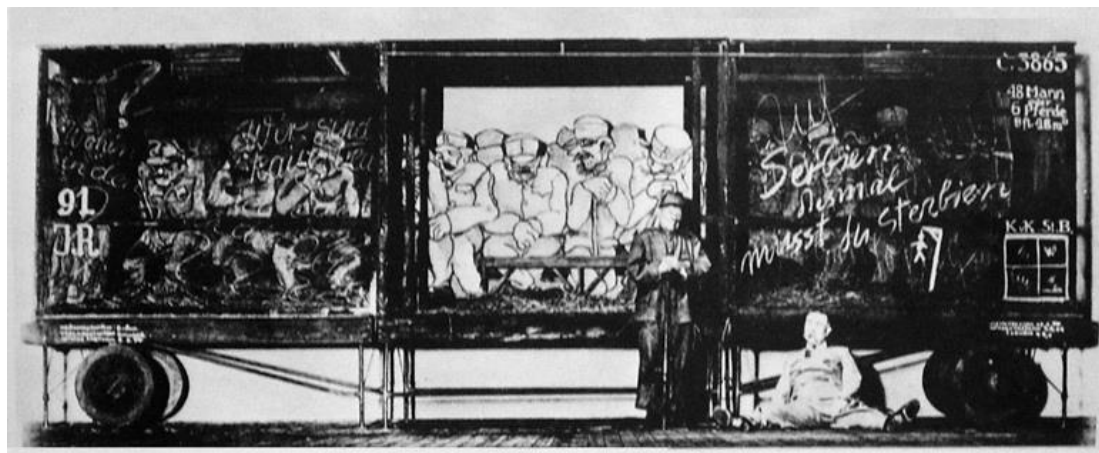
E. Suhr (arquitectura escénica) y G. Grosz (proyecciones), *El Barco Ebrio* de P. Zech, puesta en escena de E. Piscator, Berlín, Volksbühne, 1926.





Traugott Müller, Hop lá, nous vivons! de E. Toller, dirección de E. Piscator, Berlín, Piscator-Bühne, 1927.

El boceto de Traugott Müller es un fotomontaje. En la realización escénica, las partes fotográficas son reemplazadas por proyecciones sobre el dispositivo desnudo en la imagen a la derecha. El perfil de Piscator es proyectado en sombra china. El andamio metálico es a la vez un practicable funcional y una estructura simbólica, ya que se presenta como un corte a través de la sociedad a la que refiere Toller. El conjunto es un collage en transformación continua que adquiere complejidad por la diversidad de elementos que incluye. El collage integra a la totalidad de los participantes del hecho escénico, incluyendo al director, quien está presente bajo la forma de su silueta. La puesta en escena es un ejercicio de escenificación de la autoconciencia de los recursos.



G. Grosz, *Las Aventuras del Bravo Soldado Schwejk* basado en J. Hasek, puesta en escena de E. Piscator, Berlín, Piscator-Bühne, 1928.

En esta producción, el diseño de Grosz acentúa el espesor material de la escena, un carromato sirve de soporte para los dibujos y desarrolla el eje horizontal del espacio a lo largo de la obra, contempla dos bandas transportadoras en el suelo que permiten al actor narrar el viaje del protagonista. En el centro del carro, se proyectan dibujos de Grosz y una película documental. Piscator explica que las tres funciones de la película en sus espectáculos son: “didáctica, dramática y película-comentario”.

Los procedimientos de collage y montaje de imágenes de distinta naturaleza, se repetirán en las décadas siguientes en múltiples combinaciones. En el caso siguiente, es interesante notar la tensa yuxtaposición entre personajes interpretando a la manera teatral realista y el escenario, de alto contraste y desproporción de la figura humana.⁷¹

⁷¹ Sánchez, José A. (ed.). 1999. *La escena moderna. Textos y manifiestos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal Ediciones, p. 31.

L. Schenck von Trapp, *Intermezzo* de R. Strauss, dirección de R. Mordo, Darmstadt, Landestheater, 1929-30.



Un ejemplo de gran simplicidad es el caso del director Burian y el escenógrafo Miroslav Kouril, quienes trabajan a partir de pocos elementos: un panel, una galería, un taburete, los que son ensamblados dinámicamente por medio de la iluminación y la proyección fija y cinematográfica. El resultado son cuadros limpios y de fuerte impacto visual, que “no se proponen describir lugares sino dar sentido simbólico a las secuencias de la obra”.⁷²

M. Kouril, *El Despertar de la Primavera*, de F. Wedekind, puesta en escena de E.F. Burian, Praga, Teatro D. 36, 1936.



⁷² Bablet, D., ob., cit., p. 154.

3.5 La transgresión al modelo: límite y cuadro

Una reflexión sobre el límite requiere volver en el tiempo al punto de partida de las transformaciones de la visualidad de la sala a la italiana, cuando la constitución del espectáculo se produce gracias a la separación y la distancia entre *el que ve* y *lo que es visto* y define dos espacios diferentes: el “de la representación” por un lado, y el de la “recepción”, por el otro.

Pierre-Luc
Charles Cicéri,
boceto para la 1ª
escena de
Hernani, de V.
Hugo, París,
Comédie-
Française, 1829.



La embocadura, en tanto dispositivo físico como conceptual, evidenciaba su espesor de modo ostentoso en la arquitectura de fines del siglo XIX, consagrando el modelo visual del teatro burgués por antonomasia. Por ello es un punto de crisis del modelo. Se convirtió en el “otro” gran centro del ataque (tomando en cuenta que el primero fue la mimesis), esta vez de un teatro que

pretendía la igualdad social. El problema que se da en este punto es profundamente político, y en esta época en particular esa política ponía en juego la posibilidad del arte de ser parte de la transformación social y de que el artista tuviera un rol en ese proceso colaborando con la democratización de la escena.

