



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE POSTGRADO
MAGISTER EN TEORÍA E HISTORIA DEL ARTE

Topología Escénica: las nociones de espacio y lugar en los procesos creativos de Cheril Linett 2015/2019.

Tesis de Magister en Teoría y Historia del Arte.
Alumno: Amílcar Borges de Barros.
Profesor guía. Jaime Cordero García.
Santiago, diciembre de 2019.

Índice

Resumen:	03
Introducción	04
Parte I	
• Las huellas ideológicas de algunas nociones de espacio.....	05
• Entrelazando límites: otros espacios y lugares.....	34
Parte II	
• Breve historicidad del espacio escénico.....	43
• Resignificación y dislocamiento de algunos conceptos escénicos.....	56
• Revisitando algunas nociones y conceptos sobre espacio y lugar.....	64
• Espacio y lugar: acercamientos hacia categorizaciones modulares, relacionales y fractales.....	68
• El espacio y el lugar en los estudios escénicos: resignificaciones y desplazamientos del acontecer escénico.....	71
• Cuerpo, lugar ,espacio.....	82
Parte III:	
• Topología escénica.....	91
• Las dislocaciones y praxis espacial escénica de Cheril Linett	100
Fuentes	111

Resumen

Esta investigación propone un análisis *topológico* que se desarrolla a partir de un marco teórico de carácter interdisciplinario en torno a nociones esenciales de espacio y lugar, para luego realizar adecuaciones y correlaciones que tiene como objetivo evidenciar problemáticas aún no resueltas en la teoría y en la historicidad de la praxis espacial escénica. Desde un análisis en perspectiva, la *topología escénica* emerge como eje conceptual y epistémico de esta investigación. Este eje nos permitirá contextualizar desde un razonamiento *topológico* las estrategias y dispositivos ideológicos y culturales con las cuales Cheril Linett aborda el espacio y el lugar en sus procesos de creación y configuración del lenguaje escénico entre 2015 y 2019.

Introducción

La presente investigación considera que estar en el espacio es un dentro/fuera del lugar que sólo puede ser abordado *topológicamente*. Este *razonamiento topológico* sostiene que el lugar y el espacio son una interpenetración y una escenificación continua de las innovaciones, transformaciones y copertenencias ideológicas y tecnológicas con las cuales la sociedad configura su relación identitaria, cultural, económica e histórica con la territorialidad y la historicidad de espacios y lugares. Desde esta circunstancia la investigación aborda en una primera instancia el análisis en perspectiva de las huellas ideológicas e interdisciplinarias fundamentales en las nociones de espacio y lugar. En una segunda instancia esta investigación propone un análisis correlacional entre las nociones esenciales de espacio y lugar en los estudios escénicos contemporáneos y su dimensión *topológica*. La tercera instancia de esta investigación consiste en aplicar la *topología escénica* como herramienta para el análisis cualitativo de las dislocaciones y el espacializar escénico de las obras de Cheril Linett entre 2015 y 2019.

Las huellas ideológicas e interdisciplinarias fundamentales en las nociones de espacio y lugar

Acercarse a algunas nociones de espacio y lugar es también acercarse a las ideologías y a la historicidad con las que se configuran las estrategias y los dispositivos de producción y validación del espacio y del lugar en el imaginario cultural, científico, filosófico, económico y artístico. Este acercamiento es también el señalamiento del espacio y del lugar como una práctica cultural de escenificación que pone en evidencia los modos en que la sociedad y el hombre validan y (re)significan, desde su espacializar/habitar (Martin Heidegger, 2009, p.29), las ideologías e intencionalidades con las cuales configuran su relación estética, simbólica, territorial y productiva. Según Ernst Cassirer (2003, p.196), el lenguaje y el espacio se entrelazan en un diálogo cotidiano y (re)presentacional. Desde esta perspectiva, es esencial comprender que la práctica cultural y artística, así como su historicidad, están entrelazadas directa e ideológicamente con la producción y construcción de impresiones e interacciones sensibles que están pensadas *en y desde* el espacio (Maurice Merleau-Ponty, pp.143-149). Pero también, y es importante señalar, que la mediación y la compenetración con el mundo de las cosas es una interacción y un proceder continuo de localizaciones y coordenadas perceptivas que hacen oscilar el posicionamiento, las direcciones, las identificaciones y la dimensión representacional e intersubjetiva de las afecciones entre el sujeto/objeto/cosa (Erwin Panofsky, 2010, pp.14-16). Es decir, acercarse hacia la percepción y configuración del espacio y del lugar en cuanto producción y (re)presentación, es también acercarse a la historicidad de las ideologías fundacionales en torno al espacio y lugar (Max Jammer (2010), y comprender que están directamente relacionadas con las convenciones e intenciones económicas, políticas, religiosas y culturales de cada sociedad (Henry Lefebvre,2013, pp.54-58) y que estas, a su vez, son determinantes en las dimensiones culturales, antropológicas y artísticas de cada época. Desde esta heterotopía (Michel Foucault, 2010) histórica, filosófica, científica y cultural emergen los modos de producción, constitución y configuración de espacios y lugares. Esta evidencia heterotópica es también una equivalencia topológica que nos remite

dialécticamente a razonamientos y prácticas espaciales que interaccionan en una dinámica de (de)(trans)formaciones continuas. Según Edward Kasner (2007, p.192) la topología se define como el estudio de las propiedades de los espacios, o sus configuraciones bajo transformaciones continuas. Para abordar estas configuraciones es esencial establecer un recorrido interdisciplinario en torno a la historicidad de nociones espaciales esenciales.

Según Max Jammer (2010, p.46), las teorías de Platón y Aristóteles fueron los prototipos dominantes de todas las teorías del espacio y están presentes en los modos de pensar, percibir, producir y construir conocimientos espaciales hasta finales del siglo XVII, es decir, la teoría de los posicionamientos aristotélica y el espacio mental/representacional platónico aún hacen oscilar los ejes epistémicos en torno a las nociones de espacio y lugar.

En la teoría de los posicionamientos aristotélicos no está presente la palabra espacio y sí el lugar/topo como un modo de posicionar la materia y las direcciones delante del vacío/vacuo. El posicionamiento en Aristóteles está correlacionado con la intención de determinar, posicionar y (re)presentar la materia y sus límites. Este límite entre materias, esta frontera que emerge como intervalo, distancia y/o intersticio entre materias es determinante y mediador en el modo de razonar, (re)presentar y posicionarnos en relación con el mundo de las cosas.

En contrapartida los sólidos platónicos se sostienen desde una noción espacial que emerge de la representación simbólica y geométrica. Esta noción espacial es al mismo tiempo un razonamiento espacial cosificado, simbólico y geométrico con la cual configuramos nuestra relación con el entorno.

En la Fig.03 podemos observar seis direcciones clásicas y básicas¹, o sea, el espacio está representado desde un posible itinerario referencial que está predispuesto a una acción espacializante: el ir hacia y el estar en el espacio. No obstante, en la Fig.04 la convergencia de un punto en común y los estudios de Filippo Brunelleschi² en torno a la

¹ Aunque estas seis direcciones básicas (izquierda, derecha, delante, atrás, arriba y abajo) están vinculadas geoméricamente al punto y al plano, también pueden vincularse con los sólidos platónicos y la teoría de los posicionamientos de Aristóteles. En la geometría y matemática cosmogónica del filósofo persa Avicena (siglo IX) también podemos encontrar las mismas direcciones básicas, pero aplicadas simbólicamente a la arquitectura persa. Para una mayor comprensión, ver el estudio de Nader Ardalan y Laler Bakhtiar en *El sentido de la unidad, la tradición sufi en la arquitectura persa*, Ediciones Siruela, Madrid, España, 2007.

² Pdf de Adrian Sainz Pardo, *La perspectiva lineal en Brunelleschi*, bajado en :<http://www.uv.es/mahiques/ENCICLOPEDIA/BRUNELLESCHI/perspectiva.pdf> también podrá encontrar en : <http://pioneros.puj.edu.co/lecturas/iniciados/boorstin/creadores/Brunelleschi.pdf>

perspectiva cónica nos demuestran cómo van evolucionando e interpenetrando nuevas dimensiones en la elaboración, configuración y posicionamiento de este modo de ver y exponer el *espacio representacional*. Es decir, la acción espacializante se hace campo visual: el ir hacia se resignifica en mirar hacia. El espacio y el lugar son una yuxtaposición que emerge de un modo de razonar, observar, producir, percibir, construir y representar en el plano la dimensionalidad del mundo de las cosas, teniendo como principio fundacional la geometría y la materia; el posicionamiento y los límites de y entre las materias/cosas, a partir de un punto de vista, es la constitución de una ideología espacializante monocular. Representar el espacio geoméricamente es instaurar un razonamiento, un punto de vista y un campo visual para describir, medir, categorizar y representar las cosas en un espacio plano. La perspectiva, sea cónica, oblicua, cilíndrica, simétrica, frontal, descentrada, y hasta la ilusión óptica de profundidad, emergen de esta voluntad ideológica, tecnológica y geométrica por representar, converger y hacer visible el espacio habitado y experiencial desde un punto de vista predeterminado e intencional: la representación espacial geométrica es una interacción, interpretación e interferencia en la producción y percepción óptica de realidad(es)³.

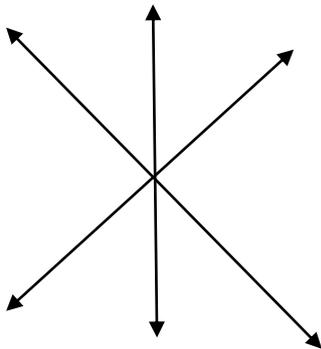
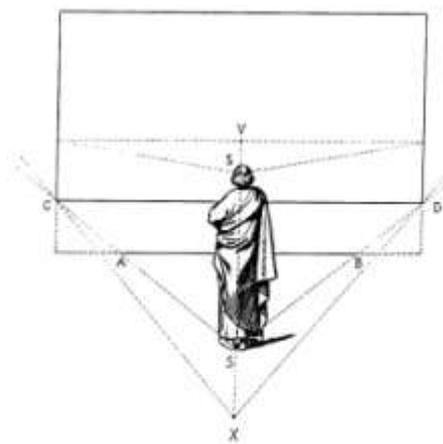


Fig.03



⁴ Fig.04

Las dimensiones, las distancias, los posicionamientos, coordenadas, desplazamientos y recorridos, el estar allá o acá, arriba o abajo, el señalar, enunciar y diferenciar son razonamientos, operaciones y funciones espaciales y geométricas que se instalan en las

³ Jonathan Crary hace un exhaustivo análisis en torno a la producción, recepción y percepción escópica de la realidad, considerando las tecnologías desarrolladas en el siglo XIX. Ver en Jonathan Crary (2008), *Técnicas del Observador*. Murcia: Editorial Cendeac, Murcia

⁴ Ilustración de David Sutter, *Nouvelle théorie simplifiée de la perspective*, 1859 extraída del libro de Jonathan Crary (2008), *Suspensiones de la percepción: atención, espectáculo y cultura moderna*. Madrid: Editorial Akal.

prácticas cotidianas y se extienden hacia las materializaciones y (re)producciones del universo imaginario, experiencial, comunicacional y simbólico. Según Erwin Panofsky (2010, pp.14-16), estas relaciones instauran una tensión entre el espacio psicofisiológico y el espacio matemático/geométrico, es decir, entre el espacio anisotrópico y heterogéneo y el espacio homogéneo y absoluto. Tensión espacial que oscila entre el espacio visual empírico y el espacio visual figurativo, entre la apariencia y la percepción, entre la movilidad ocular (psicofisiológica) y el ojo inmóvil y geométrico de la perspectiva.

Durante el periodo de supremacía de las nociones topo/espaciales de la Grecia antigua, hubo varias teorías en el ámbito de la física y de la filosofía que cuestionaban y establecían otros puntos de vista que eran divergentes de las hipótesis del espacio geométrico de Platón y de los límites de la materia en Aristóteles⁵. No obstante, fue solamente a partir de las teorías filosóficas de Bernadino Telesio y Francesco Patrizzi⁶, en el siglo XVI, que se establecieron otros modos de pensar el espacio. Telesio y Patrizzi (Jammer, 2010, pp.114-117) establecen que el espacio es ontológica y epistemológicamente la base de la existencia e invierten la tradición histórica de la relación entre el espacio y la matemática, la filosofía y la física, al determinar que el estudio del espacio debería anteceder al estudio de la materia. Es el momento en que el espacio occidental empieza a emanciparse del hombre y de su cosmogonía. El espacio es independiente y relativo a la vez: es un principio de incertidumbre existente *per se*.

Desde las reflexiones filosóficas de Telesio y Patrizzi hasta los estudios científicos en torno al espacio de Copérnico, Kepler y Galileo, podemos observar cómo en los siglos XVI y XVII las nociones del espacio extensivo e infinito van estableciendo los principios con los cuales el hombre ya no es el referencial fundamental⁷ para la medida de las cosas, y de cómo el aparecer de la luz y de la sombra en la perspectiva van configurando la diversidad de las nociones, mediaciones, mediciones e ideas de espacio en el imaginario cultural, científico, artístico, religioso y político.

⁵ Me refiero a las relaciones entre Arquitas con su distinción entre lugar, espacio y materia, y Filopono y su búsqueda por un volumen incorpóreo y tridimensional; esas referencias y otras están planteadas de manera exhaustiva por Max Jammer en el capítulo “El concepto de espacio se emancipa del aristotelismo”, en su libro *Conceitos de espaço: a historia das teorias do espaço na física*, pp.83-130. Editora PUC-Rio, Río de Janeiro, Brasil, 2010.

⁶ Ver en Max Jammer (2010), *Conceitos de espaço: a historia das teorias do espaço na física*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio.

⁷ La medida de las cosas, en una primera instancia, está relacionada con los pasos, con los pies y desde esta relación antropométrica se hacían las mediciones y los cálculos para la configuración de los espacios, territorios y lugares. Para mayores detalles de la historicidad de las medidas antropométricas ver en: Zuvillaga, Javier Navarro (2008) *Forma y representación. un análisis geométrico*. Madrid: Akal editores

La evolución y las innovaciones en torno al concepto de espacio están vinculadas directamente con la adjetivación rizomática del término espacio, haciendo que la palabra espacio requiera de una contextualización que infiere etimológicamente en su comprensión: espacio físico, geométrico, sensible, sonoro, urbano, privado, público, etc. Sin embargo, lo fundamental para esta investigación es que sea en el espacio físico⁸, filosófico y fenomenológico, desde donde podríamos observar que la noción de espacio y consecuentemente la constitución de un lugar nos devela ideológicamente la escenificación occidental y continua de una historicidad espacial cuyo razonamiento hace que el espacio adquiera un carácter ambiguo. Es decir que por un lado es diferenciado e inaccesible a las percepciones, pero al mismo tiempo el espacio posee y conserva su dimensión extensiva, perceptual y antropométrica. El espacio y la materia, y consecuentemente podríamos decir el espacio y el lugar, sus mediciones, extensiones, dinámicas, fuerzas e interacciones hasta finales del siglo XIX e inicios del XX, eran ámbitos casi exclusivos de la filosofía, de la física y de las matemáticas.

Albert Einstein, Georg Riemann y Henry More, respectivamente físico, matemático y filósofo de los siglos XX, XIX y XVII, cuestionaron la tridimensionalidad del espacio euclidiano e instauraron la discusión que es posible una cuarta dimensión del espacio. La noción teosófica de *spissitude* en los pensamientos filosóficos de Henry More enunciaron y postularon anticipadamente la posibilidad de una cuarta dimensión, pero una cuarta dimensión que emerge desde la percepción y condensación de un aparecer espiritual en la materia. A partir de la publicación del artículo de Reimann⁹, “Sobre las hipótesis en que se apoyan los fundamentos de la geometría”, instancia donde se propone los axiomas fundamentales para la elaboración de una geometría tetradimensional, se da inicio a una especie de revolución geométrica que es corroborada y amplificada por las obras de Cayley, Veronese, Möbius, Grassmann entre otros. La palabra dimensión, en la geometría no euclidiana, es trasladada inicialmente y genéricamente también como el tiempo al concepto de coordenadas, y el espacio es comprendido como una variedad de esta dimensión; desde esta perspectiva se desprende así un razonamiento geométrico que estudia el espacio como una variedad n -dimensional. Pero la relación inseparable del tiempo con el espacio vino desde el ámbito de la física con la teoría de la relatividad y principalmente a partir de las ecuaciones de

⁸ Determino espacio físico como el ámbito disciplinario de la física, la matemática y la astronomía.

⁹ Para un mayor análisis de la teoría de Riemann, ver el capítulo “Geometrías, variadas, plana y de fantasía” pp. 93- 120, en *Matemáticas e imaginación* de Edward Kasner y James Newman(2007) , México D.F: Editorial Consejo Nacional para la Cultura

campo con las cuales Albert Einstein determina que el espacio tridimensional en que vivimos es curvo. Este grado de curvatura, que ya había sido expuesto por Erwin Panofsky (2010, pp.14-16)¹⁰, es ahora puesto en evidencia a partir de la gravedad y por la distribución de la materia en este espacio-tiempo curvo, donde afectan y desdibujan no sólo las relaciones espaciales descritas por la geometría euclidiana, sino también las longitudes y los intervalos de tiempo. En la teoría de la relatividad, el tiempo no fluye en la misma proporción que las coordenadas del espacio-tiempo plano. Estas teorías cuestionan el razonamiento y la configuración isotrópica y tridimensional euclidiana instaurando nuevos modos de mirar, percibir, producir, habitar y desplazarse por el espacio del siglo XX, un espacio que ya no es solamente una *extensión para correr*; es también, y simultáneamente, una expansión y una (de)formación continua de los límites, de la territorialidad y de la dimensión perceptual y relacional con las cuales configuramos y denominamos la materia/cosa y su entorno. El espacio es una fisura cognitiva y epistémica que se manifiesta desde un razonamiento divergente, convergente y pluralista donde coexisten y se desdibujan los límites entre las nociones espaciales establecidas y las perceptualizadas. El espacio y su adjetivización son también la yuxtaposición y simultaneidad propioceptiva y sinestésica del habitar humano y de la capacidad con la cual nombramos y otorgamos significados semánticos a nuestra relación sensible y perceptual con el mundo de las cosas. A modo de ejemplo, en la Fig.05 podemos observar esta (de)formación y la relatividad de las orientaciones y coordenadas espaciales. En la Fig.06 se puede apreciar cómo las direcciones básicas espaciales dependen del lugar de la mirada, es decir, dependen de la posición del observador y, por lo tanto, además de relativizar, instauran percepciones diversas y construyen los relatos representacionales y experienciales con los cuales determinamos la producción de una supuesta realidad compartida. Percepción y representación espacial que emerge sinestésicamente desde la interacción y posicionamiento de la materia/cuerpo en y con el espacio/lugar. El posicionarse y el desplazarse conllevan la corporalidad, el espacio y el lugar a una interpenetración temporal, relativa e intersubjetiva del mundo de las cosas que interfieren estética y sinestésicamente en la percepción y producción de lo real.

¹⁰ Erwin Panofsky aborda la curvatura espacial a partir del análisis de las funciones ópticas en relación y tensión con los campos visuales y monoculares de la perspectiva euclidiana. Ver en Panofsky, Erwin, *La perspectiva como forma simbólica*, pp.14-16, Editorial Tusquets, Barcelona, España, 2010.

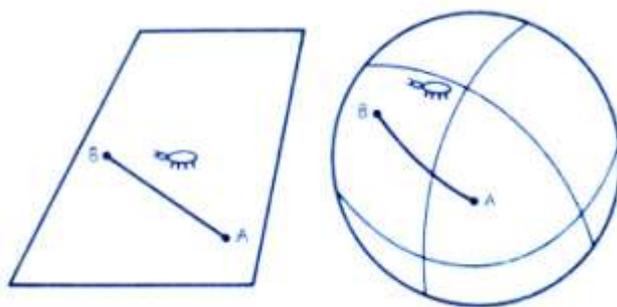


Fig.05

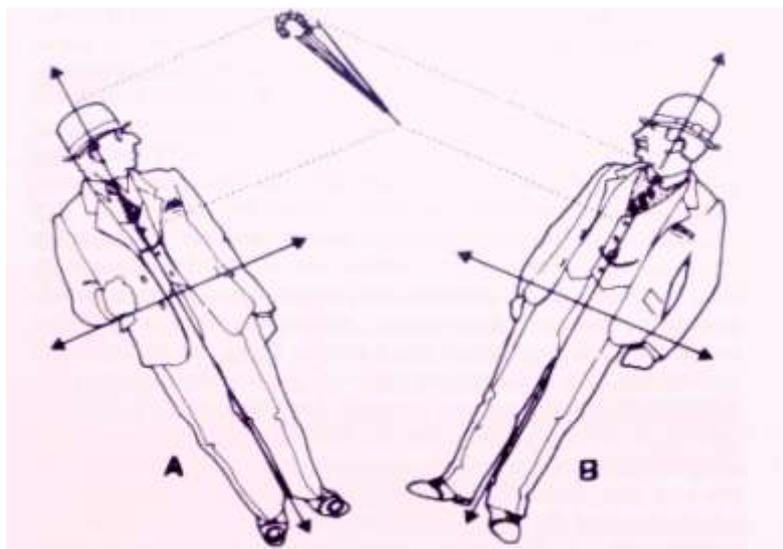


Fig.06

El espacio-tiempo o el anti-espacio se instauran en el pensamiento y en la escenificación del siglo XX como un sistema de relaciones relativas y diversificadas cuya dinámica conlleva a que la materia y su posible captación son la resultante de un posicionamiento, en cuanto momento y acontecimiento, que es relativizado en n -dimensiones, alterando así o (trans)(de)formando el imaginario, las percepciones y la noción antropocéntrica y antropométrica¹¹ con las cuales la sociedad contemporánea produce realidad y espacialidad. Las configuraciones de copertenencia que se desprenden de este ir y venir de las relaciones macro y micro cósmicas, amplifican el imaginario y hacen, por un lado, emerger la materialización del espacio como una yuxtaposición de realidades y percepciones compartidas. Por otra parte, hacen de este espacio-tiempo una dimensión

¹¹ Para distinguir el tamaño y la distancia de las cosas se han utilizado unidades de medida que fueron obtenidas primero a partir del cuerpo, estas son las medidas antropométricas (dedos, puños, palmos, codos, brazos, pies, pasos...) y luego las medidas modulares que se determinan a partir de objetos (nudos, varas, etc.). El espacio y su escenificación es una resultante dialógica y dialéctica de la corporalidad con su entorno. La evolución hacia el sistema métrico hizo que el cuerpo y los objetos cercanos dejaran de ser el modelo comparativo de las unidades de medida, generando así, según Javier Navarro de Zuñillaga, una deshumanización de la configuración geométrica/espacial. Para un análisis más específico del tema ver Zuñillaga, Javier Navarro, *Forma y representación. Un análisis geométrico*, Editorial AKAL, Madrid, España, 2008.

inaccesible a los sentidos, es decir, el espacio-tiempo o el anti-espacio que surge desde un razonamiento antropocentrista es también una dimensión exógena dinámica de carácter convergente y divergente que se manifiesta a partir de transformaciones continuas. Estar en el espacio es estar dentro/fuera del lugar que sólo puede ser abordado topológicamente. El lugar y el espacio son una interpenetración y una escenificación continua de las innovaciones, transformaciones y copertenencias ideológicas y tecnológicas con las cuales la sociedad configura su relación identitaria, cultural, económica e histórica con la territorialidad y la historicidad del espacio.