La noción de cuadro/embocadura es una construcción cultural que opera en el espacio escénico estructurando la mirada. Si no es posible la *visión* sin cuadro, el trabajo de gran cantidad de artistas de las vanguardias, consistió en desplazar el cuadro, ampliarlo, o multiplicar, superponer múltiples cuadros. Si en el modelo en crisis existía un espectador privilegiado que tenía la visión perfecta, y que ocupaba el "*lugar del príncipe*", ahora quienes tenían derecho a esa visión perfecta era el pueblo, las grandes masas proletarias.

Con las transformaciones del cuadro, *el lugar de la representación* se multiplica y se desplaza. El borde de la representación se hace difuso o variable, y por ello los teatristas de las vanguardias juegan y manipulan la relación de distancia y ángulo de visión del espectador.

El cuadro en el teatro es también un equipamiento: telones y bastidores detrás de la embocadura lo materializan, dotándolo de un espesor que, en las múltiples propuestas escénicas en espacios no convencionales, tiende a aligerarse y concebirse como una zona difusa e intersección de espacios.

Una demostración de rítmica en la sala del Instituto Jacques-Dalcroze de Hellerau concebida a partir de las ideas de Appia en 1911.

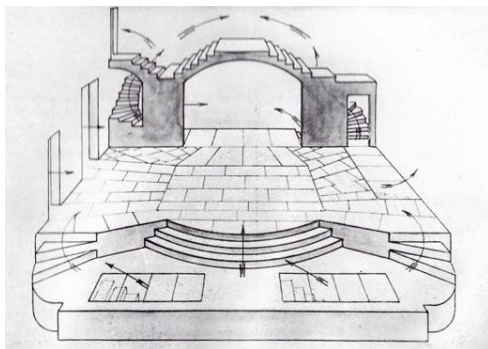


En 1918 Appia llamará a la sala “catedral del porvenir que, en un espacio libre, vasto, transformable, acogerá las manifestaciones más diversas de nuestra vida social y artística”.⁷³ En la sala de Hellerau, propuso un espacio todavía frontal, pero liberado de la delimitación del cuadro, integrando en el gran salón a escena, bailarines y espectadores.

El interior del espacio arquitectónico se replantea mediante diversas estrategias que se proponen reconfigurar la relación con el espectador. Una de ellas es la remodelación de teatros de estructura arquitectónica convencional. Es el caso de Jacques Copeau, quien en 1920, equipa al Vieux Colombier de una escena fija de inspiración isabelina en la que reduce al mínimo la embocadura e instala un proscenio en gradas que une el escenario a la sala. Además, incorpora

⁷³ Bablet, D., ob., cit., p. 47.

un dispositivo escenográfico de elementos variables, que se pueden recombinar para cada puesta en escena con otros elementos escenográficos.



L. Jouvet, *La Muerte de Sparte* de J. Schlumberger, dirección de J. Copeau, París, Vieux-Colombier. Boceto del espacio escénico de la sala remodelada y Fotografía del escenario.

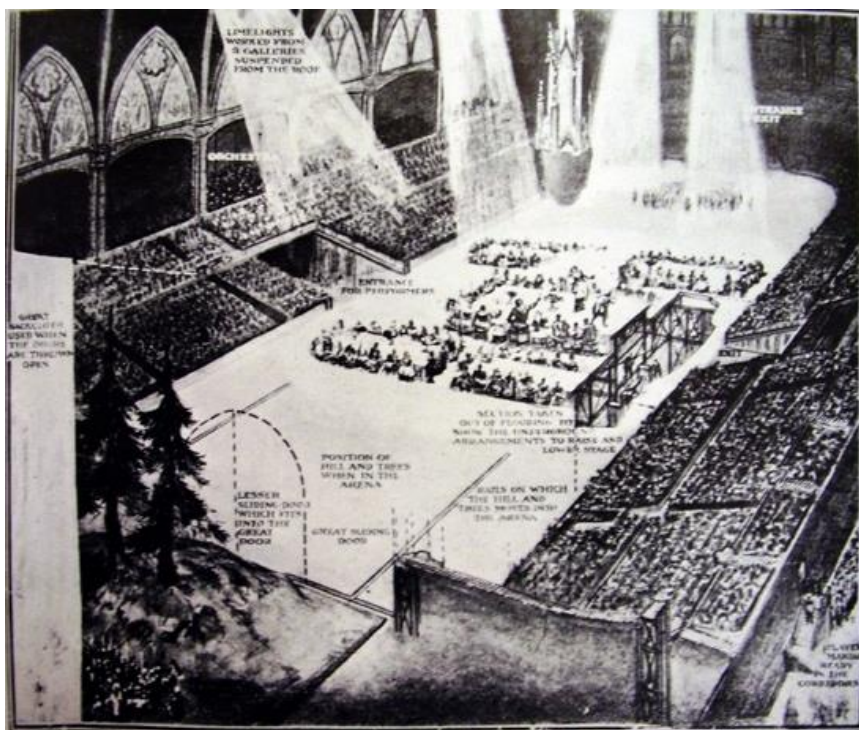
La necesidad de establecer una nueva cercanía con el espectador hizo que se realizaran reelaboraciones de formas teatrales a partir de otros modelos de escena en vivo. Es el caso de Max Reinhardt, quien experimentó tempranamente con el modelo del teatro griego, el medieval y también con el del circo⁷⁴.

En *El Milagro*, Reinhardt y su escenógrafo E. Stern, despliegan en la arena del Olympia Hall una multiplicidad de espacios escenográficos organizados sucesivamente en escena central y escena con cuadro, generando un ensamblaje de sistemas escenográficos. La narrativa visual es acompañada por la iluminación, que va estableciendo diferentes áreas de luz y sombra que dilatan y comprimen los volúmenes en la secuencia de escenas. La visión de la masa

⁷⁴ En 1910, Reinhardt realizó *Edipo rey* en el Circo Schumann; en 1911, puso en escena *La Orestíada*, de Sófocles y luego *Cada cual*, de Hoffmannsthal.

de espectadores rodea tres costados de la escena y el conjunto total es albergado por la inmensa nave del edificio.