Fritjof Capra (1992, pp.57-99), en *El Tao de la física*, hace un análisis descriptivo y crítico sobre la evolución del pensamiento cartesiano y mecánico del mundo occidental hacia el ámbito cuántico y relativista de la física contemporánea. Desde este marco, se instauro otro modo de abordar el espacio donde se establecen correlaciones fenomenológicas, orgánicas, relacionales y perceptivas entre lo experiencial del individuo con el mundo de las cosas, de las formas y de las apariencias. Este abordaje (in)tensiona las nociones con las cuales se produce y se representa el espacio de la física cuántica, es decir que, según el axioma científico, el espacio de la física cuántica es supuestamente elaborado e inaccesible a nuestra capacidad de percepción sensorial. Sin embargo, según Fritjof Capra (1992, p.2449) esta inaccesibilidad del espacio cuántico se hace perceptible en cuanto espacio practicado en la dimensión cosmogónica del pensamiento y de la corporalidad filosófica oriental. En las palabras del Lama Govinda, más allá de las correlaciones establecidas entre la física cuántica y la filosofía oriental se nos devela la dimensión topológica existente en las prácticas, razonamientos y producciones espaciales de la cultura y filosofía oriental:

“La relación entre forma y vacío no puede concebirse como un estado de opuestos mutuamente exclusivos, sino también como dos aspectos de la misma realidad, que coexisten y están en continua cooperación”¹².

No obstante, hay que comprender que estos modos de pensar, investigar y producir espacio se constituían y se constituyen ideológicamente a partir de los poderes económicos, culturales y científicos dominantes, y que su validación y mantención están

¹² Palabras del Lama Govinda, citadas por Capra, Fritjof, (1992, p.244,) *El Tao de la física: una exploración de los paralelismos entre la física moderna y el misticismo oriental*. Barcelona: Editorial Humanitas S.L.,

articulados con la configuración cosmológica y cosmogónica del mundo occidental. A modo de ejemplo sobre las intencionalidades, interpenetraciones y validaciones ideológicas en torno a las nociones de espacio, podríamos señalar las discusiones, tensiones y confrontaciones ocurridas entre la teoría del espacio absoluto newtoniana y la teoría del espacio como un sistema relacional de Leibniz, o, si se prefiere, la confrontación histórica e ideológica entre los dogmas de la iglesia católica versus los estudios astronómicos de Galileo.

La concepción, producción e institucionalización de las ideologías fundacionales de cada época en torno al espacio están directamente relacionadas con las convenciones e intenciones económicas, políticas, religiosas y culturales de cada sociedad. Estas están vinculadas y articuladas con la configuración operacional, funcional y subliminar del espacio con el imaginario cosmológico y cosmogónico que son determinantes en las configuraciones culturales, antropológicas y artísticas de una sociedad.

De esta interpenetración histórica, filosófica, científica y cultural del espacio, se desprende una yuxtaposición y una coexistencia de los principios fundamentales con los que se constituye lo que hoy conocemos como la física clásica¹³ y la física moderna.

En la física clásica, un breve acercamiento a la noción de espacio nos revela las tensiones y problemáticas políticas, sociales, culturales y religiosas con las cuales los científicos del siglo XV y XVI desarrollaron y confrontaron sus teorías y prácticas en torno a la noción y producción del espacio, pero esta historicidad del espacio también nos demuestra cómo estas teorías han influenciado epistemológicamente en los modos de pensar, (re)producir, comunicar y representar la relación del hombre con su entorno. A modo de ejemplo podríamos citar la crisis espacial que generó Copérnico en el siglo XVI al cuestionar el geocentrismo¹⁴, una teoría espacial que tenía más de 1.500 años de supremacía¹⁵. El cuestionamiento del geocentrismo fue también un cuestionamiento a

¹³ Me refiero a la física clásica, más específicamente a las teorías de Newton, Kepler, Copérnico y Galileo, y cómo éstas validan y se relacionan con los antecedentes teóricos de la antigüedad, es decir, Ptolomeo, Euclides, Aristóteles, Platón, Aristarco, entre otros. Y de cómo la física moderna (Oppenheimer, Einstein, Reimann, Stephen Hawking) insta una nueva noción de espacio. Quiero señalar que estas nociones de espacio coexisten y son articuladas desde una dinámica de compenetración entre ellas.

¹⁴ En el siglo II d.C., Claudio Tolomeo planteó un modelo del Universo con la Tierra en el centro. En el modelo, la Tierra permanece estacionaria mientras los planetas, la Luna y el Sol describen complicadas órbitas alrededor de ella. Esta teoría perduró hasta el siglo XVI.

¹⁵ Quisiera señalar que la idea de heliocentrismo ya había sido expuesta por Aristarco de Samos en el siglo II a.C., y que Copérnico la recupera para avanzar en sus teorías. Desde esta perspectiva podemos observar cómo las nociones de espacio y su validación están supeditadas a intereses e ideologías sociales, culturales políticas, religiosas y económicas. Para una mayor comprensión de las teorías de Aristarco

los modos de producción, representación y concepción espacial, por lo tanto, ideológicamente cuestiona y se confronta con los poderes religiosos, económicos, culturales y políticos de una época y con los modos con los cuales estas sociedades generaron epistemológicamente sus concepciones espaciales. En la cosmografía de Andreas Cellarius (1660)¹⁶ es posible observar el ámbito representacional y simbólico del espacio, así como la diferencia entre la visión cosmogónica del mundo según Ptolomeo (Fig.07, geocéntrica) y Copérnico (Fig.08, heliocéntrica).

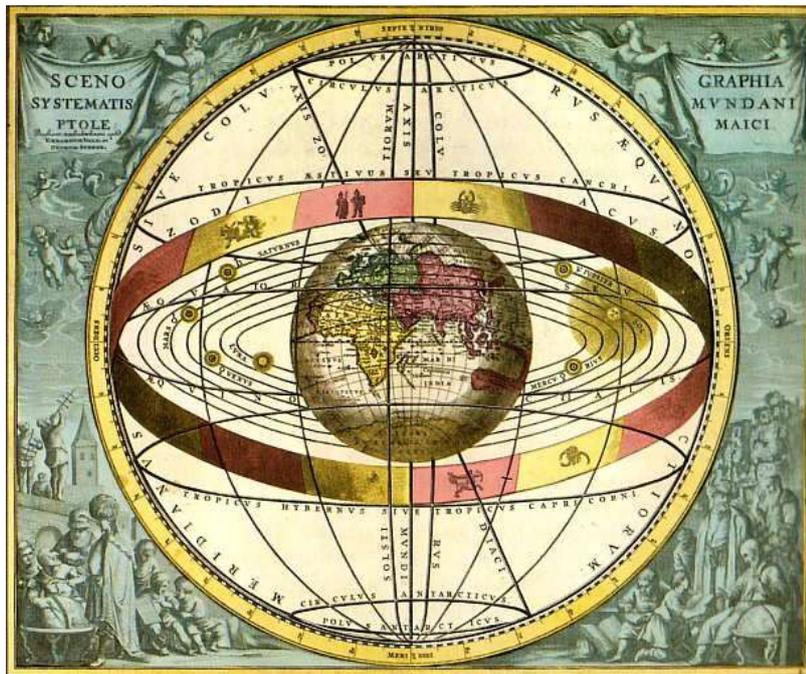


Fig.07

sugiero *Nueva guía de la ciencia*, de Isaac Asimov, pp.20-23. Ediciones de la Biblioteca de Divulgación Científica, Barcelona, España, 1993.

¹⁶ Para mayor información ver en: Van Gent, Robert (2007), *Andreas Cellarius, armonía macrocósmica de 1660*. Koln: Editorial Taschen

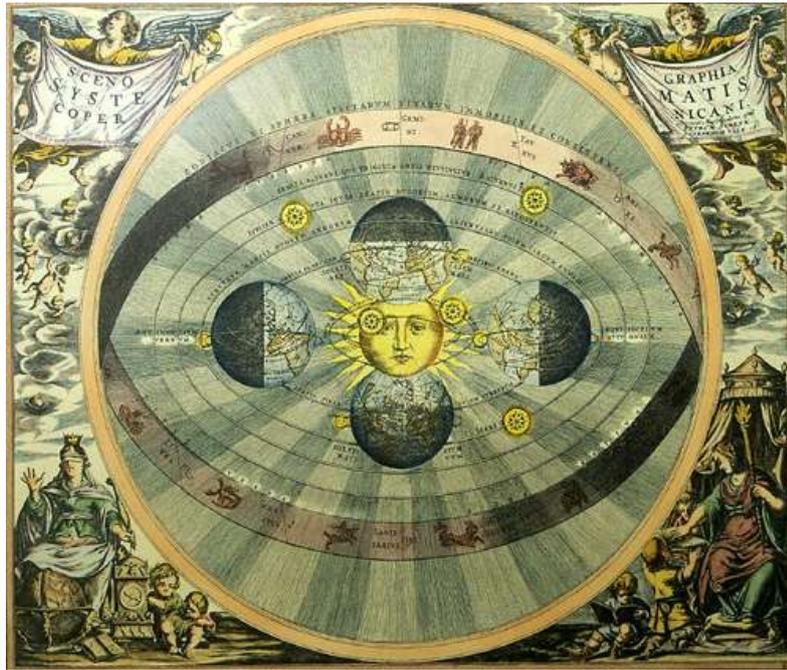


Fig.08

En las cartografías del siglo XV y XVI -en cuanto registro etnográfico de las rutas hacia el nuevo mundo- podemos observar la presencia de un gran imaginario cultural y simbólico que nos devela los modos referenciales y representacionales con los que la sociedad europea hace de este espacializar y/o habitar una escenificación de carácter hegemónico, extensivo y expansivo de sus ideologías, concepciones y configuraciones políticas, económicas, religiosas, culturales y territoriales. Según Richard Schechner (2012, p.80), cualquier comportamiento, suceso, acción o cosa pueden ser estudiadas “como” representación, y establece el mapa como una representación en el que se escenifican las relaciones de poder. En la historia de la cartografía del Nuevo Mundo, ver Figs.09, 10 y 11, podemos observar cómo la dimensión representacional, cualitativa y cuantitativa del espacio cartografiado nos devela las relaciones de poder que emergen de la expansión, colonización, creación, interacción y producción de un nuevo orden espacial en el imaginario cultural, social, económico, político y territorial occidental.



Fig 09¹⁷



Fig.10¹⁸

¹⁷ En la cartografía de Martín Waldseemüller, por primera vez el Nuevo Mundo aparece bajo el nombre de América. Según <http://valdeperrillos.com/books/cartografia-historia-mapas-antiguos/cartografia-del-siglo-xvi-navegacion-descubrimientos>, visitado en noviembre del 2018.

¹⁸ Mapa de Suramérica de Jodocus Hondius (1606). Imagen obtenida en: <http://www.taringa.net/posts/imagenes/17047905/Historia-de-los-mapas-algunos-nunca-vistos.html>

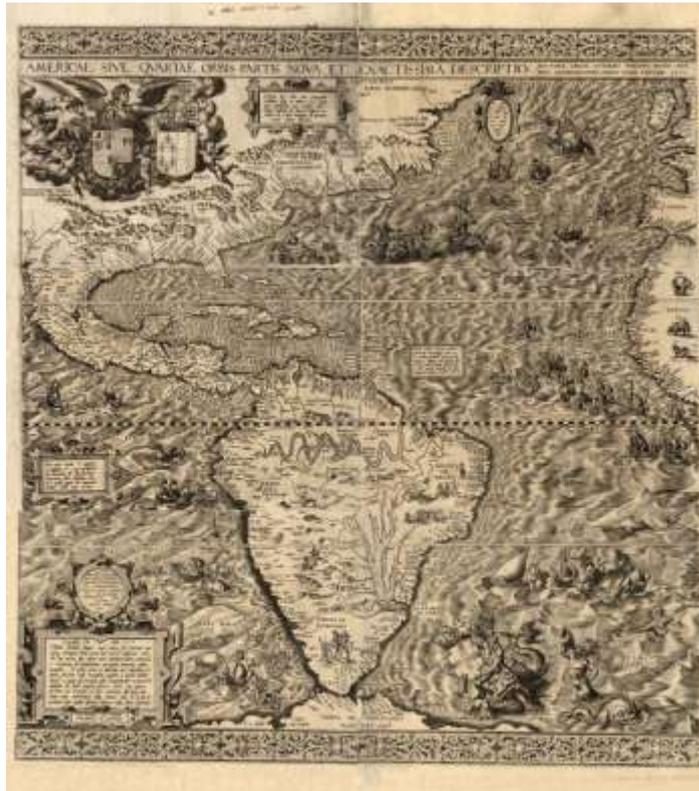


Fig.11¹⁹

Sin embargo, quisiera hacer un salto diacrónico hacia el año 1929 cuando aparece un mapa del mundo publicado en la revista *Variétés*, cuya cartografía desdibuja y disloca las fronteras y las escalas con las cuales se había configurado hasta entonces el imaginario cartográfico del mundo: es el “mapa del mundo en la época de los surrealistas” (ver Fig.12). Estrella de Diego (2008, pp.32-38) toma como punto de partida esta publicación para hacer un análisis dialógico que oscila entre las cartografías, postales, tarjetas y mapas como estrategia y dispositivos de representación de los poderes político, geográfico y social, y que simultáneamente fueron cuestionadas y puestas en evidencia en el surrealismo y en la Internacional Situacionista, a partir de algunas estrategias y dispositivos artísticos que ponen en tensión dichos poderes. Lo que se instaura a partir del movimiento surrealista y de las acciones de la Internacional Situacionista pone en evidencia y tensión, desde una dimensión artística, social, cultural y filosófica, que el concepto de espacio absoluto no es una neutralidad ideológica y que este espacio absoluto termina por asociarse ideológica y metafóricamente en la configuración de los mapas ilustrados como una forma de control, dominio y hegemonía

¹⁹ *El magnífico mapa de América de Diego Gutiérrez, cartógrafo español de la casa de contratación, presenta la costa este de América del Norte; América Central y del Sur en su totalidad y porciones de las costas occidentales de Europa y África. Ofrece, además, una prolija ilustración de todo el imaginario desde que se iniciaran los viajes trasatlánticos de exploración se habían asociado al nuevo continente y a los océanos. 1562.imagen obtenida en: <http://valdeperrillos.com/books/cartografia-historia-mapas-antiguos/cartografia-del-siglo-xvi-navegacion-descubrimientos>*

política y económica, que se evidencia a través de la descripción y dibujo del mundo, de la geografía, de la escritura de la tierra, de la etnografía, de la cartografía y de los mapas que constituyeron y constituyen las sofisticadas políticas coloniales y territoriales.

La praxis espacializante²⁰ de los situacionistas está ideológicamente articulada a partir de la teoría de la deriva y de sus manifiestos psicogeográficos donde establece sus diferencias fundacionales e ideológicas en torno a la noción de espacio, es decir, pretende, a partir de sus acciones espacializantes, establecer estrategias y dispositivos que (re)significan y (re)(des)construyen el imaginario y el razonamiento espacial y urbano de la época. No obstante, los surrealistas abordan desde otros puntos de vista para configurar un lenguaje artístico y representacional del espacio. La acción espacializante y urbana de los situacionistas y el espacio en cuanto experiencia y subjetividad (re)presentacional de los surrealistas, intervienen y amplifican no sólo la noción de espacio en el arte, sino también las estrategias y razonamientos con los cuales se constituyen las relaciones de copertenencia entre el espacio, el lugar, el acto estético y el acontecimiento estético.



Fig.12²¹

Este breve acercamiento hacia la relación entre espacio y cartografía nos permite comprender que las problemáticas espaciales no están solamente relacionadas al ámbito científico; están también directamente vinculadas, por un lado, a la construcción y producción epistemológica de las relaciones de poder territoriales, económicas, ecológicas, artísticas y políticas; y, por otro lado, a un imaginario geográfico,

²⁰ Para mayores detalles ver Careri, Francesco, *Walkscape: el andar como práctica estética*, Ediciones GG, Barcelona, España, 2009.

²¹ Imagen obtenida en: <http://www.upf.edu/materials/fhuma/primitiu/html/t4/t4img556.htm>

etnológico, cultural y simbólico que nos remite dialécticamente a tres problemáticas esenciales que se desprenden de la producción, constitución y configuración del espacio: **la representación del espacio, el espacio de la representación y la percepción del espacio.** Por lo tanto, en una primera instancia podríamos comprender que abordar las nociones de espacio es abordar las (re)producciones, percepciones y (re)presentaciones de las ideologías y de los sistemas con la cuales el espacio es (re)producido y (re)(des)constituido geográfica, cultural y socialmente. Esta tríada que se desprende del acontecer espacial nos permite también contextualizar y señalar, en una segunda instancia, que las nociones cosmológicas y/o cosmogónicas nos revelan un modo de pensar y producir espacio desde una sobreexposición y sobreimpresión dinámica, simultánea y relacional entre el imaginario, la percepción y la experiencia empírica. Por lo tanto, el espacio y su escenificación cotidiana y/o artística, se articulan como un campo etnológico, experiencial, interpretativo e ideológico con lo cual el hombre y su corporalidad producen realidades, las administra y las (re)(des)construye a partir de la configuración e interacción entre las percepciones que emergen de su praxis espacializante y su imaginario cultural, ideológico y simbólico. Es justamente a partir de esta noción de espacio como producción, praxis, percepción y (re)presentación que el abordaje de su historicidad nos permitiría comprender y determinar que la noción de espacio *per se*, absoluto, vacío, isotrópico, (im)posible, homogéneo e (in)finito no es una neutralidad y sí una práctica cultural que emerge desde las articulación de poderes, intencionalidades y voluntades que se yuxtaponen²² unas sobre otras en la generación, configuración y producción ideológica de conocimiento, convenciones y experiencias. El espacio y la representación están intrínsecamente involucrados en la configuración y constitución del lenguaje y de las estrategias relacionales con las que nos posicionamos en el mundo de las cosas; no hay espacio sin representación, ni representación sin la percepción y sin el acto mnemónico y cultural que interacciona y se yuxtaponen en la configuración de este espacio en cuanto lenguaje. El estar en el espacio es al mismo tiempo pertenecer a este espacio, y este posicionarse es un acto de pertenencia identitaria y territorial, y es también un acto estético y sinestésico del lenguaje y del razonamiento espacial en interacción con la corporalidad con la cual configuramos, nos relacionamos y denominamos el lugar/topo. Quizás podríamos comprender las

²² Cuando me refiero a la yuxtaposición, la relaciono desde la noción heterotópica de Foucault que señala que *la heterotopía es el poder de yuxtaponer, en un solo lugar real, varios espacios, varios emplazamientos que son ellos mismos incompatibles entre sí.* Más adelante realizaré un análisis más detallado de la noción heterotópica de Foucault en el espacio escénico.

interacciones entre el lugar, el espacio y el acontecimiento escénico como una ruta sinestésica y topológica que emerge de las (in)tensiones con las cuales espacializamos nuestro habitar y nuestro lenguajear²³ en el mundo de las cosas. El espacio y el lugar se yuxtaponen y se entrelazan en la dimensión representacional, ya sea como mapa, dibujo y/o campo de acción. La representación del espacio, el espacio de la representación y la percepción del espacio son un espacializar intersubjetivo que requiere un abordaje multidireccional y perceptual del acontecer escénico/estético, en lo que se refiere a lenguaje y praxis. Utilizando como modelo referencial el triángulo de Kanisza (ver Fig.13) podemos observar cómo se evidencia esta interpenetración entre el espacio de representación, la representación en el espacio y la percepción del espacio. Desde la perspectiva de la neurociencia, la complementación y/o percepción amodal, son una tensión y una intensidad constante en nuestra captación escópica del entorno. Captación que es (re)definida desde una predisposición biológica, somática y mnemónica de unificar/representar/referenciar las partes para formar un *todo* que es configurado a partir de nuestras experiencias y de nuestro imaginario cultural.

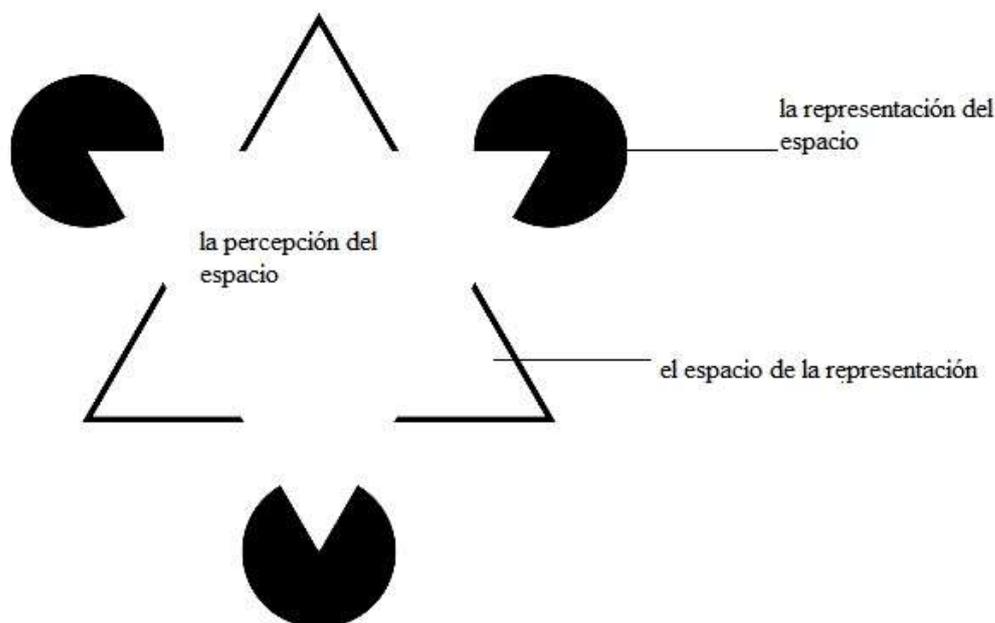


Fig.13²⁴

²³ Término acuñado por Humberto Maturana que denomina la relación dinámica, emocional y funcional que se da entre la experiencia inmediata y la coordinación de acciones consensuales con los otros. Mayores detalles en Maturana, Humberto, *Emociones y lenguaje en política y educación*, Editorial Noreste, Santiago, Chile, 1997.

²⁴ El Triángulo de Kanisza surgió en la década del 50, a partir de las investigaciones del psicólogo Gaetano Kanisza, donde aborda la noción de los contornos subjetivos en la percepción y configuración de un lenguaje/gramática visual. A partir de este ideograma establecí unas correlaciones y adecuaciones para poder ejemplificar que las correlaciones de convergencia, continuidad y conexión entre la representación

Esta predisposición biológica, perceptual y mnemónica interacciona con lo representacional que emerge de la dimensión territorial, política y económica con la cual se configuran los mapas²⁵ y que también configuran de manera amodal las identidades culturales y territoriales. Sobre este aspecto quisiera señalar las estrategias y dispositivos espaciales y territoriales con los cuales Alfredo Jaar construye en 1986 su relato visual/representacional en “Esto no es América” (Fig.14). La estrategia de Jaar se articula a partir de la dislocación, negación y cuestionamiento del espacio representacional y geográfico en el imaginario cultural, al instalar una crisis en los referentes territoriales, simbólicos e identitarios; es decir, el mapa, el signo y la palabra América no son lo que representan o, mejor dicho, son un equívoco intencional de representación. Además, Alfredo Jaar no solamente pone en crisis la representación, sino también fricciona y hace del lugar (el Time Square, icono de la identidad neoyorkina) un dispositivo comunicacional y visual que señala y pone en tensión la producción de realidad desde la representación espacial y su consecuente (re)(des)configuración en el imaginario cultural. Esta dislocación representacional del mapa y de la palabra en “Esto no es América” es también una (re)(des)construcción del lugar y del espacio en cuanto lenguaje y territorio. El análisis crítico de los dispositivos con los cuales se establecen la configuración y las nociones de espacio y de lugar, desde el aspecto territorial, geográfico y etnográfico, develan las intenciones, los dispositivos y las estrategias representacionales con las cuales se promueve y se constituye la producción del espacio y del imaginario cultural desde los poderes económicos, territoriales y políticos de una sociedad.

del espacio y el espacio de representación no son cerradas, por lo tanto, la representación en el espacio y la representación del espacio están directamente relacionadas con la percepción del espacio. Esto sucede debido a que las líneas/recorridos son interrumpidas y eso hace que la resultante visual sea desde una percepción complementaria amodal. Es decir, la representación y lo representado son una fisura en la interpretación del espacio en cuanto acontecimiento estético. El Triángulo de Kanizsa, además de presentarnos un triángulo que no existe, también hace emerger el color blanco de manera más intensa. Por lo tanto, la percepción del espacio es una intensidad que permea al acontecimiento. Para una mayor comprensión ver *Gramática de la Visión. Percepción y pensamiento*, de Gaetano Kanizsa. Paidós, Barcelona, España, 1986.

²⁵ Me refiero acá no solamente a la cartografía, sino también a los mapas y a los dibujos mentales y psicogeográficos con los cuales hacemos nuestra interpretación de la experiencia y praxis espacial.



Fig.14

Henri Lefebvre (1988, p44) señala que cada modo de producción tiene una relación distinta hacia el espacio y esto conlleva a la producción de su propio y único tipo de espacio. No obstante estos están simultáneamente, de manera contradictoria y diacrónica, supeditados y tensionados dialécticamente a los sistemas relacionales, productivos e históricos de una sociedad. Es a partir de las cátedras de Henri Lefebvre en la Universidad de Nanterre (1957-1958), en torno a la dominación social asociada al mapa, donde según Estrella de Diego (2008, p.34) están las raíces con las cuales la Internacional Situacionista instaura sus divergencias con el movimiento surrealista, haciendo la distinción entre la representación espacial, las prácticas espaciales y la producción de espacio; o sea, las situaciones, las desviaciones, la deriva y la psicogeografía.

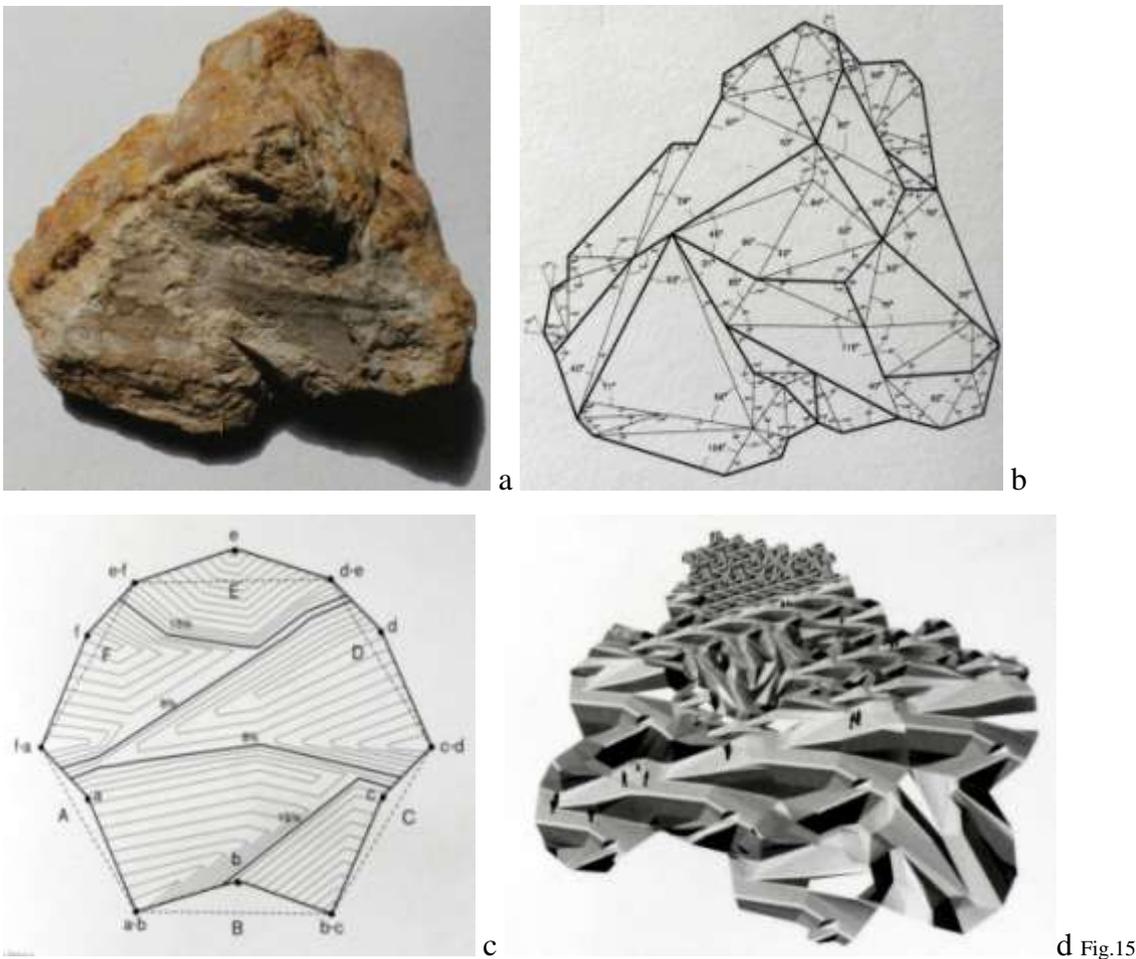
La palabra espacio es etimológicamente descendiente del latín *spatium*²⁶ que significa *campo para correr, extensión*; sus primeras apariciones en lengua española datan del siglo IX y se relacionan inicialmente con las nociones de espaciar, deambular y recorrer del hombre, es decir, el espacio como una extensión que se abre como campo y territorio de probabilidad donde se manifiestan acciones, coacciones y afecciones nómades. Desde su carácter extensivo, el *spatium* incita su propia expansión hacia una praxis espacial desarrollada desde la deriva de los sistemas y desde la dimensión relacional, experiencial y estética. Ahora bien, si regresamos, o mejor dicho, si hacemos una yuxtaposición o una sobreimpresión y relacionamos la noción de espacio como *la extensión que contiene toda la materia existente*, determinada por la Real Academia Española, y la hacemos interaccionar dialéctica y diacrónicamente con la descripción etimológica de la palabra espacio como *campo, extensión para correr, deambular y recorrer del hombre*, podemos observar y determinar cierta oscilación entre las palabras *extensión* y *materia* que afecta y moviliza la noción de espacio hacia dos dimensiones básicas: **la dimensión cuantitativa**, abstracta, deductiva y axiomática de las mediciones, contenciones y posicionamientos espaciales geométricos; y **la dimensión cualitativa**, relacional y proxémica de las mediaciones e interpenetraciones desde la percepción experiencial, cultural y propioceptiva del hombre con su entorno y sus desplazamientos. Esta oscilación dialéctica del espacio es también una oscilación de y entre *la extensión y la materia*. Oscilación que hace que lo topográfico y geométrico, lo cuantitativo y representacional de la *extensión*, es decir, la medida y las definiciones de y entre las cosas (la materia), se desplacen y/u oscilen continuamente hacia su (re)significación topológica, experiencial y cualitativa; la extensión como un recorrido y un flujo de carácter cinético y sinestésico que señala desde y en su desplazar las transformaciones y (re)significaciones continuas de las cosas en el ámbito *extensivo*, perceptivo, fenomenológico y experiencial del espacio, del espacializar y de su devenir como topo/lugar. La materialidad del espacio es la biorresonancia estética y sinestésica de su devenir lugar/topos; esta transformación continua es también la fisura mnemónica y es la (in)tensión constante y dinámica con la cual el espacio se libera y se remite continuamente de las adjetivaciones y conceptualizaciones ideológicas.

La *materia* y la *extensión* se presentan como una descripción topográfica cuya resultante es la **cosificación espacial**; sin embargo, al mismo tiempo esta cosificación es

²⁶ Definición de Corominas, J. y Pascual, J. A. en el *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, pp.731-732. Editorial Gredos, Madrid, España, 2001.

(re)(des)configurada desde la topología por la dimensión productiva, experiencial, estética, sinestésica y relacional del hombre con su entorno.

Las imágenes a continuación (Fig.15) nos permiten observar los razonamientos topográficos y topológicos en los procedimientos de creación y cosificación del espacio. Estos procedimientos se realizaron para elaborar el proyecto de la Montaña de Denia²⁷, en Alicante, España, en el año 2002. La imagen *a* corresponde a una roca caliza que está inserta en la geografía de Alicante, determinando así la abstracción del territorio; la imagen *b* es la medición de esta roca, o su transformación hacia lo matemático; la imagen *c* es la medición topográfica de la roca, es decir, su geometría; y, finalmente, la imagen *d* es la configuración y el desplazamiento de la materia (roca) hacia la creación y materialización de un espacio representacional y topológico.



El mostrar estas imágenes tiene la intención de develar que el espacio y su ámbito extensivo, objetual y material son ejes transversales y epistemológicos que están

²⁷ Mayor información en relación a este proyecto u otros, ver Guallart, Vicent, *Geològics: Geografia, Informació y Arquitectura*, Editorial Actar D., Barcelona, España, 2008.

presentes en todos los procedimientos y estrategias de creación/representación, y, además, que la yuxtaposición de algunas nociones de espacio (geométrico, abstracto, (in)finito, absoluto, mental, social, político, relativo, inmóvil, relacional, experiencial, sagrado, profano, etc.) viene a corroborar la producción y cosificación del espacio mismo, su trasmutación platónica hacia la materia y al, mismo tiempo, su posicionamiento en cuanto topo/lugar y límite aristotélico. Estas imágenes también revelan las estrategias y dispositivos de producción y creación espacial desde un abordaje relacional y estético entre la medición antropométrica, lo geométrico, lo psicogeográfico y lo experiencial de la materia y su extensión. De estas oscilaciones y desplazamientos relacionales y estéticos emergen la distancia y el tamaño como ejes esenciales, experienciales, temporales y antropométricos con los cuales se articulan los modos de producir y pensar el espacio desde su dimensión escalar. Por lo tanto, lo extensivo y su medición son una producción *ad infinitum* de carácter proposicional y proporcional que instauro un modo de pensar, relacionar, experimentar, explorar, expandir, determinar y (re)presentar el espacio.

Lo infinitamente cercano o lejano, lo infinitamente grande o pequeño, sea a nivel macro o micro cósmico, son percepciones relativizadas y jerarquizadas desde un razonamiento espacial de copertenencia con las que el individuo o una sociedad determina un modo de habitar y posicionarse en y desde el espacio que está supeditado ideológica e históricamente a partir de las connotaciones extensivas con las cuales se articularon históricamente las unidades de medida (antropométricas, ergonómicas, modulares, angulares, métricas, etc.) hasta las progresiones geométricas del infinito.

Estar delante o distante del espacio o en él, es también evidenciar el poder del centro y/o sus disidencias. Es así como la producción y/o configuración de las fronteras y/o límites son también la configuración de las marginalizaciones y de sus derivaciones y desplazamientos disidentes hacia lo excéntrico, hacia lo concéntrico y/o hacia sus acciones divergentes u convergentes.

La construcción y/o producción del espacio, sea éste edificante y/o simbólico, escenográfico y/o icónico, es una resultante relacional y epistémica de las intenciones ideológicas y representacionales con las cuales los poderes políticos, económicos y culturales piensan y producen sus nociones de espacio, lugar, corporalidad, y/o ideal de cuerpo con las cuales normalizan y tensionan el habitar humano y la producción e interacción de realidades. No obstante, según Foucault (2006, p.324) el lugar del análisis ya no es la representación como objeto aislado y objetivizado y sí el hombre en

su finitud e incertidumbre. El lenguaje y la generación de conocimiento, o sea “el origen de las cosas y del hombre, se subordinan uno al otro”²⁸, son un campo de probabilidades relacional y continuo que evidencia la anátomo-bío-fisiología de lo representacional; es decir, el conocimiento y la producción espacial y temporal del lenguaje es una oscilación entre la dimensión simbólica, estética, relacional, epistémica y perceptual del hombre con la alteridad y su cosificación. La producción y cosificación de la alteridad y de su entorno identitario y domesticado son una dimensión territorial que emerge de las políticas productivas, culturales, economicistas y funcionales en torno a la corporalidad y al espacio/lugar. De esta relación se desprenden las problemáticas ideológicas, relacionales, escénicas y/o conceptuales en las cuales el punto de vista o el *lugar de la mirada* configuran en su práctica espacial y representacional una jerarquización de los sentidos en los modos de producción y percepción del espacio y del lugar. El estudio científico del sistema óptico y su fisiología ha generado dispositivos ópticos que según Jonathan Crary (2008, p.35) se convertirían en elementos propios y fundacionales de la cultura visual del siglo XX.

*Así, en mi análisis de la modernización y la reevaluación de la visión, señalo cómo el sentido del tacto formó parte integrante de las teorías clásicas de la visión en los siglos XVII y XVIII. La disociación de tacto y vista que le sigue tiene lugar en el marco general de una “separación de los sentidos” y de una reconfiguración industrial del cuerpo que tiene lugar durante el siglo XX. Una vez que el tacto dejó de ser un componente conceptual de la visión, el ojo se desligó de la red referencial encarnada en la tactilidad e inició una relación subjetiva con el espacio percibido*²⁹.

Esta relación subjetiva y descorporizada bidimensional y bisensorial (ver/escuchar) es también el eje fundacional del teatro arquitectónico; es decir, que la producción espacial, en lo que se refiere a las edificaciones teatrales de los siglos XIX y XX, son lugares y espacios construidos y constituidos ideológicamente a partir de una mirada unidireccional/ocularcentrista, donde la dimensión perceptual del acontecimiento estético está predeterminada por las pulsiones escópicas e invocantes. Estas pulsiones profundizan en el modelo wagneriano, el que pretendía eliminar las distracciones y lograr una mayor atención y concentración de la percepción hacia el acontecimiento estético/escénico. Desde estas (in)tensiones en la producción del espacio en el arte, y acá me refiero a Félix Duque (2001, pp.140-167), se puede establecer que todo espacio

²⁸ Foucault, Michel (2006, p.324), *La palabra y las cosas*. Madrid: Editorial Siglo XXI.

²⁹ Jonathan Crary (2008, p. 39), *Técnicas del observador*. Murcia: Editorial CENDEAC

es eminentemente político puesto que está bajo el signo de la dominación/domesticación con lo cual se constituye su devenir en lugar. Duque señala que la relación entre el arte (público) y el espacio (político) es también un desarticular, y podríamos agregar que es también una (re)(des)composición constante que pone en tensión la conciencia, la memoria y la condición social del habitar humano. Desde el análisis de las estrategias y dispositivos artísticos que emergen del *Land Art*³⁰, Duque confronta la modelación del espacio urbano a partir de la creación de intersticios, vacíos y llenos, edificantes (ellos todos) con la ruptura y amplificación social, territorial y dimensional del *Land Art* sobre éstos.

El lugar y el espacio emergen en el *Land Art* como obra y dispositivo donde el acontecimiento es una operación y una ocupación dialéctica que pretende romper y/o evidenciar la utilización política y económica del espacio y la estatización, producción y control sobre los modos de habitar, labrar y configurar las (trans)(de)(re)formaciones del espacio/lugar. Walter de Maria, en *The Lightning Field* y en *Mile long drawing*, interviene la tierra/naturaleza como paisaje y escena (re)pensada poniendo en tensión los modos como configuramos, escenificamos y (re)significamos nuestra relación con el entorno (ver Fig.16 y 17). El paisaje como escena y escenificación en el *Land Art* no es solamente un punto de vista, es también un punto de fuga y una dislocación *ominosa*, pensada, fisurada y expuesta como estrategia y dispositivo de una acción/afección topológica, utópica y heterotópica, que pone en evidencia las (in)tensiones y las interpenetraciones ideológicas de la domesticación cultural del espacio y de sus correlaciones en nuestra praxis espacial artística y escénica.

³⁰ Félix Duque analiza el *land art* como una acción espacial y política a partir de las propuestas de artistas como David Ward, Robert Smithson, Gordon Matta-Clarck y Walter de María, entre otros.