E. Stern, *El Milagro* de K. Vollmoeller y E. Humperdinck, puesta en escena de M. Reinhardt, Londres, Olympia Hall, 1911.



Los constructivistas rusos recurren a los modelos populares más directos y cercanos al espectador: organizan las fiestas populares, las celebraciones, los desfiles, las representaciones teatrales dando una forma de expresión social al “entusiasmante ‘espectáculo’ de la revolución”.⁷⁵ Las llamadas “acciones de masas” se proponen teatralizar los hechos históricos recientes ante miles de personas, a las que congregan en zonas amplias de la ciudad y cuyo carácter simbólico respecto de la revolución favorece la propagación ideológica de la nueva sociedad.

⁷⁵ Argan, G. C., ob., cit., p. 304.

Himno del trabajo liberado.
Dirección: Boris Svetlov ,
Aleksander Kugel,
Dirección artística:
Mstislav Dobuzhinski, Iuri
Annenkov.
Fotograma de la película,
1 de mayo de 1920.



La pantomima “Himno del trabajo liberado” se realizó activando la teatralidad en el ambiente cotidiano de una manifestación de masas, sobre la base de los recursos primarios de la feria popular y del pasacalle, y reduciendo la estructura del espacio escénico al único gesto de la altura del tablado ubicado en medio de los espectadores y por lo tanto rodeado por ellos. El resultado es la total fusión entre escena y espectadores, donde todos participan del espectáculo.

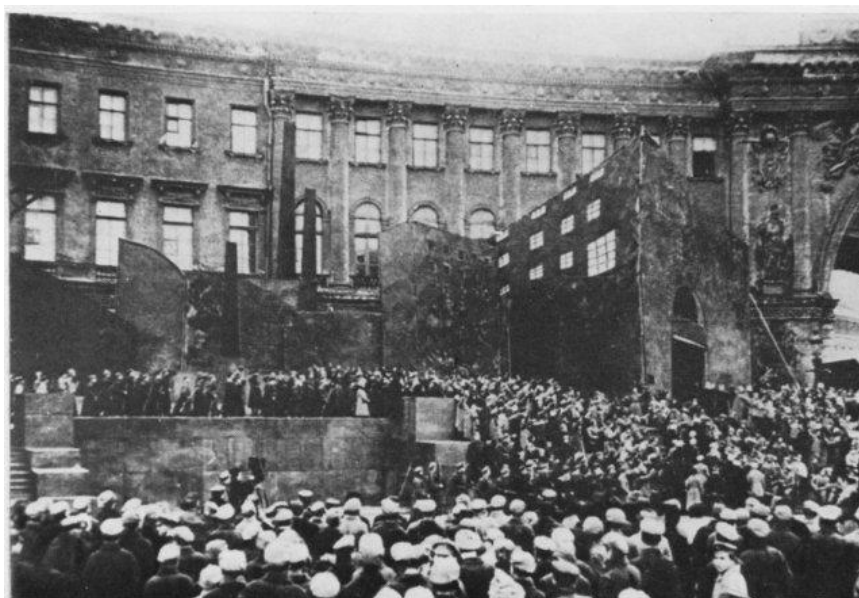
La fiesta masiva más célebre del período, *El asalto al Palacio de Invierno*, tuvo lugar un año después de la revolución y en el mismo sitio donde ocurrió el acontecimiento histórico: en la inmensa plaza Uritzki de Petrogrado, donde 150.000 espectadores asistieron a esta, -literalmente-, “recreación” de la historia.

Se trató de una escenificación que incluyó las fachadas de los edificios existentes como parte de la escena, utilizándolas como fondos iluminados de dos enormes escenarios en arcos adosados a una panellería de edificios

semicirculares: en el lado izquierdo, la “escena roja”, hecha de planos escalonados, figurando abstractamente paredes de ladrillo y chimeneas de fábricas. En el lado derecho, la “escena blanca”, diseñada con columnas y arcos de gran altura. Los escenarios se conectaban por una zona central, punto de encuentro y de conflictos entre el proletariado y el ejército zarista. Tres lugares escénicos que por separado son convencionales, pero que gracias a su ubicación en el espacio les permite rodear al público y ser vistos desde ángulos completamente diferentes.

Este acto, en tanto escenificación de la historia y de la ideología, activó el espacio urbano teatralizándolo, incorporándolo a la puesta en escena. El espacio teatral se expandió hasta el contexto cotidiano, más allá de la participación activa de miles de actores que se confundían con más de cien mil espectadores, convirtió en escena teatral a la ciudad entera.

*El asalto al
Palacio de
Invierno.*
1920
Dirección:
Boris Svetlov,
Nikolai
Evreinov,
Konstantin
Derzhavin,
Aleksandr
Kugel, Nikolai
Petrov Leonid
Viven.