Fig.16³¹



Fig.17³²

La producción de lugares y espacios en cuanto imagen es también la (re)(des)construcción de la experiencia óptica, auditiva y estética del observador/observado; es decir, la perspectiva con la cual se configura o se pretende (re)significar el espacio desde una dimensión objetual y visual está directa y dialécticamente relacionada y tensionada por las normativas, dispositivos y estrategias determinados por las ideologías y razonamientos que institucionalizan, construyen, regulan y conciben las relaciones representacionales, propioceptivas, perceptuales, territoriales y productivas en torno al cuerpo, a la corporalidad, al espacio, al lugar, al habitar y al posicionarse ergonómicamente en el mundo (*ver* Fig18). Por lo tanto, el espacio en el arte es también una validación *ideológica* con la que se constituyen los cánones de percepción y recepción del acontecimiento estético/escénico. Desde esta

³¹ Walter De Maria, *The Lightning Field*, 1977. Instalación permanente en Nuevo México, EEUU

³²Walter de Maria, *Mile long drawing*, 1968. Imágenes obtenidas en <http://www.artishock.cl/2013/07/walter-de-maria-1935-2013/>

perspectiva, la arquitectura y su interacción e inferencia en la producción espacial urbana y territorial *ocurre* desde una dimensión antropométrica y ergonómica, donde se establecen, se producen y se materializan las escalas, los límites y las proporciones que luego se trasladan *a* la praxis espacial de la corporalidad cotidiana. Praxis y espacialidad que están supeditadas por una dimensión funcional y material del espacio, establecida a priori y con la cual determina nuestra relación y nuestras movilizaciones y desplazamientos cotidianos, es decir espacializamos, habitamos y territorializamos nuestro espacio/hogar desde una predeterminación ideológica de este mismo espacio. En otras palabras, la producción de espacio está vinculada a su carácter económico y funcional. El espacio y sus funciones son constituidos y cosificados como objeto desde su concepción hasta su edificación en cuanto *cosa/lugar/espacio* arquitectónico. Esta producción espacial es la resultante de una visión economicista en torno al espacio; visión política y económica que establece una noción de espacio y de espacialidad a partir del traslado o, mejor dicho, de su transmutación hacia la valorización territorial y urbana del “metro cuadrado” (*ver* Fig.18). Es decir, la medición, mediación y producción del espacio y de su espacialidad están supeditadas ideológicamente hacia su cosificación y cuantificación económica, política, territorial y funcional³³.

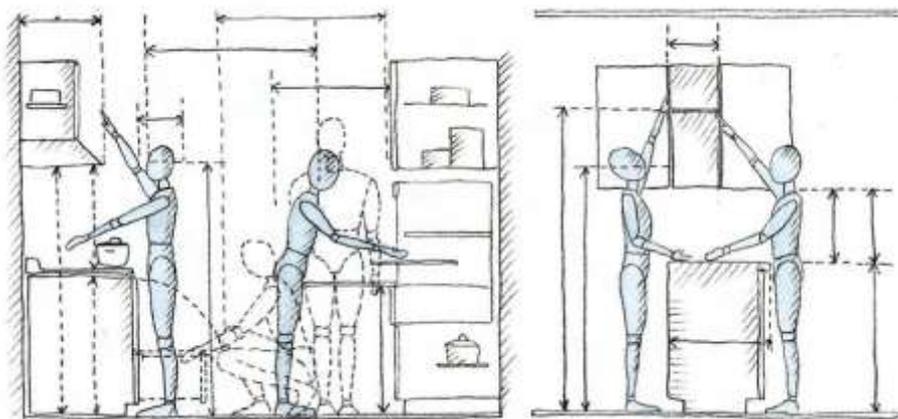


Fig.18

³³ Me refiero y me detengo acá solamente en la arquitectura inmobiliaria y sus ideologías económicas. Mi interés es develar las ideologías económicas y políticas que se configuran en gran parte en el desarrollo del razonamiento espacial arquitectónico del tejido urbano. Sin embargo, quisiera rescatar la otra dimensión de la arquitectura que Juhani Pallasmaa señala en su libro *Los ojos de la piel* como la arquitectura de los sentidos, haciéndonos ver desde la arquitectura háptica de Erich Mendelsohn y Hans Scharoun hasta la arquitectura carnal de Alvar Aalto, otra ideología en torno a la producción arquitectónica, aunque sean casos puntuales y se definan como hitos arquitectónicos. Para una mayor comprensión sugiero: Pallasmaa, Juhani, *Los ojos de la piel*, Editorial GG, Barcelona, España, 2006.

La producción del espacio a gran escala y desde una idea preestablecida (la producción de ciudades, la expansión inmobiliaria, la ergonométrica), y la percepción del espacio son una oscilación y un excedente de sentido constante, dinámico y rizomático que tensiona y expande ideológicamente, tanto el lenguaje como la praxis espacial. Espacializar es, por lo tanto, una praxis de (re)(des)composición constante que (re)(des)valida, entrelaza y se superpone dialécticamente a las normativas y convenciones con las que una sociedad concibe ideológica y culturalmente sus nociones de espacio.

Miguelangelo Pistoletto nos revela en Bienal 66 (*ver Fig.19*) esa (de)formación continua de la obra y de su soporte, ofreciéndonos cierta topología refractaria que es continuamente alterada por nuestro posicionamiento y por la percepción amodal con la cual configuramos el espacio/espejo que capta y refleja el entorno. La utilización de estos espejos/espacios tendría la intención, según palabras de Pistoletto de evidenciar que:

“La humanidad se mira a sí misma con la perspectiva de un retrovisor, como si estuviera examinando todo lo que ha hecho. El espejo nos enseña todo lo que está detrás de nosotros y nos obliga a considerar el espacio y el tiempo que se extiende a nuestras espaldas”³⁴.

³⁴ Entrevista de Pistoletto en: <http://www.perrerarte.cl/wp/noticias/michelangelo-pitoletto-en-madrid-prohibido-pasar-por-los-espejos/>



Fig.19³⁵

Sin embargo, la Bienal 66 de Michelangelo Pistoletto es también una referencia al espejo dislocado y ominoso de los espacios domesticados. Pistoletto hace de la “obra” un lugar y un espacio donde heterotópicamente se imprime y se fusionan, en un aquí y en un ahora, la memoria, el archivo, la utopía y la (re)presentación. El reflejo y lo representacional son yuxtapuestos en una estrategia topológica que se evidencia a partir de las relaciones múltiples y se desprenden entre lo reflejo, lo ficcional y lo real, instaurando en la Bienal 66 una fisura que capta y se deja captar, que afecta y es afectada por el posicionamiento inestable del observador que está dentro y fuera de este espejo/espacio. El espacializar el entorno es una afección y una heterocronía que desde su dimensión topológica y heterotópica pone en tensión la concatenación diacrónica de la sobreimpresión de realidades y ficciones; tensión que hace emerger el carácter interdisciplinario, epistémico y experiencial del espacio y del lugar. El estar ahí y allá, en el caso de los espacios/espejos de Pistoletto (*ver* Fig.19 y 20), es una estrategia topológica que hace del espacializar una resultante utópica y heterotópica a la vez. Según Michel Foucault ³⁶ las relaciones entre el espejo y mi imagen reflejada son una

³⁵ Michelangelo Pistoletto, **Bienal 66** (Bienal 66), 1966, papel pintado y tejido en acero inoxidable pulido, cuatro paneles. general 90 9/16 x 189 pulgadas (230 x 480cm). (Colección Sonnabend). Imagen obtenida en diciembre 2013 en <http://lab.art-madrid.com/que-y-como-puedo-entender-el-arte/>

³⁶ Foucault, Michel (2010), Los espacios otros. Pdf bajado en noviembre del 2012 en: <http://ante4tap.blogspot.com/search?q=foucault>.

utopía mixta y mítica que es captada e interacciona con el espacio heterotópico donde estoy, es decir, me veo allí donde no estoy y donde no está más que mi ausencia; ausencia utópica del espejo que se presenta y se instaura a partir de éste en cuanto objeto/real. Pistollete explota y amplifica esta tensión entre la utopía y la heterotopía del espacio/espejo haciendo que las refracciones entre dos espejos instauren una percepción rizomática que altera las percepciones del lugar y del espacio, es decir, el (re)(des)conocimiento del origen del espejo roto (ver Fig.20).

(Re)(des)conocimiento que es también una resonancia del cuerpo y de la corporalidad que oscila en esta eterna (re)construcción del acontecimiento y de la (re)presentación. (Re)(des)conocimiento que se desprende de este estar allí en el mundo de las cosas y de esta interferencia e interpretación continua y rizomática de la corporalidad en la producción de la presencia y del lenguaje, donde la percepción espacial afecta y es afectada o más bien, utilizando un término de Henri Bergson (2006, pp.232-236), instaura la conmoción entre la materia y la memoria, entre la percepción y lo real, entre la acción y la afección. Esto hace que el estar y el posicionarse en el espacio y entre las cosas/materia sea un acto mnemónico que es completamente impregnado por la interacción entre la percepción que encarna la acción y la afección y el recuerdo-puro y el recuerdo-imagen que se entrelazan en la interpretación:

“Entre la afección sentida y la imagen percibida existe esa diferencia: que la afección está en nuestro cuerpo, la imagen fuera de él, y es por eso que la superficie de nuestro cuerpo, límite común de este cuerpo y los otros cuerpos, nos es dada a la vez bajo la forma de sensaciones e imágenes. Su subjetividad consiste en esta interioridad de la sensación afectiva, su objetividad en esa exterioridad de las imágenes”³⁷.

La producción real, ficcionaria o perceptual del espacio y de los lugares es un acontecimiento estético, relacional y sinestésico. Es un acontecer y un aparecer del cuerpo y de la corporalidad que oscila heterotópicamente entre el sentido y el excedente de sentido. El espacializar del cuerpo es una (re)(des)construcción y una (re)producción continua de dispositivo y estrategia que ponen en evidencia la (re)significación de las interpretaciones e influencias ideológicas, con la cual constituimos y (re)(des)validamos, desde la praxis espacial y su acontecimiento, la historicidad, la memoria y la cultura de una sociedad o grupo de individuos. El espacializar del cuerpo

³⁷ Bergson, Henri (2006), *Materia y Memoria: ensayo sobre la relación entre cuerpo y espíritu*, p.237, Buenos Aires: Editorial Cactus.

y el aparecer del acontecimiento estético dejan en evidencia la sobreimpresión y la transformación continua del espacio y de los lugares en cuanto acto cultural, político, económico y mnemónico. Este espacializar del cuerpo y de la corporalidad trasladado a la dimensión representacional, ya sea como un trazado, una ruta simbólica o un mapa geográfico y/o psicogeográfico, es una readecuación y una (re)(des)configuración territorial y conceptual de los espacios y lugares practicados. La historicidad social, política, cultural e ideológica del espacio y de los lugares es una heterocronía y una heterotopía que están fisuradas y afectadas por la percepción y por los modos en que (re)(des)significamos nuestro entorno.



Fig.20³⁸

³⁸ Michelangelo Pistoletto, Dos Menos Uno, Italia, 2009. Espejo, madera dorada y negra, dos elementos 180x120cm cada uno. Imagen obtenida en septiembre del 2012 en <http://www.mots.org.il/eng/Exhibitions/WorkItem.asp?ContentID=441>

Entrelazando los límites: otros espacios y lugares

“...probablemente en toda cultura, en toda civilización, espacios reales, espacios efectivos, espacios delineados por la sociedad misma, y que son una especie de contraespacios, una especie de utopías efectivamente verificadas en las que los espacios reales, todos los demás espacios reales que pueden hallarse en el seno de una cultura están a un tiempo representados, impugnados o invertidos, una suerte de espacios que están fuera de todos los espacios, aunque no obstante sea posible su localización. A tales espacios, puesto que son completamente distintos de todos los espacios de los que son reflejo y alusión, los denominaré, por oposición a las utopías, heterotopías: y tengo para mí que entre las utopías y esos espacios enteramente contrarios, las heterotopías, cabría a no dudar una especie de experiencia mixta, mítica, que vendría representada por el espejo”³⁹.

Según Richard Schechner (2000, p.198), la dimensión representacional y simbólica del espacio emerge desde los procedimientos ritualizados de una comunidad, estableciendo ciertas categorizaciones en torno a la ritualización humana que son subdivididas en social, religiosa y estética (ver Fig 24).

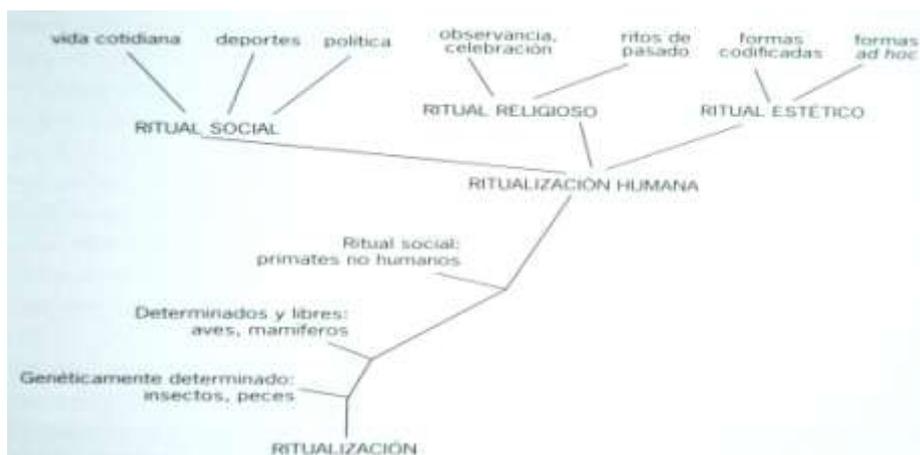


Fig.24

En ningún momento Richard Schechner hace alusiones al espacio en cuanto producción política, económica e ideológica, ni tampoco intenta analizar la noción de acción desde su dimensión espacializante. Por lo tanto, creo oportuno hacer una adecuación, en la ritualización humana propuesta por Schechner, al considerar, o mejor dicho al comprender, que las acción/afección⁴⁰ sólo puede ocurrir en un espacio-tiempo; por

³⁹ Foucault, Michel (2010,p.02), *Los espacios otros*, del pdf bajado del proyecto Cuatro Tap en noviembre del 2012. Ver en <http://es.scribd.com/doc/39260473/Foucault-De-Los-Espacios-Otros>

⁴⁰ La acción es una potencia de modificación cuya tendencia es esencialmente plural. Sus tendencias e inmanencias están entrelazadas con las afecciones y las coacciones, haciendo de las pulsiones una probabilidad de la materialización, como una potencia de la creación. Por lo tanto, podríamos decir que la acción escénica es un potencial de modificación, desplazamiento y difracción de un cuerpo-objeto que transita hacia su (re)conocimiento desde una dimensión de la experiencia estética. Es también la resultante dinámica de una trayectoria que constituye el momento del aparecer como acontecimiento que instauran sus huellas, es decir, las resonancias continuas de localización y desprendimientos de la

consiguiente, la acción/afección es una práctica espacial, social y procedimental que intenciona y hace oscilar continuamente la configuración, la percepción y la producción del espacio ritualístico y simbólico. Intención que afecta y es afectada por la historicidad política, cultural y económica con la que los individuos o colectivos sociales producen, se posicionan y habitan los espacios y lugares. Creo importante considerar también que en estos procedimientos de ritualización y sacralización espacial, como señala Victor Turner⁴¹, se abre un espacio/tiempo de juego antiestructural y dialéctico entre lo cognitivo y lo afectivo. Desde y en este juego/rito de carácter representacional emerge también lo liminar y los liminóides⁴² de Schechner, donde las acciones cotidianas, los ritos de paso, las ceremonias sociales y religiosas y las manifestaciones políticas son ejes fundamentales para categorizar y estratificar determinadas conductas y desplazamientos espaciales. Sin embargo, estas acciones/afecciones sociales, políticas y representacionales no son sólo una cosificación e instrumentalización para categorizar el espacio y la espacialidad; son éstas, además, una amplificación y un aparecer del cuerpo y de la corporalidad en cuanto manifestación estética, etnológica, experiencial y sinestésica del lugar, del territorio, y del espacio de transmisión, transmutación, (re)(des)significación de los sentidos y de las estrategias de (r)evolución social. El espacio como lugar practicado es también una acción/afección del cuerpo y de su corporalidad que hace emerger las dimensiones simbólicas, perceptivas, estéticas y sociales de una comunidad y/o individuo y su correlación productiva y simbólica con el entorno.

Richard Schechner determina, desde la visualidad y como observador distanciado, un esquema monocular y bidimensional desde donde establece una línea divisoria entre lo visible y lo oculto, correlacionando y entrelazando en esta línea un flujo que alterna y, creo, que también altera las interacciones entre la acción social y política y las técnicas de representación. Según Schechner (*ver Fig.25*), este es un esquema para comprender las dinámicas mutuas y relacionales entre los dramas sociales y las representaciones. Detenernos a observar este esquema desde una dimensión topológica, no es del todo

corporalidad en acción producen la inmanencia como fisura epistemológica. Ver en mayor profundidad las nociones de acción, coacción y afección en Borges de Barros, Amílcar, *Dramaturgia Corporal: acercamiento y distanciamiento hacia la acción y escenificación corporal*, pp.97-113, Editorial Cuarto Propio, Santiago, Chile, 2011.

⁴¹ Richard Schechner, *Performance: teoría y practicas interculturales*, p.198, Editorial Libros del Rojas, Buenos Aires, Argentina, 2000.

⁴² Según Schechner, los rituales liminares son transformaciones que cambian de manera permanente la identidad; los rituales liminóides, en cambio, causan un cambio temporal.

suficiente para abordar el recorrido y la dimensión experiencial y perceptual del aparecer del espacio y del lugar en un acontecer estético/escénico/ritualístico. Las problemáticas relacionadas con este acontecer de un lugar y de un espacio practicado, generan ramificaciones, entrelazamientos y desprendimientos conceptuales y perceptuales que no están abordados. Es decir, el habitar, el recorrer, el estar allí y el espacializar son acciones/afecciones que se desprenden y están entrelazadas, tanto con el acontecer estético/escénico/ritualístico como con las (des)(trans)formaciones continuas sociales, políticas y sensoriales de los individuos y de la comunidad. La representación, la escenificación y la puesta en escena o en acción son estructurales en la configuración del lenguaje y de nuestro habitar en el mundo; los límites entre lo supuestamente real y lo virtual son más bien una convención. Las relaciones de copertenencia, fricciones, (a)tracciones, difracciones e interceptaciones entre la presencia y el acontecer de lo real y de lo virtual son un campo de fuerzas y pulsiones perceptuales y metafenomenológicas que hacen de los límites, el lugar y el espacio del acontecer de la presencia. Los límites no son una distinción entre conceptos, son las fisuras y el abismo del espacializar y del lenguaje.

Las problemáticas que se generan de este espacializar y acontecer estético/escénico/ritualístico son problemáticas que infieren y requieren, considerando a Merleau-Ponty (2000, p.20), una (re)adecuación de los modos como abordamos y comprendemos la percepción como una cosa en sí misma. Percepción/cosa que emerge entrelazada y movilizada topológica y heterotópicamente por la acción/afección de este espacializar continuo. Comprensión que amplifica y (re)(des)configura los modos como razonamos para analizar las problemáticas perceptuales que fisuran la dimensión geométrica, métrica y representacional de la producción espacial. Es decir, las propiedades del espacio y del lugar no son solamente una síntesis geométrica y científica de composición y configuración métrica y cuantitativa de las cosas, sino además un posicionarse en y desde el espacio/lugar, poniendo en tensión y (re)significación el dónde, el entre qué y el qué, entre lo percibido y lo representado, entre el interior y exterior de un recorrido estético que altera y adecúa desde la intercorporalidad y desde la percepción espacial el propio razonamiento espacial. Por lo tanto, sería fundamental (re)pensar desde los estudios teatrales y/o escénicos, qué entendemos por acciones espacializantes, qué entendemos por el lugar de la mirada, y quizás así podríamos hacer las adecuaciones disciplinarias para constituir un análisis topológico y heterotópico que nos posibilitaría amplificar el análisis del espacio y del

lugar escénico, considerando las dimensiones, transformaciones y desterritorializaciones continuas cualitativas que ocurren entre lo visible y lo no visible, entre lo real, lo ficcional y lo virtual de una espacialidad y de una corporalidad que converge y diverge al mismo tiempo como un excedente de sentido de un acontecer estético/social. El espacio y el lugar, en cuanto praxis, lenguaje y acontecimiento, dejan huellas que se manifiestan en otras dimensiones que no son semánticas.

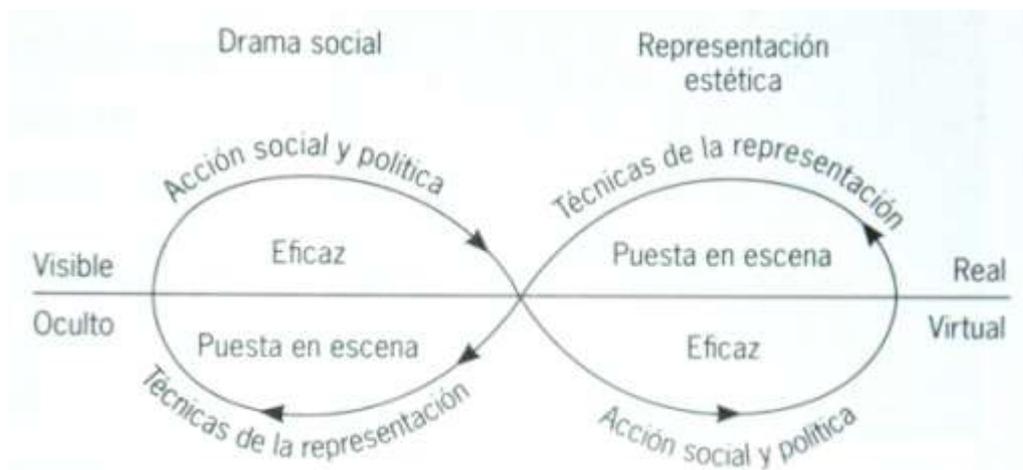


Fig.25

Dimensiones y dinámicas de una especie de lugar y de espacio que se manifiestan como un palimpsesto cultural y social de la transformación y trasmutación continua del individuo y de su comunidad, además de una interrelación dinámica entre las nociones de topología, toponimia y topofilia; es decir, un palimpsesto que (re)(de)vela las huellas rizomáticas y territoriales de la percepción, del nombramiento y de la pertenencia con las que una sociedad, comunidad y/o individuo se posiciona y se relaciona con el mundo de las cosas (*ver* Fig.26). El espacializar es el movilizar de una praxis cultural representacional y simbólica de una sociedad en correlación con sus individuos y su entorno. La delimitación de un círculo, un cuadrado, una estrella o la sobreimpresión de estas formas, son la evidencia simbólica de que el rito y el espacio/lugar, en cuanto acontecimiento, son también una correlación de convergencias y divergencias ontológicas, ideológicas y culturales en torno a los límites, fronteras y umbrales perceptivos, psicogeográficos, antropológicos, simbólicos, estéticos y geométricos de trasmutación y trasfiguración de una sociedad. Sea a través de un mandala, o de la delimitación, sacralización o profanación de un espacio sagrado, deportivo⁴³, geográfico, cotidiano, o político; en la sociedad, los lugares y los espacios son

⁴³ Me refiero a la investigación de Andrés Grumann en torno al Estadio Nacional chileno. Mayores detalles ver en: Grumann, Andrés (2013), Anfiteatro: Estadio Nacional. Santiago: editorial Cuarto Propio.

ideológicamente representados y consensuados ideológica, dialéctica y simbólicamente con la historicidad cultural de cada sociedad o grupo humano.

La multiplicidad y diversidad de abordaje, concepciones, usos, ideologías y nociones en torno al espacio y a su espacializar, no nos demuestra la supresión de las diferencias entre las distintas nociones y/o niveles espaciales, pero sí la existencia de la interrelación, mediación, coexistencia, yuxtaposición y transversalidad entre ellos. Es decir, el espacio y el lugar son una coexistencia y una oscilación estética, ideológica, perceptual y social constante. Las relaciones de copertenencia y coexistencia entre espacio y lugar son estética y sinestésicamente un acontecer heterotópico y topológico que acciona, evidencia y tensiona, la historicidad y las transformaciones continuas, cotidianas y efímeras que se desprenden de su praxis y de su escenificación cultural, artística, social, política, económica y territorial.



Fig.26⁴⁴

Esta tensión y este oscilar estético, social y político del espacio es, según Henri Lefebvre (1988, p.42), una posibilidad para nuevas síntesis y, además, la posibilidad de un acercamiento crítico en torno a la prescripción de dicotomías, tradiciones y jerarquías disciplinarias e históricas con las cuales producimos y configuramos el espacio y su praxis escénica. Es decir que, en *La producción del espacio*, más que una recodificación de éste, lo que plantea Lefebvre es una sobrecodificación espacial. Lo interesante del análisis y de esta sobrecodificación en torno al espacio es que no

⁴⁴ Las intervenciones del artista Andrés Amador en las arenas de las playas de San Francisco, hacen de las relaciones entre espacio y lugar un acontecer efímero que evidencia y amplifica las relaciones referenciales de copertenencia. Imagen obtenida en <http://culturacolectiva.com/andres-amador-arte-que-desaparece-con-las-olas-del-mar/>

conlleva a la elaboración de un “nuevo espacio”, pero sí a una reflexión en torno a las ideologías, discursos y prácticas culturales y económicas que configuran y producen los dispositivos y estrategias sociales y políticas de codificación y producción espacial. Henri Lefebvre: nos propone una triple dialéctica que consiste en abordar los modos de relación y producción espacial desde una revisión y un reemplazamiento histórico, político y social, y define esta tríada dialéctica en física, mental y social. Una adecuación entre la tríada de Henri Lefebvre, la tríada de acción social, religiosa y estética propuesta por Schechner, más las nociones de heterotopía y topología, nos vendrían a proporcionar herramientas que nos permitirían acercarnos desde otras perspectivas a la complejidad de la praxis y de la historicidad espacial escénica. La intención no es la construcción de un modelo de análisis y sí la integración y adecuación interdisciplinaria de las nociones, conceptos e ideologías que están presentes en la producción y en los procesos de creación de los espacios y lugares que constituyen el arte escénico.

Desde este marco conceptual y dinámico emerge una dialéctica que, a mi parecer, señala el carácter inter/trans/disciplinario, epistemológico y heterotópico del espacio, que vendría a sostener y enfatizar la importancia de un análisis crítico dinámico y relacional en torno a las ideologías con las cuales se articulan los dispositivos y estrategias espaciales en los procesos de producción y creación escénica. Para abordar este análisis de la praxis espacial en el acontecer escénico, lejos de las adjetivaciones semánticas, quisiera, en una primera instancia, hacer algunas adecuaciones interdisciplinarias para poner en evidencia cuatro dimensiones fundamentales y primarias con las cuales podremos distinguir los modos con los que se configuran, se (re)(des)conoce y se (re)producen el espacio y el lugar en el acontecimiento escénico; éstas serían: **la práctica espacial** en cuanto espacio de (re)/des(en)cubrimiento y producción continua, **la representación del espacio** en cuanto espacio concebido y codificado a partir de signos, ideologías y abstracciones discursivas, culturales, políticas, económicas y sociales, **el espacio de representación** en cuanto espacio y lugar de copertenencia y resistencia simbólica, experiencial, relacional, estético y social y **la percepción del espacio** la cual incita desde su dimensión sinestésica e intersubjetiva la reestructuración e innovación continua y perceptual de los modos con los cuales se articulan las prácticas espaciales estableciendo dialéctica y estéticamente una tensión y oscilación constante entre el espacio percibido y representado.

Por otra parte, Michel Foucault(2011,p.02) instala cierta dicotomía diferencial entre el espacio interior/sensible, poblado de cualidades perceptuales, propuesta por las descripciones fenomenológicas de Gastón Bachelard, y el espacio exterior como una dimensión heterogénea que habitamos y, desde donde, según Foucault, se produce la erosión de nuestra vida, de nuestro tiempo y de nuestra historia. Foucault centra sus análisis en este espacio exterior y heterogéneo al que llama heterotópico y que tiene el poder de yuxtaponer en un único lugar real distintos espacios. Desde esta perspectiva, en Foucault, el espacio y el lugar establecen y (re)presentan una dinámica relacional y rizomática que instaura la crisis referencial e histórica con las cuales son y fueron constituidas, y/o determinadas, las nociones de espacio y lugar en la sociedad occidental. En Michel Foucault, las nociones de heterotopía están directa y conjuntamente relacionadas con la noción de heterocronía. Así, el espacio, el lugar y el tiempo se posicionan y son articulados desde una yuxtaposición y (de)(con)formación continua y estética de las convenciones y emplazamientos históricos, culturales, simbólicos, económicos y sociales. Sin embargo, este posicionarse es también relacionarse y es también el acontecer de una yuxtaposición de espacios, tiempos y lugares que simultánea e ideológicamente dialogan y configuran el cuerpo, la corporalidad y el lugar de la mirada desde una dimensión referencial, perceptual, estética, experiencial y propioceptiva de las pulsiones, atenciones, percepciones e intencionalidades con las cuales se desencadenan las acciones, transformaciones y (de)formaciones continuas y cotidianas en torno a la praxis, a la escenificación y al carácter representacional del espacio y del lugar. Es decir, tanto la heterotopía de Foucault, como las cualidades perceptuales y metonímicas de la poética y del toponálisis del espacio fenomenológico en Gastón Bachelard (2009, p.39), y también podríamos agregar el juego/relato intersubjetivo, extensivo, semántico y fractal de la espacialidad de George Perec (2004,p.12) Esta multiplicidad de espacios y lugares coexisten y poseen grados de interacción y copertenencia que, más que excluyentes y/o dicotómicos, están entrelazados en una yuxtaposición topológica, representacional y estética de rutas y estrategias con las cuales configuramos nuestro espacializar, nuestro *lenguajear* y nuestro modo de relacionarnos con el entorno.

La representación es una relación de doble afecto entre el concepto y el objeto, que instaura el espacio, el lugar y el tiempo como una repetición y un (re)(des)conocimiento conceptual y perceptual de un acontecimiento estético. La representación del espacio en el lugar del acontecimiento, sucede desde estrategias y dispositivos intencionales con

los que se configura y se imprime un campo de acción proposicional, estético, sinestésico y experiencial que acontece y/o aparece desde la afección mnemónica, la percepción y los sistemas propioceptivos, cognitivos y epistémicos. Este acontecer y/o aparecer del espacio y del lugar tensionan dialécticamente no sólo el posicionamiento, la forma y lo imaginario de las prácticas espaciales, sino también las ideologías y los modos de producción y percepción de realidad(es). De esta experiencia espacial rizomática y heterotópica se desprenden conceptualizaciones; algunas de ellas, enunciadas por Michel Foucault, son importantes considerar en el momento de abordar un análisis del espacio/lugar en cuanto acontecimiento y praxis escénico. Estas vendrían a proponer un acercamiento al acontecimiento escénico a partir de una tríada conceptual y relacional entre el tiempo, el espacio y el lugar:

- **Heterotopía** se refiere a la sobreimpresión, dislocación y yuxtaposición simultánea y/o paralela de espacios y lugares que escenifican desde la expansión multidireccional y polivalente de las percepciones la crisis referencial, relacional, ideológica y representacional en torno a las nociones culturales con las cuales producimos, contextualizamos y habitamos espacios y lugares.
- **Heterocronía** se refiere a una interpenetración de dinámicas sincrónicas y diacrónicas en torno a los referentes mnemónicos y temporales, con los que la historicidad, el archivo y la memoria configuran las nociones del lugar y del espacio.
- **Topología**⁴⁵ se refiere al estudio fenomenológico de las propiedades, configuraciones y transformaciones continuas en torno al espacio/lugar, y de las acciones/afecciones que emergen del acto de espacializar y habitar estética y sinestésicamente una determinada ruta y/o recorrido escénico. Este acontecer y este estar allí en la ruta escénica poseen un carácter topológico convergente/divergente y conectivo que (re)(des)componen continuamente el acontecimiento. (Re)(des)composición que desde la intercorporalidad, lo experiencial de la ruta, la intersubjetividad del acontecimiento y sus

⁴⁵ La topología estudia los fenómenos de continuidad en las transformaciones. Trata, por lo tanto, las cuestiones de proximidad (adherencia, vecindad), las transformaciones continuas, los fenómenos de fronteras, bordes, caminos y agujeros, sin hacer intervenir los factores métricos. Se ocupa del espacio y de las estructuras de los objetos que lo habitan, como también de las propiedades que, desde su perspectiva, les son inherentes a ambos. Para mayores detalles y comprensión del término y sus adecuaciones hacia otras disciplinas ver: Kasner, Edward y Newman, James, *Matemáticas e imaginación*, Editorial Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México D.F., México, 2007. También hay una interesante adecuación de la topología al psicoanálisis en: Korman, Victor, *El espacio psicoanalítico*, Editorial Síntesis, Madrid, España, 2004.

transformaciones continuas y relacionales con el entorno, desdibujan y promueven la interacción y la sobreimpresión del espacio y del lugar desde una dimensión experiencial. La topología escénica es un análisis de (re)(des)composición que aborda el estar ahí en el mundo de las cosas desde los posicionamientos y las relaciones entre las partes y el todo que emergen como praxis espacial del acontecer escénico.

Esta tríada conceptual nos permite, en una primera instancia, detectar no sólo las ideologías, estrategias y dispositivos espaciales y temporales del acontecimiento escénico, sino también involucrar y abordar la dimensión relacional, cultural, social, política, económica e ideológica de la obra/fetiché y sus procesos de recepción, es decir su relación con los espectadores. Abordaje que nos permite acercar y comprender el acontecer del espacio y del lugar desde las articulaciones y/o (re)(des)configuraciones con las que el espectador instaura su modo de ser, estar y relacionarse en y con el lugar/espacio/escénico. El posicionarse topológico no es solamente una referencia material/objetual y métrica de correlacionarse en y desde el espacio/lugar, es también una pulsión que está direccionada hacia el otro y hacia la huella mnemónica que, según Victor Koman (2004, p.290), no es la búsqueda y captura de un objeto de la realidad, sino una tendencia a recargar una imagen que es una pulsión hacia la fisura perceptual. Los posicionamientos son matrices significantes y relacionales que desencadenan, a partir de las intenciones, intensidades e interpenetraciones perceptuales, culturales y económicas, la amplificación y el (re)(des)conocimiento de los límites del lenguaje y del razonamiento espacial que están intrínsecamente relacionados con la experiencia estética y sinestésica de este estar *in situ*. En el acontecimiento escénico, el espacializar vendría a ser, a corroborar y/o a contra-poner en tensión las convenciones, *habitus* y estrategias relacionales del ser y estar en el espacio/lugar de la experiencia. El espacio, el lugar y el tiempo son un fenómeno de propagación, difracción, refracción, intensidad e interferencia sensible, múltiple y continua. El acontecimiento escénico es una resonancia de la historicidad espacial y de su interacción estética y topológica con las preconcepciones y (re)(de)formaciones ideológicas, económicas, culturales, sociales y políticas que están inmersas en los procesos de aprehensión, recepción, creación, producción y praxis espacial escénica.

- **Breve historicidad del espacio escénico:**

A fines del siglo XIX e inicios del siglo XX, el historiador August Schmarsow (Montaner, 2011, p.29), buscando un método racionalista y científico para abordar la historia del arte, instauró la idea de espacio como un valor arquitectónico y desarrolló las distinciones entre idea espacial y forma espacial; son los inicios de una idea de ciencia del arte y del desarrollo de sus principios fundamentales en la arquitectura. Las distinciones de Schmarsow⁴⁶ están influenciadas por una noción de espacio empática que surge a partir del movimiento y la experiencia subjetiva de quien lo recorre. En arquitectura, la asimilación del concepto de espacio permitió determinar a esta disciplina como *el arte del espacio*; esta relación del espacio con el arte desde la arquitectura nace desde la interrelación entre la geometría y la percepción, es decir, la abstracción y lo sensible como un producto/obra que está asociado a un modo de pensar, distinguir y representar el mundo. Según Javier Maderuelo (2008,p.24), antes de los inicios del siglo XX y finales del XIX, no existía ningún tratado o texto teórico dedicado a la arquitectura, ni a la pintura o la escultura, que utilizara explícitamente el término *espacio*, ya sea como elemento plástico o como valor artístico. Es interesante observar cómo desde un método racionalista y científico la historicidad del espacio y su espacializar va instalándose como esencia y tensión fundacional del arte arquitectónico, del pensamiento moderno y de las vanguardias artísticas de inicios del siglo XX. La noción y concepción del espacio en el arte, que hasta entonces no era enunciada, nombrada y/o explicitada, emerge en un contexto donde su (re)presentación y (re)conocimiento es la compenetración y coexistencia de una diversidad convergente y divergente de ideologías, historicidad y conceptos disciplinarios en torno a la praxis espacial. Es decir, la aparición del espacio en el arte es también la aparición e (re)interpenetración de su historicidad y praxis científica, filosófica, geográfica, social, económica, cognitiva, que sucesivamente van intensionando la producción y concepción del espacio en el arte. Según José María Montaner (2011, pp.29-30), este mismo espacio

⁴⁶ Cabe destacar que en un marco contextual e histórico se podría entender esta empatía espacial de August Schmarsow desde la influencia de una naciente psicología. Desde esta perspectiva se pueden observar los contenidos psicológicos que están asociados a la noción de espacio de Schmarsow, es decir, la percepción que el habitante tiene de un espacio recorrido y la empatía que podría tener con el “carácter” de una obra (belleza, armonía, elegancia, nobleza, etc.). Para mayor detalles ver el artículo “Reflexiones sobre los conceptos de espacio y lugar en la arquitectura del siglo XX”, de Patricio De Stefani C., en la revista DU&P, Urbano y Paisaje, n°16, de la Universidad Central de Chile.

recién descubierto es superado, o mejor dicho coexiste, y es tensionado continuamente por su carácter expansivo e inter/transdisciplinario. En palabras de Michel Foucault:

“Sorprende ver cuánto tiempo ha hecho falta para que el problema del espacio aparezca como un problema histórico-político, ya que o bien el espacio se reenviaba a la “naturaleza” —a lo dado, a las determinaciones primeras, a la “geografía física”— (...) o bien se lo concebía como lugar de residencia o de expansión de un pueblo, de una cultura, de una lengua, o de un Estado. En suma se lo analizaba o bien como suelo, o bien como aire; lo que importaba era el sustrato o las fronteras (...) El anclaje espacial es una forma económico-política que hay que estudiar en detalle”⁴⁷.

En el caso específico de las artes escénicas, la historicidad del espacio y su puesta en práctica es el punto de partida para la interpenetración y validación ideológica y perceptual de civilizaciones y culturas⁴⁸ (ver Fig.27 y 28). Esta puesta en práctica la podemos sostener a partir de algunos precedentes arqueológicos que determinan los orígenes del teatro griego desde un área proto-teatral⁴⁹, relacionadas con un territorio sacrificial donde se realizaban ceremonias y ritos religiosos en la edad del bronce griega. Considerando la evolución de este espacio proto-teatral griego hacia el *theatron* y su posterior concepción romana, Juan Pedro Enrile Arrate (2009, pp.14-15) instaura desde un análisis etimológico⁵⁰ las diferencias culturales existentes entre el componente visual del *theatron* griego y el componente auditivo del *auditórium* romano. Este puente, entre *theatron* y *auditórium*, nos permite evidenciar las pulsiones escópicas e invocantes con las cuales se articula y se diferencia culturalmente el lugar del acontecimiento escénico, es decir, el *theatron* y el *auditórium*, en cuanto lugar y espacio de escenificaciones, conllevan y contienen ideológicamente la intencionalidad cultural con la cual cada sociedad jerarquiza, (re)produce, (re)presenta y prioriza desde sus prácticas espacializantes y estéticas las dimensiones auditiva, óptica y perceptiva de su

⁴⁷ Foucault, Michel, *El ojo del poder*. Entrevista con Michel Foucault, en Bentham, Jeremías: “El Panóptico”, p.2. Ed. La Piqueta, Barcelona, España, 1980.

⁴⁸ Para mayor comprensión de esta validación ideológica Marco de Marinis hace un análisis de los modelos de la experiencia estética en la práctica escénica, considerando y tensionando la distancia estética con las dimensiones sinestésicas y kinestésicas del acontecimiento escénico. Ver *En búsqueda del actor y del espectador*, Marco de Marinis, pp.203-225, Editorial Galerna, Buenos Aires, Argentina, 2005.

⁴⁹ Para una mayor comprensión del término proto-teatral y sus vínculos con el origen del espacio escénico y su posterior praxis arquitectónica en el teatro griego ver: Arrate, Juan Pedro Enrile y Sinde, Alfredo Fernández, *Arquitectura de espectáculo y puesta en escena en la Antigua Grecia*, Editorial Fundamentos, Madrid, España, 2009.

⁵⁰ Este puente nos permite evidenciar la interpenetración cultural con las que las pulsiones escópicas e invocantes se instalan en la sociedad occidental y cómo se reflejan en las convenciones relacionales fundacionales del acontecimiento escénico.

lenguaje escénico y cultural. Sin embargo y en contrapartida, a esta diferenciación en los modos de producción y recepción del *theatron* y el *auditórium*, en cuanto acontecimiento perceptual y socio-escénico, Fabrizio Cruciani (2005, p.14) aborda la concepción del *theatron* ⁵¹ desde la perspectiva de la arquitectura teatral, desde una cierta arqueología mítica que nos revela los modos de producción, interacción e integración entre la praxis social y la praxis espacial de una cultura y/o civilización. Cruciani (2005, p.111) nos señala que el *theatron* griego tiene sus orígenes en el *ágora* y que su derivación hacia lo escénico sucede desde las relaciones dialógicas de una sociedad con su entorno natural; en otras palabras, la edificación del *theatron* griego privilegia el declive natural y configura el lugar de la mirada desde un espacializar estético y relacional entre la sociedad, el ciudadano y su entorno natural. Por otra parte, el *auditorium* romano es una construcción autónoma que emerge y es edificada como un emplazamiento icónico en la ciudad, que abstrae y es independiente de su entorno. La historicidad y la presencia/preservación del teatro griego y romano en el imaginario y en los modos con los cuales se configuran las edificaciones urbanas, convergen, por un lado, como un espacio/lugar de encuentro de una sociedad y, al mismo tiempo, son conceptualmente concebidos desde una cierta ideología espacializante divergente. Divergencia que se establece si observamos que mientras el *theatron* es un lugar/espacio abierto y relacional con su entorno, el *auditórium* se instala como un lugar /espacio cerrado que conlleva a la abstracción del entorno. Estos modos de espacializar develan no sólo la dimensión formal arquitectónica del espacio, es decir, la composición y disposición de la forma y de los volúmenes, sino también su dimensión estética, relacional y perceptual, evidenciándonos, desde prácticas socio-espaciales distintas, los modos con los cuales una sociedad produce y/o se relaciona con su entorno. Según Fabrizio Cruciani, la producción arquitectónica relacional, monumental e icónica greco-romana no necesita hoy del espectáculo puesto que ya son significantes en sí misma. Estos son signos que emergen y se instalan como un espacio ontológico, mítico y arquetípico en el imaginario escénico y cultural occidental. A pesar de esta coexistencia diacrónica con las ruinas, indicios y resonancias culturales con las cuales se nos (re)presenta hoy en día el teatro greco-romano, quisiera atenerme al espacio teatral en cuanto dinámica de acción/afección proposicional y social que pone en evidencia, desde el espacializar, las ideologías políticas, económicas, sociales y

⁵¹ Cruciani, pp. 14 y 111.

culturales con las que se organizan y constituyen los modos de producción, creación y configuración del espacio en cuanto lenguaje. Para esto es fundamental hacer un análisis heterotópico e ideológico de las prácticas espaciales, sin embargo, la intención no es solamente determinar cuáles son esas ideologías, sino también desestabilizar la supuesta neutralidad conceptual con la cual se abordan el espacio y el lugar escénico, para poner en evidencia las dimensiones ideológicas, económicas y políticas existentes en los procedimientos de producción, organización y creación del espacio y del lugar en la praxis escénica contemporánea. Como señala Edward W. Soja (2010, pp.81-85) al abordar el giro espacial:

“...El espacio y la organización política del espacio expresan las relaciones sociales pero también influyen en ella... los dos conjuntos de relaciones estructuradas (lo social y lo espacial) no sólo son homólogas, en tanto que surgen de los mismos orígenes en el modo de producción, sino que son dialécticamente inseparables”⁵².