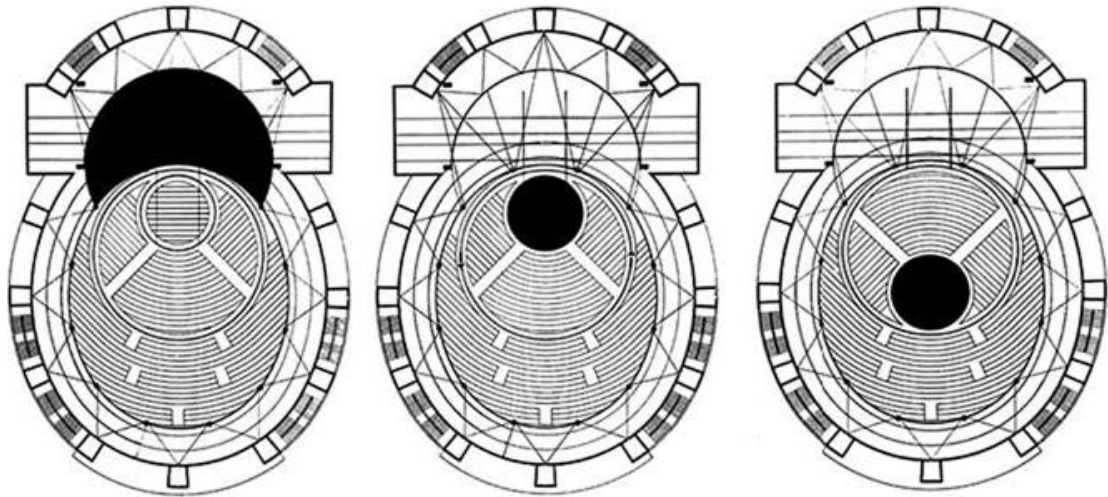
Dirección
artística:
Iuri Annenkov.

Fotografías de
la escena roja
y *la escena*
blanca.



Erwin Piscator y Walter Gropius se proponen responder a esta tarea de lograr una forma de teatro democrático que potenciase “la circulación de las comunicaciones, que ya no vienen desde arriba”.⁷⁶ Proponen desde otro enfoque una respuesta: a través de un nuevo espacio arquitectónico, imaginando su *Teatro Total* como un edificio en forma de domo que cubre un espacio de planta ovalada, en la que se distribuyen filas de butacas sobre plataformas giratorias. Esta idea le otorgaba una gran flexibilidad al espacio escénico, pues permitía cambiar la configuración del espectáculo desde una escena frontal a una central y a otra intermedia. Además el dispositivo incluía planos para iluminación y proyecciones alrededor del público y en el interior de la bóveda, con la posibilidad de proyectar imágenes en 360° por sobre los espectadores.

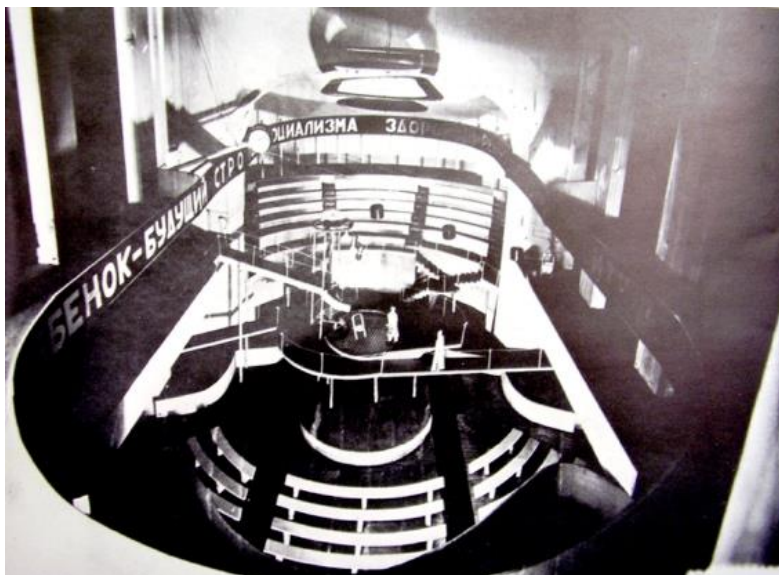
⁷⁶ Argan, G. C., ob., cit., p. 254.



Walter Gropius, proyecto del *Teatro Total* para Erwin Piscator, 1927. Corte y Perspectiva; plantas de tres posiciones del escenario, señaladas en negro.

Otro proyecto de espacio escénico total fue imaginado por Meyerhold y El Lissitzky, quienes lo concibieron como una “máquina de espectáculos”. Especie de dispositivo electromecánico, consistía en estructuras ligeras con partes móviles que podían verse desde todo su contorno. La dinámica era dirigida por un actor ubicado en el centro del aparato, quien coordinaba movimientos de las piezas y los cambios de iluminación. Así Lissitzky daba curso a una investigación del movimiento y la luz en la escena.

El Lissitzky, *Veo un niño*, de S. Tretiakov, dirección de V. Meyerhold, Moscú, 1926-1930. Espectáculo no realizado, fotografía de la maqueta construida.



Si bien los proyectos recién mencionados quedaron sólo en el plano imaginario debido a su alto grado de inviabilidad, el deseo de hacer desaparecer la delimitación entre escena y espectador continuó animando su experimentación a través de la intervención del espacio escénico convencional.

J. Chtoffer, *El Impulso* de V. Stavski, puesta en escena de N. Okhlopkov, Moscú, Teatro Realista, 1931.



J. Chtoffer, *La Madre* basada en Gorki, dirección de N. Okhlopkov, Moscú, Teatro Realista, 1932.



El director ruso Nicolai Okhlopkov, discípulo de Meyerhold, llevó a la práctica esta idea sistemáticamente en su teatro, en conjunto con el escenógrafo J. Chtoffer. Para ellos, cada espectáculo requería una nueva escenografía, que ellos entendían como una nueva relación con el público.

En *El impulso*, invierten el espacio escénico de la sala ubicando a los espectadores en el escenario y ganando la profundidad del patio de butacas como el fondo de la escena. En *La madre*, de Gorki, un escenario circular y en niveles concéntricos es instalado en medio del patio de butacas, dejando pasarelas que conectan la escena con las filas de asientos y con los bordes de la sala. Con esta disposición, los actores utilizan el espacio rodeándolo exteriormente desde los muros, y accediendo al centro, además, ubican al público entre este borde y la escena central. Así, el espectador queda integrado a la escena, la cual le rodea desde todas las direcciones.

Capítulo 4

Conclusiones: un estado de crisis permanente

El modelo visual de la sala a la italiana, que hemos heredado desde su constitución en el Renacimiento y su consumación a fines del siglo XIX, permanece en la actualidad como la forma de ver en el teatro por antonomasia. Sin embargo, gracias a las múltiples experimentaciones de las prácticas escenográficas de las vanguardias de principios del siglo XX, este modelo inició una crisis de sus principios estructurales, en un proceso similar al de la pintura y las artes visuales.

■ El teatro contemporáneo ha adquirido una conciencia de sus recursos representacionales y hoy en día encontramos un constante ejercicio de auto-reflexión del ámbito *visual de la dimensión performativa del teatro*. Esta emergencia de lo visual tiene su origen en la experimentación con el espacio escénico que se realizó en las prácticas escenográficas de las vanguardias europeas de principios del siglo XX. En este período, de grandes intercambios entre el teatro, las artes visuales y la música, la obra de estos artistas cimentó la base conceptual, plástica y discursiva de la visualidad escénica de hoy en día.

■ A través de esta investigación hemos podido establecer con claridad cuáles son los aspectos primordiales en los cuales se configuró la *crisis de la representación* de la visualidad del teatro. Hemos hecho emerger los conceptos necesarios para estructurar un análisis del fenómeno, con el fin de constatar que

estos elementos continúan presentes hoy en día. Una vez realizada la revisión de la obra escénica de los artistas de la vanguardia europea, hemos obtenido dos grandes ejes de problematización en torno a la visualidad escénica, los cuales nos permiten organizar las distintas transformaciones que se llevaron a cabo en este plano. Estos ejes organizadores son la mimesis y el límite/cuadro.

La puesta en crisis de la mimesis emergió primero en la secuencia histórica, tanto por las prácticas escenográficas basadas en la pintura ilusionista, que se habían ganado el desprecio de los artistas y del mundo intelectual en general, como por las investigaciones escénicas del realismo y el naturalismo, que trataron de conciliar las estrategias miméticas con el imperativo moral de “verdad” en el teatro. Los artistas de las vanguardias invalidaron la necesidad de tal imperativo, de hecho, propusieron otros enteramente ajenos al teatro establecido.

La noción de lugar, que en la escena teatral involucraba un alto grado de descripción realista, fue el primer síntoma de la disolución del modelo visual mimético. La emergencia de los recursos de la escena en tanto *sensoriales* en general, y visuales, en particular, hizo emerger una nueva “realidad”, la de la teatralidad que emergía a través de los propios recursos visuales de la escena: la composición y organización de los elementos tridimensionales, la materialidad, sus texturas y distintas opacidades, el color luz sumado al cromatismo del color pigmento, entre muchos otros. En una situación paralela a la de la pintura, la que tras el quiebre de su espacio plástico había hecho emerger los valores propios

de la superficie, el espacio escénico hizo emerger los recursos propios de su tridimensionalidad.

La liberación del color contribuyó a la puesta en crisis de la mimesis: se inició como un reconocimiento de los mundos que se hallaban fuera del mundo burgués, el cromatismo permitió la entrada de lo popular, del exotismo y el placer de lo sensorial. En la escena, la emancipación del color pigmentario del naturalismo, a favor del color/luz que se preocupó de establecer relaciones con la música, desarrolló en una primera fase el concepto de "atmósfera" para luego hacer emerger la presencia matérica del color por sobre la figuración.

Un cierto estatismo de la imagen, asociado al espacio escénico ilusionista, se desestabilizó con la incorporación del sentido del dinamismo de la escena, en muchas ocasiones generado en el encuentro con la música y la exploración de nociones que tenían en común y que la escena permitía desplegar, -el concepto de ritmo con especial énfasis-, afianzó un espacio de conexión entre antiguos oficios que dialogaban en una escena nueva. Esta reunión de música, pintura y escena fortaleció la temporalidad de la escena y su carácter de acontecimiento, haciendo emerger su performatividad por sobre el texto dramático.

La simplificación de la figuración y de los volúmenes trazó una línea de desarrollo que avanzó decididamente hacia la abstracción, proceso en el cual la forma se reflexiona y se explora desde sus estructuras más básicas, construyendo un nuevo alfabeto de la construcción plástica y sus posibles sentidos. Este alfabeto se concibe también desde los valores básicos de la

música y la escena, por ello, la reducción de los signos plásticos a sus formas básicas trae consigo una eclosión de sentidos y de sinestias.

El cuerpo del actor sobre la escena fue sobreescrito en muchas ocasiones, ya sea trazando sobre él otra estructura volumétrica u otra silueta, o convirtiéndolo en un elemento secundario o a lo menos, no protagonista, sino con el mismo peso visual que el resto de los elementos visibles.

En una cierta borradura de la figura humana, muchas experimentaciones aportaron la creación de un nuevo tipo de espectáculo, casi otro "género": un teatro sin actor, en el que escenas mecánicas compuestas por formas y musicalidad abstractas, tienen vida propia y narran imágenes. El estatuto de este tipo de escena se cruza y confunde con el del arte cinético o el teatro de objetos de hoy en día.

La reflexión lúcida sobre la perspectiva puso en evidencia el modelo escénico que se había fijado a la sala convencional, poniendo en crisis el punto de vista y el lugar del espectador, el lugar de la representación y la escena, haciéndolas intercambiables e ironizando la función social que tenían en el teatro burgués.

La simultaneidad, el collage y el ensamblaje desmontaron la unidad mimética, desarmando la imagen, y reconstruyéndola en múltiples modos de composición espacial de la escena. Integraron visualmente elementos de naturaleza no visual, el texto, el ritmo, la velocidad. Las tecnologías de iluminación y de proyecciones permitieron concebir la escena como un

“fotomontaje”, ya no hecha a la medida y proporción de los cuerpos humanos, sino por el contrario, abordando al máximo la altura del escenario además de la profundidad y permitiendo otra “escala” de las figuras y del detalle. Se consolidó un concepto de montaje escénico sustentado en la simultaneidad del cuerpo actuando con la narración de secuencias de imágenes fijas o en movimiento.