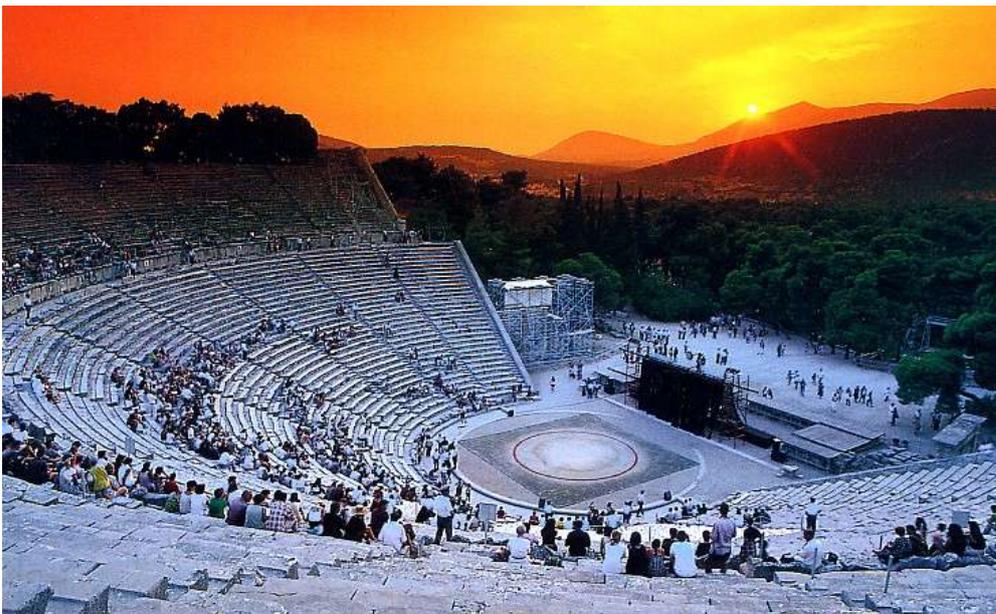


Fig.27⁵³

⁵² Entrevista publicada en Benach Núria, y Abel Albert (2010), Edward W. Soja: la perspectiva postmoderna de un geógrafo radical. Barcelona: Ediciones Icaria.

⁵³ Imagen obtenida en la web en diciembre del 2012 en: <http://sobregrecia.com/2008/04/30/el-festival-de-epidauro>



Fig.28⁵⁴

Desde esta perspectiva quisiera volver al área proto-teatral⁵⁵ y comprenderla como un *lugar/topos* de encuentro, sacrificial, ritualista y/o representacional que en la historicidad de nuestra civilización occidental puede ser determinada como una práctica biosocial, simbólica, política, pública, mítica y territorial, donde el espacio y el tiempo son (re)constituidos y(re)significados a partir de un acontecimiento estético y relacional que promueve, desde lo experiencial de la intercorporalidad, la suspensión crítica de las relaciones temporales, cotidianas y productivas de una sociedad. Por lo tanto, podríamos comprender que esta área proto-teatral emerge y es, cultural y epistémicamente en la contemporaneidad, observable a partir de las manifestaciones sociales. El espacio público y privado se tensionan e interaccionan con el espacio político y económico, generando, desde las manifestaciones sociales, otros modos de habitar/espacializar y configurar desde las (re)interpretaciones y desterritorializaciones de los límites del espacio y de los lugares en el orden sistémico de una sociedad. Esta área proto-teatral es contemporáneamente la irrupción de un acontecimiento **socioescénico** cuya potencia de acción/afección genera el desplazamiento continuo del espacio, de la espacialidad y de los límites productivos y relacionales de una sociedad.

⁵⁴ Imagen obtenida en la web en diciembre del 2012 en : <http://zarco.hostoi.com/Coliseo.html>

⁵⁵ El ágora es también considerado como el origen de esta área proto-teatral, así como también el eje fundacional de la ciudad y de las interrelaciones económicas, políticas, filosóficas y culturales de la ciudadanía griega. Mayor detalle en relación al ágora ver: Arrate, Juan Pedro Enrile y Sinde, Alfredo Fernández, *Arquitectura de espectáculo y puesta en escena en la Antigua Grecia*, Editorial Fundamentos, Madrid, España, 2009.

A modo de ejemplo, quisiera referirme a las manifestaciones sociales que se llevaron a cabo en Chile a partir del año 2006 con la llamada *Revolución Pingüina*, y de cómo este espacializar es también un reivindicar socioescénico que se expande, se amplifica, pone en tensión, cuestiona, desdibuja e instala rizomáticamente otros límites y otros referenciales económicos, sociales y políticos de una sociedad. El área proto-teatral, por lo tanto, no es solamente una arqueología ontológica e icónica del *theatron*, es también un posicionamiento fundacional de convergencia/divergencia y (r)evolución heterotópica y poliescénica de los límites espaciales de una sociedad. El espacializar desde esta dimensión proto-teatral es, en cuanto acontecimiento y potencia de acción/afección **socioescénico**, el desencadenamiento de la crisis representacional y sistémica de los límites y de las ideologías que constituyen la historicidad económica, artística, cultural, política y social de nuestra relación con el entorno y con la producción económica, cultural y política del espacio y de los lugares.

Sea por lo experiencial, por lo estético y relacional, o por su materialismo funcional, el *lugar/topos* emerge como un acto cultural y mnemónico de señalamiento de una práctica territorial de (re)(des)conocimiento, con el que se constituyen los modos de habitar ideológica y consecuentemente la praxis espacial de una sociedad. Es decir, la producción del espacio conlleva también la enunciación del *lugar/topos* como referencial de encuentro, manifestación, posicionamiento, (re)significación y escenificación de los patrones y de las disidencias culturales, sociales, artísticas, económicas y políticas de una sociedad. Comprender las correlaciones y dinámicas etnológicas, etimológicas, sociológicas y antropológicas entre espacio y lugar, en la dimensión socioescénica, es también comprender que la materialidad y la espacialidad del acontecimiento son una producción y una oscilación dinámica, epistémica, estética y continúa de resistencia y (r)evolución de nuestro *lenguajear*. Oscilaciones que evidencian las ideologías y conceptualizaciones con las cuales la historicidad del espacio y el lugar fueron y son (re)determinadas continua y epistemológicamente por distintas disciplinas⁵⁶ y organizaciones políticas, económicas, científicas y sociales. El ágora y el área proto-teatral no son sólo un punto icónico o un emplazamiento histórico de una civilización determinada, son también una praxis social de (re)(des)significación y escenificación de las estrategias y dispositivos con los cuales aún constituimos y (re)(des)configuramos continuamente nuestra coexistencia espacial e identitaria. Esta

⁵⁶ Me refiero a las varias transformaciones por las que han pasado la noción de espacio a partir de los (des)(en)cubrimientos científicos, geométricos, filosóficos, económicos y arquitectónicos.

(re)(des)configuración espacial e identitaria, podríamos comprenderlas a partir de las manifestaciones del 18 de octubre de 2019, donde la Plaza Italia heterotópica y toponímicamente es (re)(des)constituida como la Plaza de la Dignidad. Instalándose como un ágora y/o un área *socioescénica* de carácter convergente y radicante; es decir, un espacio/lugar, donde confluyen los individuos y la multitud hacia un devenir colectivo que desterritorializa, desestabiliza y resignifican la historicidad de los poderes y los límites ideológicos, culturales y económicos de Chile.

La relación icónica y representacional por la cual se constituyó y se constituye la historicidad del espacio escénico en las artes escénicas, no es solamente una evolución de estilos o modos de escenificar, es también la jerarquización y validación social y cultural en la cual el espacializar escénico y su praxis estética y relacional están reducidas y adecuadas, en gran parte, a una edificación arquitectónica.

Estas adecuaciones son también ideológicas y están pensadas y reflejadas en un ideograma espacial, es decir el espacio escénico como síntesis objetivada en un plan arquitectónico conlleva en si una significación y una pre-configuración política, social y cultural que no es neutra para la praxis escénica. Se podrían establecer desde la historia de la arquitectura teatral algunos ideogramas que según Walter Gropius (1970, pp.137-138) adquirieron tres formas básicas: la arena circular (Fig.30), el anfiteatro griego (Fig.29) y la caja óptica o escena a la italiana (Fig.31).

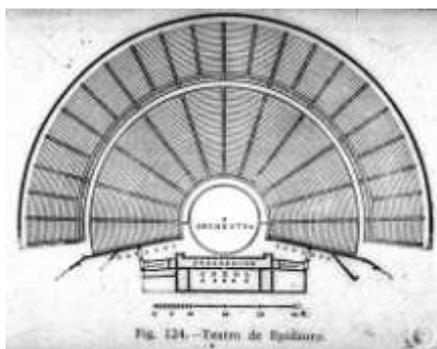


Fig.29⁵⁷

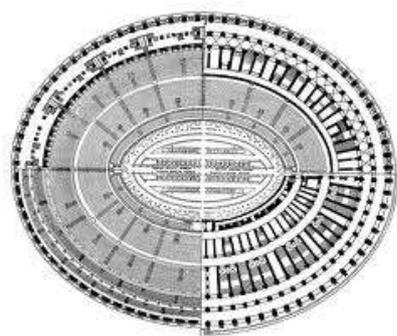


Fig.30

⁵⁷ Imagen obtenida en el día 24 de mayo del 2011 en : <http://arteescenicass.wordpress.com/2009/11/11/unidad-didactica-ii-primera-parte/>



Fig.31⁵⁸

Teniendo en consideración este modelo histórico y convencional del teatro como lugar arquitectónico, podemos observar que la gran mayoría de su praxis establece el espacio escénico, el lugar de la mirada y los modos de recepción escénica desde una perspectiva unidireccional, euclidiana y ocularcentrista⁵⁹. En otras palabras la (dis)posición de los espectadores corresponden a un enfrentamiento o mejor dicho a un posicionamiento frontal entre los espectadores y el espacio de representación. Esta confrontación ha condicionado históricamente la mirada, la percepción, los procesos de creación y producción escénica. El espacio escénico en cuanto dimensión escenográfica se ha desarrollado como un contenedor cuya tendencia es la construcción evolucionista y tecnológica de un orama⁶⁰ y la cosificación lingüística y semántica de un espacio donde se compone y se dispone desde la (trans)(de)formación de equivalencias y categorizaciones los códigos y sistemas con los cuales se instauran y se produce la recepción escénica que es pensada y elaborada para un sujeto/observador bisensorial⁶¹.

Si analizamos las siguientes figuras y su correlación histórica en el devenir del teatro, en cuanto edificación arquitectónica, observamos que los límites que regulan la relación entre el espacio de representación y el espacio de la representación, es decir, entre actores y espectadores, entre observador y observado, es un límite entre dos puntos de vista que refleja un razonamiento espacial de distanciamiento. La configuración geométrica/representacional de este límite en las edificaciones teatrales tiene la intención de señalar, localizar y posicionar zonas específicas para el *estar ahí* de actores

⁵⁸ Imagen obtenida en el día 24 de mayo del 2011 en <http://www.nicolacomunale.com/teoria.escenica/resumenljaume.html>

⁵⁹ Para una mayor comprensión de la arquitectura teatral en Chile ver la investigación realizada por la arquitecta Alejandra Serey-Weldt en <http://www.arquitecturateatralenchile.cl>

⁶⁰ Ver más sobre la teoría de los oramas y la historicidad escenográfica en Breyer, Gastón, *La escena presente*, Ediciones Infinito, Argentina, Buenos Aires, 2008.

⁶¹ Me refiero a que la gran mayoría de las escenificaciones consideran solamente dos de los cinco sentidos, es decir, la predominancia de la visión y del oír en la configuración del lenguaje. Además es un ver y un escuchar que no están resignificados como potencia de procedimiento como por ejemplo sucede en las instalaciones binaurales de Janet Cardiff más información ver en : <http://www.cardiffmiller.com/>

y espectadores, generando en el imaginario cultural modos preestablecidos de cohabitar que inciden en los procesos de creación, producción y recepción del acontecer escénico, del espacio y del lugar (ver fig 32).



Fig.32

Es evidente que este esquema representacional geométrico y topográfico del espacio y del lugar escénico es insuficiente si queremos abordar las transformaciones continuas que se desprenden del acontecimiento escénico. Estas figuras geométricas (ver fig32) son una síntesis representacional e icónica que grafican solamente las zonas de posicionamiento que están insertas en un modo arquitectónico, funcional y cuantitativo de configurar, medir y definir los límites entre espacios y lugares, entre observador y observado. No obstante, para abordar la interacción, las transformaciones y desplazamientos sinestésicos y perceptuales que suceden entre el posicionar, desplazar y dislocar continuo del acontecer del espacio y del lugar escénico, tendríamos que trasladar el razonamiento topográfico hacia un razonar topológico y sinestésico. Es decir que en la historia de la geometría, para abordar estas transformaciones y definir la existencia de ciertas propiedades fundamentales de las figuras geométricas que no dependen, en modo alguno, del tamaño, del ángulo, del volumen o de la forma, surgió a mediados del siglo XIX la topología como una concepción distinta que permite abordar desde un *análisis in situ* las problemáticas cualitativas y relacionales de un recorrido y/o trazado, que escapan a la dimensión representacional, icónica y cuantitativa de la geometría clásica. Desde esta perspectiva podemos observar que, en su gran mayoría, el posicionamiento y las dimensiones escalares entre formas y volúmenes en la arquitectura y en la escenografía teatral están insertos en un razonamiento de composición espacial que transita hacia la abstracción, conceptualización, configuración y posicionamiento de un lugar que es, en gran medida, un referencial ocularcentrista y

topográfico. Una revisión topológica de la historicidad de las prácticas espacializantes nos permitiría no sólo comprender otros modos de configurar espacios y lugares escénicos, sino también abordar los desplazamientos y las implicancias ideológicas, económicas y políticas que emergen, infieren y se interceptan en los procedimientos de creación, producción y recepción escénica. En relación con estas estrategias y procedimientos topológicos, quisiera citar, a modo de ejemplo, el Proyecto Desplazamientos de un Territorio Ausente (Fig.33)⁶², realizado en el año 2011 por los artistas chilenos Paulina Chamorro, Daniela Marini, Nelson Avilés en su residencia de creación en el Ranchito del Matadero en Madrid⁶³. Ellos, a partir de las nociones de intimidad, identidad y territorio, instauraron como eje esencial de su investigación los procedimientos de creación y praxis escénica desde estrategias que amplifican y permiten establecer relaciones no convencionales entre el espacio escénico y el espectador; esta relación no convencional entre el espacio escénico y el espectador es también una redefinición y/o resignificación del *lugar de la mirada*.



Fig.33⁶⁴

La exploración y expansión estética y relacional de los espacios y lugares de escenificación en el arte contemporáneo necesariamente nos conllevan a una revisión, cuestionamiento, reestructuración y/o redefinición de la historicidad del espacio y de su praxis escénica. Sin embargo, podríamos considerar que esta (re)(des)significación del

⁶² Proyecto Desplazamiento de un territorio ausente, de Daniela Marini, Nelson Avilés, Paulina Chamorro, Mariana Chamorro y Juan Claudio Burgos. Más información en: <http://d-territorioausente.blogspot.com/2011/09/proyecto.html>

⁶³ mayores informaciones ver en: <http://www.mataderomadrid.org/resultado-busqueda.html>

⁶⁴ Imagen obtenida del archivo de la artista escénica Daniela Marini

espacio es una constante histórica que ha sido abordada en distintas etapas de la historicidad de las artes escénicas, y si observamos desde un análisis más acucioso, podemos ver que estas transformaciones espaciales en el arte escénico están más relacionadas a formas, volúmenes y límites escalares y topográficos de las edificaciones teatrales y escenográficas. Podemos observar que en los estudios teatrales de finales del siglo XX e inicios del siglo XXI, el abordaje de la praxis del espacio en el arte escénico, ya sea como disidencia y/o contravención, sea desde enfoques cuantitativos o cualitativos, nos develan una pugna entre formas y estilos que terminan siendo denominados como una praxis escénica convencional y no convencional. A pesar de esta perspectiva dicotómica, la historicidad del espacio escénico señala algunos hitos aislados donde se evidencian otros modos de producción y recepción que ponen en tensión esta dicotomía de las normativas escénicas institucionalizadas. Es el caso de la dramaturgia espacial de Ramón Griffero⁶⁵ (2011, p.55) que cuestiona los soportes geométricos del espacio escénico desde su dimensión social, antropológica y política. Griffero instaura en la década de los '80, desde la disidencia, su praxis espacial y sus escenificaciones en espacios no convencionales como el Trolley. Para desestabilizar esta mirada dicotómica de los espacios escénicos y amplificar su análisis, una breve revisión de la historicidad escénica nos remite a la irrupción del *no habrá escenario* de Antonin Artaud, o el *hay que rehacerlo todo* de Jacques Copeau, o el *constructivismo cinético* de Meyerhold, o el *juego estructural de las formas plásticas* de la Bauhaus, o los espacios de monumentalidad y multitud de Max Reinhardt, o el *teatro sintético* de Walter Gropius⁶⁶, o el distanciamiento, la contextualización y el *derrumbe de la cuarta pared* en Brecht o el propio metateatro de Luigi Pirandello. Estas explosiones y amplificaciones nos revelan y nos evidencian una praxis espacial⁶⁷ que está en una (tras)(de)formación continua y relacional con las ideologías que se desprenden y/o están acopladas en la dimensión social, política, económica, tecnológica, científica y estética de una sociedad y/o grupo de individuos.

⁶⁵ Griffero, Ramón, *La dramaturgia del espacio*, Ediciones Frontera del Sur, Santiago, Chile, 2011.

⁶⁶ Para un mayor análisis del teatro en cuanto edificación y lugar, sugiero ver: Jean-Jacques Roubine, *A linguagem da Encenação Teatral*, Editorial Jorge Zahar, Rio de Janeiro, Brasil, 1998. Con relación a una posible historicidad del espacio y su escenificación, ver Juan Antonio Hormigón, *Investigación sobre el espacio escénico*, Volumen 4 de Comunicación, Serie A, Editor Alberto Corazón, Madrid, España, 1970. También sugiero revisar Francisco Javier, *El espacio escénico como sistema significante*, Editorial Leviatán, Córdoba, Argentina, 1998.

⁶⁷ Para una mayor comprensión de esta explosión y/o tendencias espaciales en la praxis escénica, de inicios y mediados del siglo XX, sugiero ver: Borges de Barros, Amílcar, *Dramaturgia corporal: acercamiento y distanciamiento hacia la escenificación corporal*, pp. 35-46, Editorial Cuarto Propio, Santiago, Chile, 2011.

En este sentido, Christopher Balme (2013,p. 95), al exponer en su introducción a los estudios teatrales la dimensión fenomenológica de Max Hermann y la dimensión semiótica de Marvin Carlson en torno al espacio teatral, más que instaurar una dicotomía ideológica para abordar las relaciones y (tras)(de)formaciones dinámicas en torno al espacio y el lugar, lo que nos señala es la escasez de investigaciones que abordan las nociones de espacio en el ámbito teatral como un campo de probabilidades fundamental para el análisis de las relaciones interactiva entre actores y espectadores, entre observador y observado. Este campo vendría a ser no solamente una dimensión metacognitiva y referencial para las categorizaciones del lenguaje escénico, vendría también a solicitar de los estudios teatrales y/o escénicos un análisis *in situ* y topológico que pueda abordar ideológicamente las (tras)(de)formaciones continuas y perceptuales que son generadas por la especificidad sinestésica del acontecimiento escénico y por la historicidad estética y cultural que emergen de la praxis espacial escénica. Como bien plantea Balmer, (2013,p.92) los estudios teatrales o escénicos recientemente están abordando las relaciones entre el espacio escénico, el medio arquitectónico y los espectadores. Según sus investigaciones, el *espacio teatral* abarca las relaciones entre actores y espectadores, *el espacio escénico* se subdivide en visual y cinético, teniendo como eje al actor, y el *lugar del teatro* es su dimensión arquitectónica. Además, a partir de las formas simbólicas de Ernest Cassirer, Balmer logra establecer una línea evolucionista del espacio sagrado hacia un espacio estético, aunque más que una evolución, lo que nos devela Balmer al plantear la relación espacial e indisoluble entre teatro y templo es una sobreimpresión, una heterotopía escénica. Ahora bien, si el espacio en Balmer ha considerado no sólo las formas simbólicas de Ernest Cassirer, sino también el teatro *ambientalista* de Richard Schechner, creo que sus análisis deberían haber considerado asimismo el espacio como una mediación del lenguaje⁶⁸. Desde esta dimensión, su definición y categorización deberían por lo menos enunciar la sobreimpresión perceptual, intercorporal e intersubjetiva que emerge en la configuración escénica del espacio y del lugar; configuración que al mismo tiempo es el acontecer del espacio y del lugar en cuanto lenguaje. Lenguaje que, más que establecer dicotomías y pugnas conceptuales, debería oscilar dialécticamente entre su dimensión

⁶⁸ Esta temática del espacio en cuanto lenguaje fue abordada en el capítulo en torno a Las huellas ideológicas de algunas nociones de espacio.

En relación con el planteamiento de Cassirer, ver la cita n° 06, referente a Cassirer, Ernst, *Filosofía de las formas simbólicas*, p.195, Ediciones Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2003.

fenomenológica y semiótica, puesto que el espacio y el lugar son en acción/afección, en (re)(des)significación y en desplazamientos metacognitivos continuos y dinámicos.

Con aparentes similitudes conceptuales y metodológicas, Anne Ubersfeld (1997, p.65) también señala y categoriza el lugar escénico y el espacio escénico como un conjunto de signos que se encuentran y están contenidos por el lugar teatral, estableciendo, así, las relaciones entre espacio y lugar a partir de su funcionalidad disciplinaria y semiótica. Desde esta perspectiva, el espacio dramático, el espacio teatral, el espacio escenográfico, el espacio escénico y así sucesivamente, se van desplegando en el análisis de Ubersfeld una serie de adjetivizaciones en torno al espacio, sin nunca definir las nociones e ideologías por las cuales se sostiene su concepción de espacio y lugar. El espacio es considerado como una generalidad sin ideología definida y su comprensión está enfocada al análisis de los significantes que se desprenden de un espacio contenedor, donde se depositan los signos con los que se configura el lenguaje y el acontecimiento escénico. Tanto Ubersfeld como Schechner abordan lo escénico y el espacio como algo exclusivo y específico de la disciplina teatral, y la transversalidad e interdisciplinariedad de sus concepciones espaciales son solamente la consecuencia y una derivación de un razonar semiótico surgido a mediados del siglo XX. Es así como Ubersfeld hace referencias al *Espacio vacío* de Peter Brook, sin considerar que este vacío o neutralidad del espacio es un modo de razonar y de (re)producir el espacio como una cosificación absoluta, cuyo objetivo es la aprehensión y convergencia atencional de los sentidos. El *Espacio vacío* de Peter Brook es una conceptualización consensuada para neutralizar las significaciones y/o distracciones políticas, sociales y económicas que no fueran concebidas escénicamente y tampoco fueron o quisieron ser consideradas como ejes significantes del espacio, del lugar y del acontecer escénico. Su intención es captar y mantener en la figura del actor la atención del observador, desde la concepción de un lugar de la mirada ocular-centrista que mantiene correlaciones con la producción materialista y objetual del espacio. Esta praxis y este razonamiento espacial podemos observarlos en la producción y edificación de los espacios y de los lugares destinados a las artes escénicas occidentales, que en su gran mayoría reflejan la conservación fundacional de una noción del espacio como cosificación isotrópica; la síntesis de este razonamiento y producción espacial se encuentra en la configuración de la caja negra y de sus correlaciones arquitectónicas con el teatro ilusionista y atmosférico wagneriano. Además, este modelo de organización del espacio en las artes escénicas y sus modos de producción y significación, están configurados en torno a una noción de espacio

absoluto y newtoniano, circunstancias desde las cuales no podríamos seguir afirmando la neutralidad ideológica del espacio en los procesos de creación y recepción de las artes escénicas; así como tampoco podríamos seguir analizando el lugar de la mirada en la arquitectura teatral sin considerar las ideologías políticas, culturales, económicas y sociales con las cuales se edificaron y se edifican los teatros contemporáneos.

Por lo tanto, entre el *ágora* griego, como este espacio/lugar proto-teatral de encuentro sociopolítico, y el teatro, como edificación arquitectónica e icónica emplazado en la ciudad, más que una historicidad sincrónica y evolutiva, lo que emerge es una coexistencia diacrónica que pone en evidencia la diversidad social, política e ideológica en torno a los modos de producción, percepción y escenificación de los espacio y lugares en el imaginario cultural y simbólico de una sociedad. Evidenciar esta coexistencia⁶⁹ es también señalar las correlaciones dinámicas y continuas entre las nociones de espacio y lugar para así poder, desde la diversidad de las prácticas espaciales, comprender el espacio y el lugar, así como el cuerpo y su corporalidad, como uno de los ejes epistémicos y estéticos fundamentales del lenguaje escénico contemporáneo.

- **Resignificación y dislocamiento de algunos conceptos escénicos**

Los modelos escénicos y la enseñanza teatral no entregan herramientas para construir ficciones desde el espacio, sino para reproducir gestos y lenguajes ya contruidos a partir de él⁷⁰.

El espacio y el lugar son una acción/afección rizomática de resistencia y dislocación corporal cuyo carácter transversal se entrelaza epistemológicamente hacia dimensiones cognitivas, semánticas, etnológicas, neurológicas, bío-sociales, antropológicas, políticas, económicas, científicas, religiosas, antropofágicas y tecnológicas. Desde esta

⁶⁹ Me refiero a esta coexistencia considerando la expansión de la teatralidad hacia manifestaciones y escenificaciones que se insertan en el cotidiano y que necesariamente no poseen el carácter de espectacularidad que encontramos en las escenificaciones de los teatros edificados. A modo de ejemplo, podemos referirnos a las manifestaciones estudiantiles del año 2011 en Chile, así como a la performatividad que emerge tanto en los cómicos de Plaza de Armas, como el tiburón del paseo Ahumada, como en las canciones de las hermanas ciegas en la esquina de las calles Catedral con Ahumada en Santiago Centro. Estas praxis espaciales insertas en el cotidiano urbano hacen evidente la coexistencia diacrónica entre el área proto-teatral y el teatro edificado e institucionalizado. Desde esta perspectiva también sugiero revisar la noción de escenificación, tanto en el diccionario de Erika Fischer Lichte, como en la Dramaturgia Corporal de Amílcar Borges.

⁷⁰ Griffero, Ramón, *La dramaturgia del espacio*, Ediciones Frontera del Sur, Santiago, Chile, 2011.

perspectiva, podemos observar y considerar que en la historicidad de la praxis espacial se develan algunos entrelazamientos y/o cruces disciplinarios que hace imposible abordar la producción y la percepción del espacio o en el espacio desde una mirada disciplinaria. El espacio y el lugar son heterotópica y topológicamente una producción inter/transdisciplinaria; su abordaje es la amplificación y sobreimpresión constante de ideologías sociales, filosóficas, económicas, políticas y culturales, tanto desde el punto de vista de las decisiones económicas con las cuales se configuran su dimensión objetual, hasta la localización y su emplazamiento como lugar, edificación y acontecimiento icónico en la ciudad. Deberíamos considerar que, debido a la diversidad de la praxis espacial en el arte escénico contemporáneo, no podemos establecer categorizaciones y/o padrones comunes de análisis para acontecimientos que poseen estrategias y dispositivos estéticos y relaciones distintos en su configuración. Entonces deberíamos comprender que el espacio y el lugar son un campo de probabilidades que se potencia epistémicamente a partir de la interacción y de la afección entre y desde los cuerpos, intensificando así las variaciones y amplificaciones intersubjetivas de los sentidos y de los significantes, con los cuales rizomática y sinestésicamente se generan el aparecer de *otro espacio*, el devenir del lugar y el posicionamiento del cuerpo y de la corporalidad como territorio y lenguaje.

El análisis y el acontecer del espacio escénico y su escenificación ya no son conceptualmente una exclusividad disciplinaria del teatro; su expansión y amplificación ha desterritorializado los límites y convenciones disciplinarias y ha establecido otras relaciones entre la recepción, percepción y producción del lenguaje escénico.

Para investigar el espacio y el lugar (topos) desde la especificidad disciplinaria de los estudios teatrales/escénicos es fundamental comprender cómo se instaura la noción disciplinaria del espacio escénico y cuáles son el imaginario, las ideologías y las historicidades con las cuales se sostiene la producción y la configuración de los espacios y/o lugares donde se realiza el acontecimiento escénico. Abordar el espacio escénico es instaurar el análisis crítico, semántico y, a su vez, fenomenológico de un campo de probabilidades, cuyo sistema de relaciones se articula con la corporalidad, el tiempo, la acción y sus afecciones desde la yuxtaposición heterotópica y heterocrónica de un imaginario isotrópico, anisotrópico, heterotópico, indefinido y dinámico. Este campo de probabilidades es generado por las interpenetraciones rizomáticas y radicantes con las que van constituyéndose las nociones de espacio y lugar en la historicidad ideológica

que emerge de los procedimientos y de las prácticas espacializantes de creación, realización y recepción escénicas. Es fundamental entender el espacio y el lugar como una práctica cultural, estética y simbólica de carácter correlacional e interdependiente; sólo desde esta perspectiva podríamos detectar la oscilación y adecuación inter y transdisciplinaria existente entre las ideologías que constituyen y constituyeron algunas nociones de espacio y lugar. Estas son fundamentales para la configuración de un marco teórico que nos permita generar un análisis crítico desde la (re)(des)composición conceptual e ideológica de la historia del espacio teatral/escénico y de los lugares de realización escénica. He optado por determinar el lugar escénico como un límite/umbral entre cosas/cuerpo y, desde esta perspectiva, la palabra *topos* nos permite determinar y correlacionar el acontecimiento escénico con las huellas y con los desprendimientos estéticos de su práctica espacial. De esta determinación surgen cuatro razonamientos espaciales que se interaccionan en una dinámica continua (ver Fig.34) y, desde esta perspectiva, enuncian los principios básicos e interdisciplinarios que nos permitirían configurar un análisis de las prácticas escénicas espacializantes:

- *Espacio y topografía* entendida como la abstracción arquitectónica y escenográfica del lugar. Sus tendencias descriptivas, geométricas y cuantitativas se vinculan con la medición, descripción, representación y producción de la superficie del territorio teatral. Desde la topografía se podría determinar un análisis icónico de las formas y volúmenes que constituyen la materialización (re)presentacional, arquitectónica y geométrica del lugar y del espacio escénico.
- *Espacio y toposesia*⁷¹ como el lugar ficcional desde donde emergen la materialidad y la espacialidad, instaurando la percepción, lo relacional y el imaginario cultural en la configuración del lenguaje espacial.
- *Espacio y topología* como el análisis *in situ* y operacional de los recorridos y de las propiedades relacionales, cualitativas y perceptuales de los elementos constituyentes que configuran el aparecer del espacio y del lugar bajo (de)formaciones y/o transformaciones continuas.
- *Espacio y toponimia* como el estudio de los orígenes y significaciones en el que gravita la materia y la materialidad de los conceptos, de las acciones, de las

⁷¹ En *Paisaje: génesis de un concepto*, Javier Maderuelo señala las relaciones griegas para abordar las descripciones de los lugares, pp.18-19, Editorial Abada, Madrid, España, 2005.

afecciones, de las enunciaciones, nombramientos y adjetivizaciones del lenguaje espacial escénico.

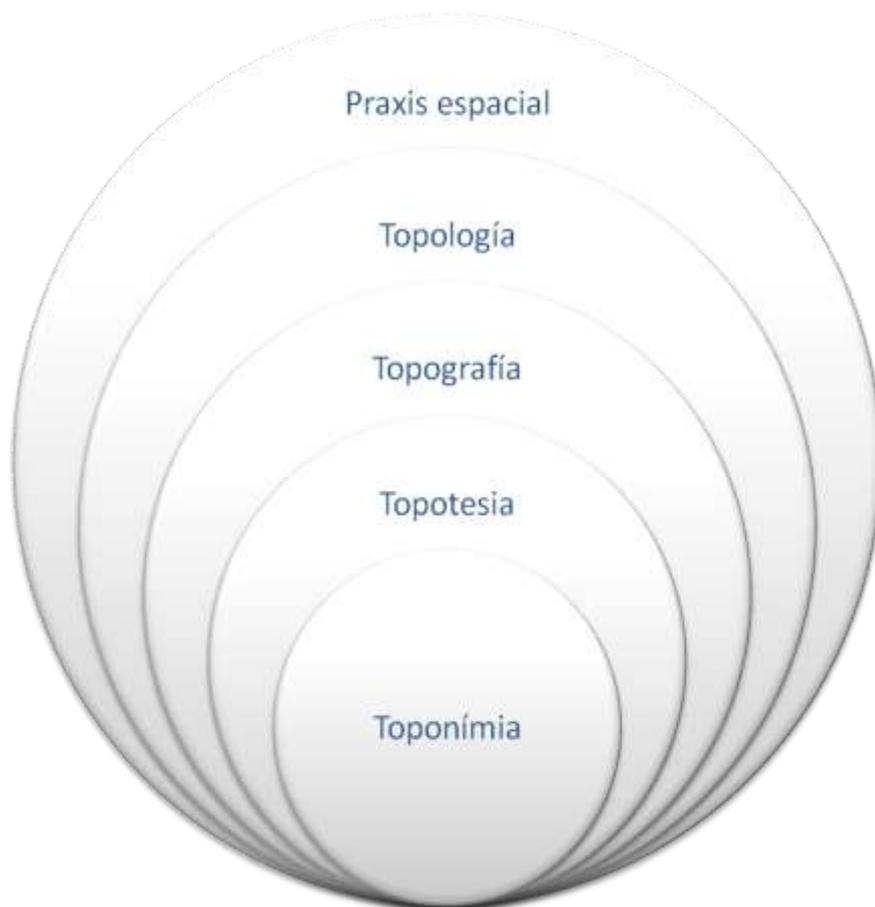


Fig.34

La enunciación conceptual de este análisis topo-escénico, en una primera instancia, nos permitiría instaurar desde los estudios teatrales otros modos de abordar los procedimientos, las prácticas y las realizaciones escénicas que se sostienen o están relacionadas directamente con un modo de configurar, operar y producir sistemas y razonamientos espaciales. Para sostener esta readecuación se requiere de antemano una revisión toponímica de las teorías teatrales, para así establecer una posible (re)definición y/o adecuación de algunos conceptos y definiciones con las cuales se hacen los estudios y análisis del acontecer del lenguaje escénico.

“Lo que distingue al arte contemporáneo es sólo el hecho de que la originalidad de una obra de nuestro tiempo no se establece de acuerdo a su propia forma, sino a

través de su inclusión en un determinado contexto, en una determinada instalación, por medio de su inscripción topológica”⁷².

Quisiera revisar a continuación, desde una intencionalidad espacial, algunos términos de los estudios teatrales que considero esenciales para enunciar un análisis topo-escénico y que requieren de una (re)significación referencial y conceptual a partir de las nociones de heterotopía y heterocronía; estos son: la escena/escenario, lo escénico, la puesta en escena, la escenificación y el *theatrum*.

La escena/escenario

La palabra griega *skené* significa “tienda”, “barraca” o “construcción ligera”, pero también es la *skénai* de los guerreros, y de ella se desprende la noción de *paraskenia* como el lugar específico para la *mechané* teatral según Juan Pedro Arrate (2008, pp.51-52) La *skené* se entiende como un muro de fondo a los actores, un umbral que separa la acción de los actores y colabora en la reverberación de la voz, según lo establecido por Richard Sennett (2007, pp.63-64) en su análisis del teatro griego y su interrelación con la ciudad y los cuerpos. Por lo que podríamos decir que en el teatro griego la *skené*/escena es un umbral, un límite efímero que contiene y determina social y políticamente la institucionalización de un lugar específico en la ciudad para la conversión y transfiguración ritualística y ontológica de una praxis cultural, experiencial y (re)presentacional de dislocación, producción y alteración del imaginario cultural. En este sentido la *skené* es un cerco, una delimitación espacial y simbólica de un lugar donde/en el cual una sociedad instaure de manera dialéctica su devenir en otro, o su llegar a ser otro. La escena es un constructo social delimitado para la configuración y (des)composición de una autoalteridad; por lo tanto, podríamos entender la escena como la demarcación de un espacio simbólico que enuncia y señala, desde su devenir en otro, la reflexión crítica y experiencial de una determinada ideología cultural. La escena es también el devenir de un campo de probabilidades cuya tendencia es el (re)posicionamiento y el (des)conocimiento de la mirada y de las percepciones hacia otros modos de producción del lenguaje. La escena requiere de intencionalidades para su devenir geométrico, simbólico, (re)presentacional y/o experiencial.

Lo escénico

En el Diccionario de Teatro de Patrice Pavis (2005, p.164) encontramos una muy breve descripción de lo *escénico*: lo que tiene relación con el escenario y que se presta a la

⁷² Groys, Boris, *La topología del arte*, cita del texto publicado en www.estudiosteatrales.cl, visitado el 23 de mayo del 2010 a las 23.00hrs.

expresión teatral. Lo mismo sucede en el Diccionario de la Real Académica Española donde encontramos a lo *escénico* como perteneciente o relativo a la escena. Es increíble constatar que la palabra *escénico* es una derivación del latín y éste del griego *skéné*, según el Diccionario Crítico Etimológico Castellano Hispano de J. Corominas (2001, p.696), y que además tiene su primera aparición en el documento de P.S. Abril con fecha del año 1577, es decir, lo *escénico* es una palabra utilizada durante los últimos 434 años en la lengua española y su significación se resume a una frase que se remite a la escena o al escenario. Desde esta escasa perspectiva me atrevo a agregar que lo *escénico* es una dimensión estética, perceptiva y experiencial que tensiona las huellas y las incisiones territoriales y culturales con las que se (des)(re)componen las nociones de realidad. Esta (in)tensión es inherente a lo escénico y es generada sinestésicamente por la yuxtaposición y sobreexposición con las cuales dialógicamente el imaginario y el cotidiano de determinada sociedad construyen y generan críticamente el conocimiento desde los excedentes de sentido que se desprenden de la intercorporalidad escénica⁷³. De manera epistemológica, lo escénico es una expansión de la percepción que desdibuja continua y rizomáticamente los límites entre el lenguaje, el imaginario y la producción de realidades; la escena es un agenciamiento convergente y divergente de las ideologías culturales; y lo escénico es la piedra que se lanza hacia ese lago y produce las resonancias que desbordan los márgenes.

La puesta en escena

Según Appia (200, pp.88-89), el arte de la puesta en escena es el arte de proyectar en el espacio y en el tiempo *un procedimiento según el cual se trata de realizar para (y en función de) una mirada, determinada concepción dramática*. Desde esta perspectiva, la puesta en escena es la interrelación y el intersticio de la acción dramática en un espacio-tiempo. La puesta en escena es un anti-espacio⁷⁴ que desde su dimensión humana hace del acontecimiento escénico una yuxtaposición de realidades que son interpuestas sinestésica y dialécticamente para generar otros modos de percepción y conocimiento de los sistemas culturales. La puesta en escena es la materialización espacial de una

⁷³ Entiendo la intercorporalidad escénica como un excedente de sentido que emerge de las relaciones intersubjetivas y perceptuales entre los cuerpos que están presentes en el acontecimiento escénico y que no puede ser reducido a un significante.

⁷⁴ El término anti-espacio es utilizado en la arquitectura como contraposición al espacio cerrado por muros. Se contraponen el espacio fluido, continuo, transparente y ligero y el espacio volumétrico, delimitado, estático y cartesiano. Esta relación se sostiene a partir de la teoría de la relatividad de Albert Einstein (espacio-tiempo) y sus correlaciones con las variables del movimiento. Para una mayor comprensión del espacio arquitectónico contemporáneo, ver *La Modernidad superada* de Joseph María Montaner (2011, pp.29-50). Barcelona: Editorial GG.

intencionalidad ideológica; como lo explicita Foucault, el teatro es una producción heterotópica. Artaud dice que en una obra de teatro la puesta en escena es la parte verdadera y específicamente teatral del espectáculo. Podríamos añadir que la puesta en escena es la configuración de los dispositivos, materialidades, operaciones y estrategias de interacción que produce y genera, desde el acontecimiento escénico, la dislocación de realidades hacia la materialidad con las que el espacio y el lugar instauran la intercorporalidad del lenguaje escénico, es decir, el acontecimiento escénico es una materialidad que se desprende como un excedente de la puesta en escena.

Escenificación

La escenificación es un devenir continuo del lenguaje escénico que traspasa, que desborda, desterritorializa y tensiona los signos, los significantes y los excedentes de sentido que emergen en el lugar de la mirada. Este es un proceso intencional que está vinculado con la selección y determinación de los dispositivos, estrategias y operaciones que materializan política e ideológicamente los procesos creativos de una puesta en escena. La escenificación es un procedimiento de producción estética y experiencial de realidades sobreexpuestas que oscilan y tensionan las relaciones entre el registro individualizado y el imaginario cultural. Como procedimiento de creación, la escenificación genera un campo de probabilidades que intenciona, tensiona e infiere ideológicamente al acontecimiento escénico. Tal como un mapa de ruta, la escenificación es la dimensión experiencial y relacional de la praxis escénica que desde determinados indicios y señales de ruta determina un recorrido y una intensidad en el acontecimiento escénico, que simultáneamente se manifiesta como un excedente de éste.