La transformación de la estructura del espacio teatral amplió sus posibilidades de relación con el espectador con la dilatación, acentuación o anulación del cuadro-límite de la embocadura arquitectónica tradicional. Debido al aporte que en este sentido podían hacer las formas teatrales previas a la sala a la italiana, recuperaron su valor artístico y político, y se actualizaron en los espectáculos masivos. Poniendo en evidencia su eficacia como estrategias propias de formas teatrales populares, recuperaron el entorno urbano como escenografía y activaron la teatralidad de la ciudad moderna. Los proyectos de nuevos edificios teatrales fueron la culminación del deseo de rehacer la comunión con el público, la obra escénica se propuso como una experiencia de inmersión del espectador en el acontecimiento escénico.

Este giro del teatro hacia las masas populares significó un cambio en la función social del arte escénico, que quiso incluir al público, volverlo participante y con ello arrancar al teatro de su modelo burgués. Las estrategias de la visualidad hicieron posible, en las primeras tres décadas del siglo XX, esa proyección de la escena hacia una sociedad que estaba por construirse, dotándola de un nuevo lenguaje construido por imágenes.

Muchas de las obras aquí analizadas significaron gestos de *transgresión* a las estructuras de la visualidad convencional del teatro, y muchas historias del teatro nos han contado de la caducidad de estas estrategias con posterioridad a los años de entreguerras. Pero la obra de las vanguardias ha permanecido en el tiempo conservando el potencial crítico de su transgresión en el teatro contemporáneo, donde la reflexión sobre el modo de organizar el mundo en la representación de lo visible se hace presente en muchas producciones.

En los siguientes ejemplos de teatro contemporáneo podemos constatar la presencia de la reflexión sobre su visualidad, en la que existe una conciencia de sus recursos representacionales y un permanente cuestionamiento del modelo visual.



Ópera.

Sala Agustín Siré, Santiago, 2017.

Dirigida por Ana Luz Ormazábal, diseño de César Erazo Toro. La agrupación *ANTIMETÓDO* es una práctica escénica transdisciplinaria de creación e investigación. Su trabajo busca reflexionar y experimentar en torno a los formatos artísticos existentes. La obra es la recreación de fragmentos de *Lautaro*, pieza del compositor chileno Eliodoro Ortiz de Zárate, escrita en italiano y en español, que fue estrenada el 12 de agosto de 1902 en el Teatro Municipal de Santiago.

El espacio escénico de *Ópera* abarca la totalidad de la sala teatral, la que es habitada por el espectador, quien circula bajo una instalación colgante de cuerpos de maniqués vestidos. El espacio no tiene subdivisiones, es homogéneo, la ubicación del público y de muchas escenas es aleatoria.

El espacio es planteado al espectador como una experiencia en la que debe buscar y seguir a los actores para oír las narraciones de sus personajes. La noción de lugar está expulsada como imagen, pero el sentido total del espacio cambia su lugar: desde la instalación inicial a una tertulia de intelectuales en casa de Isidora Zegers.



El cuerpo humano está sobreescrito: utiliza la silueta de 1850 pero imprime sobre el lienzo de los voluminosos faldones, fotografías de la pobreza en Chile. El vestuario se trata como un fotomontaje sobre el cuerpo.



Cristo.
Compañía
Teatro de Chile
Dirección de
Manuela
Infante. Diseño
de Fernando
Briones y
Claudia Yolin,
2008, fotografía
del remontaje
en 2012.

“Profunda reflexión en torno a la representación: la obra es presentada como un proceso de investigación donde las capas de representación son infinitas. [...] *Cristo* en el escenario no hace más que deconstruirse a sí mismo...”⁷⁷. Toda la obra es una construcción irónica del ilusionismo, y su espacio escénico se concibe como *máquinas de representación*, en la cual se suceden escenas en los distintos modos en que las máquinas operan la representación con sus códigos y estrategias. Utilizan video para ficcionar documentales, siluetas de personas hechas de cartón para hacer aparecer cuerpos, un set de grabación para “representar” un viaje, etc., además de la caracterización convencional de personajes vestidos y maquillados de ancianos. Los diseñadores participan de la escena manipulando instrumentos de iluminación y objetos, organizando el espacio en vivo y frente al público. El

⁷⁷ Descripción en la *Reseña* de la obra, www.teatrodechile.cl, accesado el 01/08/2017.

ensamblaje de múltiples capas de la representación estructura la obra, montando y desmontando los relatos una vez construida cada imagen, la secuencia es un collage de modos de representar. Se citan lugares mediante imágenes producidas por la mezcla de tecnologías (proyecciones, pantallas, focos) y se neutralizan a continuación en la escena en vivo, construida casi totalmente de cartón reusado, acusando la banalidad del soporte material de la representación de la figura de Cristo.



Mateluna, escrita y dirigida por Guillermo Calderón, Diseño integral de Loreto Martínez, Berlín, 2016.

La obra *Mateluna* “describe las pruebas falsas con las que se acusó injustamente al ex-frentista y explora el problema ético y artístico que enfrenta el grupo de teatro ante su condena y prisión”⁷⁸. La obra expande la espacialidad propia de una obra de teatro llevada a cabo en una sala: se involucra directamente con la realidad del problema social, trabajando en colaboración con

⁷⁸ Nota de presentación de la obra en la programación del festival Santiago a Mil 2017, accesado el 01/08/2017.

la defensoría del caso y promoviendo la conciencia política del espectador a través de la escena y de los medios de prensa. La obra asume un rol como intervención de la realidad y denuncia de la injusticia. En la escena teatral, incorpora documentos fotográficos, textos y videos que pertenecen a las evidencias utilizadas en el juicio. La composición escénica combina la presencia de los cuerpos de los actores con los documentos reales, en un choque de perspectivas y escalas que se desligan de lo descriptivo para abordar los hechos como *evidencias* de lo real.



La viuda de Apablaza, de Germán Luco Cruchaga, Dirección Rodrigo Pérez, Diseño integral de Catalina Devia, Santiago, 2016.

El escenario de *La viuda de Apablaza* tiene escasa profundidad, tiende a construir un lienzo plano y frontal, pero elude el carácter decorativo o *naive* del retablo costumbrista. Este plano situado en una leve altura, organiza la acción en base al predominio de la horizontalidad, rasgo que funciona a favor de la

modificación de la estructura de poder, -conflicto señalado por el texto-, donde el deseo de la viuda es obstaculizado por su posición de dueña de la tierra.

También los objetos *instalados* en el plano, enuncian el mundo sin describirlo, lo acotan: “el mundo parece intacto en su precariedad, en su falta de técnica en la producción de la materia prima”⁷⁹. La organización de los objetos asegura la abstracción del lugar a pesar de que lo delimita por medio de objetos cotidianos. La visión total del espacio desmantela la profundidad de la perspectiva reduciéndola a dos planos, el de la escenografía y otro de fondo, iluminado con un claroscuro de colores fríos.



Inferno, de Romeo Castellucci, Societas Raffaello Sanzio, Festival de Avignon, 2008

En *Inferno*, basada en el poema de Dante, el edificio donde se realiza la obra es activado en su historicidad, el palacio fue construido en la misma época

⁷⁹ Crítica de Federico Zurita Hecht, en Revista Hiedra, Críticas Ágora., <http://revistahiedra.cl/criticas/critica-la-viuda-de-apablaza-agora/>, accesado el 01/08/2017.

del autor de la divina comedia. En la imagen, efectos de iluminación activan las ventanas: detrás de ellas luces móviles recuerdan bombarderos en una noche durante la guerra. Hay una intensa amplificación sonora de lo que se realiza en escena, una pelota que un niño hace rebotar, a la que se suman sonidos ficticios, como aviones de guerra que pasan y cosas de vidrio quebrándose. La totalidad del espacio arquitectónico es teatralizada y expuesta en su densidad como *lugar*, esa exposición lo desplaza de lo representacional, más bien lo hace operar como exceso de lo sensorial.

La participación del público en la escena estructura varios momentos de la obra: una gran cantidad de personas participan en varias acciones-imágenes y su apariencia los hace similares al público asistente. Más adelante, una tela enorme es extendida y desplazada desde el escenario hacia el público, ascendiendo por la gradería y movida por la acción del público “real” del festival.

La obra no tiene texto ni diálogos, sólo hay palabras enfatizadas como tales, como “inferno”, construida en letras luminosas y movidas por el público en la escena.

Castellucci dialoga constantemente con el mundo de las artes visuales en escena: una imagen de la obra consiste en la acción de los suicidas saltando al vacío, al tiempo que se conmemoran diversas pinturas de Andy Warhol, proyectando su nombre y año sobre el muro. Warhol también es un “personaje” reencarnado en la escena, y es citado por Castellucci para hacernos recordar

que “ha pintado la oscuridad del presente, que no es la del dolor o de las guerras, sino el abismo de la superficie”⁸⁰.

Su interés por este diálogo también está presente en la obra *Sobre el concepto de rostro en el hijo de dios*. La obra se estructura sobre la presencia, en el fondo de la escena, del rostro amplificado del Cristo de Antonello da Messina, pintor del cuatrocento.



Sobre el concepto de rostro en el hijo de dios, Romeo Castellucci, Societas Raffaello Sanzio, Bienal de Teatro de Venecia, 2011.

Esta imagen, lejos de operar como un fondo o una metáfora, adquiere un rol protagónico cuando un grupo de niños le lanza granadas de plástico rellenas de excrementos humanos. La obra muestra en el primer plano, el drama de un hombre viejo que ha perdido el control de sus esfínteres y cuyo hijo debe limpiar.

⁸⁰ Octaví Martí, nota en El País-Cultura, diario online. https://elpais.com/diario/2008/07/14/cultura/1215986405_850215.html, accesado el 01/08/2017.

La elección del rostro de Messina fue realizada por el director debido a que “representa ‘la belleza de la humanidad’”, y por otra parte, la escena de padre e hijo nos habla de la pérdida de la dignidad. “No hay una historia ni una narración, tampoco una provocación, es la historia de la condición humana”. Queda claro que para Castellucci, esa historia puede narrarse sólo en base a imágenes: “El texto es un problema en el teatro, de hecho, porque si hay texto significa que hay ilustración”⁸¹.

Un último ejemplo de las complejas problematizaciones que la visualidad escénica realiza hoy, se encuentra en la obra de Robert Lepage, en particular nos interesa aquí, *Needles and Opium*.



Needles and Opium, texto, dirección y diseño de Robert Lepage, Ex Machina, puesta en escena de 2016, a partir de la obra creada en 1991.

⁸¹ Paula Sabatés, Página 12, revista online, las Últimas Noticias, Argentina.
<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-30232-2013-10-16.html>,
accesado el 01/08/2017.



La obra trata del dolor de crear en la adicción y a partir de las biografías de Jean Cocteau y Miles Davis. La estrategia visual consiste en la inversión de las coordenadas del espacio y la fuerza de gravedad en un cubo que rota y cambia de sus ejes; en sus paredes y cielo se proyectan imágenes que van produciendo cambios de lugar, no sólo como descripción de sitios, sino también con una intensa mirada subjetiva, a veces atmosférica, de estados de ánimo, y otras fragmentadas en recuerdos e imágenes de sueños. La temporalidad está abordada a través de una dinámica de “múltiples capas de angustia, en una serie

de viñetas hipnóticas donde tres personajes flotan y se deslizan a través del tiempo y del espacio”⁸².

Luego de esta breve mirada a la visualidad del teatro contemporáneo podemos establecer que la reflexión de los recursos representacionales en la escena no sólo es un rasgo presente, sino que además es un rasgo distintivo de las prácticas escénicas contemporáneas, donde se ha afianzado una autoconciencia de los recursos que hace posible la problematización en torno a ellos, incluso a veces constituyendo el tema mismo de la obra. Esta reflexión no sólo es un ejercicio que aparece en distintos modos y grados en el teatro contemporáneo, sino que además en la escena, el cuestionamiento de los recursos es tematizado.

Por tanto, la reflexión de la visualidad aporta un componente crítico que permite orientar la tarea de ciertas puestas en escena, en particular las que se abordan la creación teatral a partir de la investigación como método. Tal cantidad de ejercicios de construcción escénica fundados sobre el potencial de significabilidad de la imagen permite proyectar una larga vida al teatro de imagen y a la imagen en el teatro.

⁸² Presentación en Barbican, revista online de programación de espectáculos.
<http://www.barbican.org.uk/theatre/event-detail.asp?ID=18679>, accesada el 03/08/2017

Las conclusiones aquí presentadas, si bien confirman el punto de partida señalado en la hipótesis, dejan abiertas muchas posibilidades de profundización y entrecruzamientos. Más aún, con la última búsqueda de ejemplos es suficiente para evidenciar que se han abierto tematizaciones que pueden abarcar por sí mismas nuevas investigaciones o motivar interrogantes en trabajos cercanos al área. Se hace necesaria hoy profundizar la investigación en torno a la dimensión performativa del teatro y su ámbito visual, pues como hemos visto, son innumerables las reflexiones que realizan las prácticas del teatro contemporáneo, por lo que la relevancia de abordarlas en el plano teórico permitirá continuar abriendo posibles diálogos con otras disciplinas.

El teatro es un espacio de cruce privilegiado para reflexionar sobre estas intersecciones con las artes visuales y con otras prácticas culturales. Un trabajo en esta línea tiene amplias perspectivas de desarrollo en esta disciplina que no deja de reformularse a sí misma.

Bibliografía

- Argan, Giulio Carlo. 1988. *El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Madrid: Akal.
- Artaud, Antonin. 1978. «La puesta en escena y la metafísica.» En *El Teatro y su Doble*, de Antonin Artaud. Barcelona: Edhasa.
- Bablet, Denis. 1975. *Les Revolutions Sceniques du XXe Siecle*. Paris: Societé Internationale d'art XXe Siecle.
- Baugh, Cristopher. 2005. *Theatre, Performance and Technology: the Development of Scenography in the Twentieth Century*. Editado por Palgrave MacMillan. Houndmills, Hampshire.
- Bleeker, Maaïke. 2008. *Visuality in the theatre: the locus of looking*. Basingstoke, Hampshire: PALGRAVE MACMILLAN.
- Bozal, Valeriano. 1987. *Mímesis: las imágenes y las cosas*. Madrid: Visor.
- Crary, Jonathan. 1999. *Suspensions of Perceptions: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Editado por MIT Press. Cambridge, Massachusetts.
- Crespi, Irene, y Jorge Ferrario. 1995. *Léxico técnico de las Artes Plásticas*. 6ª ed., (1ª ed. 1971). Buenos Aires: EUDEBA.
- Féral, Josette. 2004. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna.
- Fischer-Lichte, Erika. 2014. *Estética de lo performativo*. 2ª edición. Madrid: Abada Editores, S.L.
- Foster, Hal. 1988. «Preface.» En *Vision and Visuality*, de Hal Foster, editado por Hal Foster. Seattle: Bay Press.
- Francastel, Pierre. 1990. *Pintura y sociedad*. Traducido por Elena Benarroch. Madrid: Cátedra Ensayos Arte.
- Freydefont, Marcel. 2007. *Petit Taité de Scénographie: Représentation du Lieu/Lieu de Représentation*. Editado por Marcel Freydefont. Maison de la Culture de Loire-Atlantique, Éditions Joca Seria.

- González Ochoa, César. 1997. *Apuntes acerca de la representación*. México. D. F.: Universidad Autónoma de México.
- Jay, Martin. 2003. «Cap. 9 Regímenes escópicos de la modernidad.» En *Campos de fuerza: entre la historia intelectual y la crítica cultural*, de Martin Jay. Buenos Aires: Paidós.
- Lehmann, Hans-Thies. 2013. *Teatro Posdramático*. Traducido por Diana González. Murcia: Cendeac.
- Navarro de Zuñillaga, Javier. 2000. *Mirando a través. La perspectiva en las artes*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Pavis, Patrice. 1990. *Diccionario del Teatro: Dramaturgia, Estética, Semiología*. 1ª reimpresión. Traducido por Fernando de Toro. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Sánchez, José A. (ed.). 1999. *La escena moderna. Textos y manifiestos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal Ediciones.
- Surgers, Anne. 2005. *Escenografías del Teatro occidental*. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur.
- Stoichita, Victor I. 2000. *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Szondi, Peter. 1994. *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico*. 1ª ed. octubre 1994. Edición original alemán, 1978. Traducido por Javier Orduña. Barcelona: Ediciones Destino.
- Wallis, Brian. 2001. «QUÉ FALLA EN ESTA IMAGEN: UNA INTRODUCCIÓN.» En *ARTE DESPUÉS DE LA MODERNIDAD. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, de Brian Wallis, editado por Brian Wallis, traducido por Carolina del Olmo y Cesar Rendueles. Madrid: Ediciones Akal.