El *theatrum*

Los orígenes etimológicos de la palabra teatro provienen del griego *theatrum*, cuyo significado es “lugar desde donde se mira” o “el poner ante los ojos”. Desde esta referencia etimológica podríamos decir que en el *theatrum* sucede el posicionamiento y el señalamiento crítico y sinestésico de una corporalidad de tendencia escópica e invocante⁷⁵, que se (re)presenta, se manifiesta y se desplaza desde las tensiones y relaciones intercorporales, instaurando el acontecimiento escénico en y desde una mutua interpenetración entre el mirar y ser mirado, entre la percepción y lo percibido, entre el

⁷⁵ Tendencia escópica, es decir, la configuración espacial y de la alteridad desde una captación óptica. Tendencia invocante, es decir, la configuración espacial y de la alteridad desde una resonancia auditiva.

observador, el observado y su entorno. El *theatrum* es una yuxtaposición convergente y divergente entre realidades e imaginarios que se desprende desde la intercorporalidad, es decir, desde las relaciones sinestésicas y perceptivas entre el espectador y el actor, entre el observador y la obra hecha para ser observada y habitada. La comprensión de esta dinámica nos permite abordar la diversidad de la espacialidad y de la materialidad de una puesta en escena desde una amplitud inter/transdisciplinaria.

Comprender los elementos que se reiteraron en la historicidad y aún se reiteran como convenciones esenciales⁷⁶ en la configuración del espacio escénico, nos permite determinar que *el lugar de la mirada* se configure sinestésica y estéticamente como un sistema de puesta en escenas yuxtapuesto y coincidente en lo formal, donde el (re)conocimiento no es sólo hacia la acción escénica y su contexto histórico, dramático⁷⁷, social y/o cultural en el que se inserta la puesta en escena. Más bien, *el lugar de la mirada* debería generarse como el lugar de y hacia la percepción que se expande hacia la yuxtaposición de las dimensiones perceptivas y representacionales de lo real, constituyendo al acontecimiento escénico como un sistema de relaciones estéticas que oscilan entre la percepción, la experiencia y la (re)significación. *El lugar de la mirada* es un excedente de significación, un campo experiencial, sensorial y perceptivo que interacciona sinestésicamente con el espectador y con su posicionamiento y/o orientación espacial. La realización o acontecimiento escénico es una yuxtaposición entre la (re)presentación y la producción de realidad que instaaura sinestésica y estéticamente las interpenetraciones y dislocaciones conceptuales, contextuales e ideológicas con las cuales se (re)(des)componen continuamente los límites entre lugar y espacio. *El lugar de la mirada* es un acto inestable y experiencial de (re)significación y producción de realidades que es interceptada por la dislocación inherente del acontecimiento escénico. El lenguaje escénico se constituye como una dimensión estética y fenomenológica de un razonamiento espacial a partir del cual la intercorporalidad emerge como una entropía⁷⁸ de las afecciones y de las intencionalidades de las estrategias e ideologías con las cuales se constituyen las

⁷⁶ Me refiero fundamentalmente y de una manera generalizada a las puestas en escena que se realizan en espacios que son edificados o adaptados (galpones, casas, calles, etc.) al formato frontal y bisensorial del teatro a la italiana.

⁷⁷ Referido a cuando el espacio de la representación es una adecuación dramática, un campo para el desarrollo de una acción dramática y pausada semánticamente, donde pocas veces se entrelazan las relaciones entre el espacio, los actores y el espectador /observador.

⁷⁸ Utilizo el término entropía para referirme al excedente de significación existente en el ámbito de la recepción escénica. El término es utilizado en la física para medir lo no utilizable desde las magnitudes termodinámicas, como también para medir el desorden de un sistema.

escenificaciones. El acontecimiento o la realización escénica es una divergencia de dispositivos y operaciones que configuran un estar allí desde la dislocación y desplazamientos de los modos, con los cuales se (re)presentan y se develan el pensar y el (re)conocer crítico de la transfiguración de las nociones espaciales y de la noción de realidad hacia las dimensiones inestables de la percepción. Desde esta perspectiva, el *theatrum* y el acontecimiento escénico se escapan a la dimensión fetichista de la obra misma; el hecho y el espacio escénico son una captación escópica, invocante y, por lo tanto, sinestésica y estética, que hacen de la intercorporalidad un excedente y una difracción de las intenciones espaciales de la puesta en escena. El *theatrum* como *el lugar de la mirada* instala una (re)significación toponímica de realidades que intencionalmente fueron trasladadas y son interpuestas dialéctica y heterotópicamente para generar otros modos de percepción y configuración, tanto en los sistemas culturales como en el aparecer epistémico del espacio en cuanto praxis y lenguaje escénico.

- **Revisitando algunas nociones, enunciaciones, enunciados y conceptos sobre el espacio y el lugar**

Estas oscilaciones semánticas, políticas, territoriales, culturales y simbólicas que ocurren entre el espacio y el lugar, requieren de una revisión que permita señalar los intrincados modos con los cuales se manifiestan la relatividad y la intencionalidad económica, política, social y cultural que, a su vez, también se relacionan y coexisten con la dimensión semántica, epistemológica y cognitiva de la producción del espacio. Haré algunas determinaciones en torno a ciertas nociones de espacio y lugar para así proponer algunas adecuaciones en algunas terminologías escénicas.

Establezco el “lugar” como sitio de ocupación, posicionamiento, dominio, expansión, organización, (re)presentación y agenciamiento económico, cultural, identitario, relacional, histórico, sinestésico y cognitivo; y el estar en “espacio” como una fisura experiencial, relacional y extensiva de enunciación y punto de fuga y ciego que se escapa del sentido y que se desplaza, oscila y modula continuamente. El espacio antecede y sostiene el devenir del lenguaje escénico, el espacio es este intersticio entre la percepción y el lenguaje; su determinación, localización, señalamiento o emplazamiento hace emerger *el lugar de la mirada*, el topos aristotélico señalado, habitado y encapsulado por la praxis de las interpretaciones e ideologías culturales con las que se constituye la historicidad del espacio y el devenir del lugar.

El espacio y el lugar son ineludibles; sus dinámicas e interacciones requieren de sistemas flexibles, interconectados y expansivos. El espacio y el lugar ya no son deducibles a una óptica euclidiana, sus magnitudes se acercan más a una geometría diferencial, por lo tanto, el análisis espacial de la escena contemporánea requiere ser abordada desde sus equivalencias y desde sus (de)formaciones topológicas relativizadas. El espacio y el lugar son dimensiones de contención corporales que se abren y se cierran en un diálogo referencial y relacional constante entre la configuración de un lenguaje y la percepción; es decir, el espacio es un principio de incertidumbre, y/o campo de probabilidades experiencial que hace emerger el lugar como la impresión de esta experiencia, el lugar es un hito mnemónico y un posicionamiento del (re)conocimiento. El espacio se (re)presenta como una fisura, como un campo estético y experiencial de incertidumbre. El espacio es también un escape a-significante que hace emerger al lugar como principio de significación, es decir, el topos es una refracción significativa del espacio, un *punctum* que hace del lugar el vestigio y la huella histórica y social de un espacio practicado; que tensiona y desterritorializa dialécticamente lo ya señalado por Michel De Certeau (2007, p.129): “el espacio es un lugar practicado”. Desde esta perspectiva, los sucesos, los tránsitos y las transformaciones son simultáneos y difusos, o sea, mientras el lugar se instala nombrado, el espacio se adhiere a la diversidad intersubjetiva y expande su incertidumbre y localización hacia su dimensión topológica, heterotópica y heterocrónica.

“Lo que distingue al arte contemporáneo del de momentos anteriores es sólo el hecho de que la originalidad de una obra de nuestro tiempo no se establece de acuerdo a su propia forma, sino a través de su inclusión en un determinado contexto, en una determinada instalación, por medio de su inscripción topológica”⁷⁹.

Establecer un acercamiento topológico sobre *el lugar de la mirada* nos permite contextualizar, diferenciar, situar y describir las adherencias y los elementos de configuración y (de)formación espacial. El término topología escénica aportaría así al desarrollo de la investigación desde un análisis crítico de las transformaciones, desplazamientos y conexiones continuas, generadas en el espacio escénico, teniendo en consideración los puntos de interacción entre el sujeto, el objeto, y su interpenetración cultural. La intención no es establecer un modelo comparativo entre formas y

⁷⁹ Groys, Boris, *La topología del arte*, cita del texto publicado en www.estudiosteatrales.cl, visitado el 23 de mayo del 2010..

contenidos, más bien señalar y posicionar el espacio y el lugar como un acto de experiencia. En palabras de Marc Augé (2008, p.122):

“Ya no hay análisis social que pueda prescindir de los individuos, ni análisis de los individuos que pueda ignorar los espacios por donde ellos transitan”⁸⁰.

Desde este posicionamiento, el espacio escénico se establece como un imaginario cultural y social que es enunciado ontológicamente a partir de las (des)codificaciones del lenguaje, y el lugar se constituye como el (re)(des)conocimiento de este lenguaje cultural, identitario y territorial. De las interacciones entre el lugar y el espacio emergen la mirada y el recorrido como las coordenadas de una inmanencia fenomenológica que devela las funciones y huellas de un intersticio entre la percepción, la producción de presencia y el lenguaje, y es entonces cuando emerge, desde el espacio y del lugar, la (re)presentación como una yuxtaposición de una experiencia (re)(des)contextualizada.

Este posicionarse en el espacio nos permite entender el recorrido y el lugar de la mirada como dispositivos fundacionales de concatenaciones estéticas, escénicas y sinestésicas que desplazan continuamente los límites entre el imaginario, la imagen y la producción de la “realidad” espacial. Las ideologías con las cuales se articula esa yuxtaposición de realidades están entrelazadas por las nociones de espacio provenientes de otros campos disciplinarios, que están dialógica y dialécticamente insertas en nuestro razonamiento y praxis espacial, tales como la geometría, la agronomía, la neurociencia, la arquitectura, la geografía, la filosofía, la religión y podríamos seguir *ad infinitum*.

Merleau-Ponty(1994,p.262) habla de campos sensoriales como sistemas de apariencias cuya orientación varía en el curso de la experiencia; pero es en la observación de los dispositivos⁸¹ de Wertheimer, hecha por Merleau-Ponty, donde podríamos encontrar algunos principios e indicios perceptivos que enuncian cierto análisis fenomenológico de la espacialidad, a partir de circunstancias no convencionales que cuestionan desde las interacciones entre el lugar, la escena, el sujeto y el cuerpo fenomenológico, las convenciones culturales, sociales y sinestésicas:

“Lo que importa para la orientación del espectáculo no es mi cuerpo tal como de hecho es, como cosa en el espacio objetivo, sino mi cuerpo como un sistema de acciones posibles, un cuerpo virtual cuyo “lugar” fenomenal viene definido por su tarea y su situación [...]. Este cuerpo virtual desplaza al cuerpo real hasta el punto de que el sujeto no se siente ya en el mundo en el que efectivamente está, y que, en lugar

⁸⁰ Augé, Marc (2008, p.122), *Los no lugares, espacios del anonimato: Una antropología de la sobre modernidad*. Barcelona: Editorial.

⁸¹ Considero el término dispositivo como sistemas críticos de dislocación que delatan, exponen y develan parte de un sistema de operaciones, es decir, son elementos independientes que una vez conectados entre sí conllevan a la concatenación de sucesos de desterritorialización transversales de las convenciones.

de sus verdaderas piernas y brazos, siente en él las piernas y los brazos que precisaría tener para andar y para actuar en la habitación reflejada, el sujeto habita el espectáculo. Es entonces cuando el nivel espacial vuelca y se establece en su posición nueva”⁸².

Si tomamos en consideración este “vuelco espacial” que sugiere Merleau-Ponty, y lo adecuamos a las problemáticas espaciales de las artes escénicas, podríamos generar algunas coordenadas posibles de determinar: el espacio como una tendencia de (des)configuración y dislocación sinestésica y escénica, el cuerpo escénico como soporte relacional y potencia de acción escópica, háptico e invocante, y *el lugar de la mirada* como un recorrido y una afección de desplazamiento entre el lenguaje y la percepción. Estas coordenadas (el espacio, el cuerpo escénico y *el lugar de la mirada*) desencadenan un proceso dinámico, sistémico y extensivo que genera y articula las tendencias intersubjetivas entre el acontecimiento escénico y la alteridad, es decir, el desplazamiento sucede como experiencia y recorrido estético y simbólico entre los unos y los otros, entre observador/observado. Este “vuelco”, orientado hacia las interpenetraciones de la visualidad y de lo experiencial en la configuración espacial, cuestionaría la cosificación del espacio y amplificaría los lugares de la espacialidad escénica. Abordar *el lugar de la mirada* desde estas circunstancias, podría también contribuir hacia una revisión y una posible reestructuración de los procedimientos, dispositivos y convenciones, tanto en la formación corporal del actor y su escenificación, como asimismo en un cuestionamiento sobre las estrategias, dispositivos y procedimientos creativos de carácter relacional entre el espacio, *el lugar de la mirada*, el observador/observado y la puesta en escena.

El lugar de la mirada es un campo de fuerzas que interacciona en la configuración y en la *aparición* de la espacialidad y de la materialidad como potencia de afección e intersubjetividad del lenguaje escénico. Es decir, la configuración de la materialidad y de la espacialidad en el mundo de las cosas, son un acontecer coexistencial del y con el entorno, en la construcción y producción ficcional de mundo que está supeditada perceptual y sinestésicamente por la corporalidad que emerge desde y en el lugar de la mirada. La producción y configuración de espacio y lugares están ideológicamente vinculadas con nuestro modo de razonar, posicionar y relacionar estéticamente con el mundo de las cosas. La configuración de nuestro entorno, sea éste un mundo visible y/o

⁸² Merleau-Ponty, M.(1994,p.265), *Fenomenología de la percepción*. Barcelona. Ediciones Península, Barcelona, España.

no visible, está supeditada y yuxtapuesta fenomenológicamente por las inmanencias, trazas y huellas de una praxis espacial.

El *theatrum*, como ese lugar de la mirada, es también una interpenetración de las políticas ópticas con las cuales se fueron construyendo la historicidad del espectador, y, con ello, las relaciones perceptuales del acontecimiento que en algunos va a la par de las investigaciones científicas.

- **Espacio y lugar:**

Acercamientos hacia categorizaciones modulares, relacionales y fractales

Entiendo el espacio como un sistema de relaciones cuya atracción conlleva al cuerpo/sujeto/cosa a posicionarse y a definirse delante del entorno/contexto social cultural, geográfico, somático, económico y político. Desde este posicionarse, que es también un espacializarse y una praxis experiencial, emerge la fisura perceptiva y sinestésica y la (trans)(de)formación dinámica y mnemónica del devenir del espacio en lugar. El lugar se presenta por un lado como un acto mnemónico y por otro como un dispositivo relacional, territorial, cultural, económico y psicogeográfico que afecta y es a la vez afectado estética y sinestésicamente por el acontecer del espacio. El acontecer y el acontecimiento escénico están intrínsecamente involucrados en esta dinámica sistémica, rizomática y experiencial con las cuales producimos y configuramos espacios y lugares. Desde este enunciado el espacio y el lugar participan e intervienen de manera fundacional en los procedimientos, dispositivos y especificidad del lenguaje y de la praxis escénica⁸³. Por lo tanto, para abordar la materialidad y la espacialidad de la comunicación escénica, es necesario diferenciar y establecer las interceptaciones conceptuales que emergen de las dinámicas estéticas y relacionales entre el espacio y el lugar. Las atribuciones que están expuestas a continuación no tienen la intención de acotar y sí de promover y señalar las dimensiones rizomática y heterotópica existentes

⁸³ Me refiero a las obras de Paulina Dagnino, Paula Santa Ana, Trinidad Piriz y Paula Aros. Para mayor información ver en Borges, Amílcar de Barros (2011), *Dramaturgia Corpora: l acercamiento y distanciamiento hacia la acción y la escenificación corporal*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.

en la praxis escénica contemporánea y que están directamente relacionadas con las nociones, ideologías y/o conceptualizaciones en torno a lugares y espacios. Estos señalamientos son modulares y fractales y se interpelan en los procedimientos creativos y desde los dispositivos y estrategias con los cuales se articulan las interacciones entre la recepción y la percepción propioceptiva tanto de la puesta en escena como de la praxis escénica contemporánea. Abordar y distinguir el espacio y el lugar en las escenificaciones y procedimientos de creación y puesta en escena nos permite comprender la yuxtaposición y la sobreexposición existentes entre la producción, la percepción y el aparecer del espacio y la configuración y (trans)(de)formación del lugar estableciendo así una difracción del lenguaje escénico y, proporcionando desde la praxis de la espacialidad escénica un excedente de sentido que enuncia el espacio y el lugar como una posible deuda epistemológica y fenomenología de los estudios escénicos.

Lugar⁸⁴

1-Lugar convencional: son lugares arquitectónicamente elaborados para acoger eventos y actividades culturales y artísticas, por ejemplo: salas de teatro, centros culturales y museos. Cabe destacar que estos lugares, en su gran mayoría, sostienen una división normada entre el escenario como lugar para el acontecimiento escénico y las butacas como el lugar para la observación del acontecimiento.

2- Lugar convencional de dislocación: son lugares no convencionales que fueron adaptados para acoger actividades artísticas desde las normativas convencionales, por ejemplo: galpones y casas que fueron acondicionadas en su arquitectura para acoger espectáculos (el Teatro del Puente, el Trolley, el Teatro Lastarria 90, el Teatro Galpón Siete, entre otros). También podríamos circunscribir a los espectáculos al aire libre que mantengan las relaciones frontales y o circulares entre la escena y el espectador como un lugar convencional de dislocación.

3- Lugar no convencional: se refiere a sitios urbanos específicos, que debido a sus características únicas son considerados como ejes esenciales para los procedimientos de escenificación y pueden ser subdivididos en:

3.1- Lugar re-encontrado: son sitios re-encontrados que contienen en sí cierta memoria olvidada. Estos lugares generalmente contienen cierta “atmósfera” urbana/doméstica/social que es rescatada, intervenida e instalada como diálogo permanente y envolvente entre la puesta en escena y los observadores. Podríamos

⁸⁴ La intención no es establecer un modelo comparativo entre formas y contenidos, sino señalar el espacio y el lugar como un devenir de un acto estético experiencial.

encontrar esas atribuciones en los galpones y fábricas abandonados, sitios eriazos, en construcción o en proceso de demolición, casas, azoteas, departamentos entre otros.

3.2- Lugar de tránsito: son sitios de desplazamiento urbano o rutas nómades de interconexión entre lugares. Las presentaciones y/o intervenciones en esos lugares (metro, calles, autopistas, etc.) son realizadas en su gran mayoría para el observador ocasional, que es sorprendido en su tránsito cotidiano. Pero las escenificaciones del Teatro de la Vertigen y principalmente con Br-3 hacen de estos lugares de tránsito una tensión política, identitaria e histórica

3.3- Lugar de suspensión: son intervenciones y/o instalaciones que interaccionan con la naturaleza, donde la huella adquiere carácter de evento. De esta interacción se construye el paisaje o sea la escena como obra. Las relaciones y las configuraciones de estos “paisajes” intentan re-establecer el diálogo entre el hombre y la naturaleza. Son actos simbólicos y estéticos que intentan señalar, detener o suspender la autofagia del sistema. Como ejemplo, podría citar la acción “Ni pena ni miedo” del poeta chileno Raúl Zurita en el desierto de Atacama.

3.4- Lugar de transgresión: estos sitios son umbrales sociales, urbanos y culturales donde la acción de trasgredir es elaborada y “controlada” a la vez. Se podrían subdividir en lugares localizados: discotecas, bares, iglesias, etc.; lugares programados como son las fiestas religiosas, fiestas patrias, carnavales, etc, y lugares de alteración: los rituales de paso sociales y religiosos.

3.5- Lugares de archivo: son determinados sitios geográficos específicos e históricos que conllevan estudios y escenificaciones de carácter antropológico, sociológico y etnológico. Se vinculan directamente con la estética y estudios direccionados a la historia e identidad de un pueblo o región. Podría ser la salitrera de Humberstone en la región de Tarapacá en el norte de Chile, las minas de carbón de Lota en la región del Biobío, el Desierto de Atacama, las fiestas de devoción (la Tirana y Ayquina), la mitología de la Isla de Chiloé, etc.

4- Lugar de simultaneidad: estos lugares instauran en el cotidiano una mirada escénica casuística, es decir, las fronteras entre el evento y la realidad no están delimitadas, ocasionando la aparición de observadores como colectivos (manifestantes, público, hinchas, etc.) y casuales (transeúntes, peatones, etc.) que captan y fragmentan la escena desde su desplazamiento cotidiano y urbano. El encuentro con el evento es una casualidad momentánea o una programación, y esta circunstancia permite la coexistencia simultánea y paralela de distintas dimensiones, es decir, la interpretación

de la escena trasciende el marco del evento. Tales sucesos ocurren en los cortejos fúnebres, paseatas, celebraciones, comicios, fiestas, manifestaciones, ferias, happenings, flashmobs, etc.

Espacio:

1- Espacio de oralidad: se caracterizan por establecer una línea dramática esencialmente oral; la palabra se dice por encima de la visualidad, y la acción es una enunciación distendida en la superficie escénica.

2- Espacio de contextualización: las escenas y las imágenes/textos son una reivindicación y un reposicionamiento de recorridos culturales y de referencias político/sociales que establecen perspectivas y percepciones múltiples y simultáneas, aunque diacrónicas, entre lo escénico, el entorno y el observador.

3- Espacios de imágenes: son procedimientos escénicos que necesitan de la distancia normalizada entre el observador y la imagen elaborada. El escenario es utilizado como marco regulatorio de la composición espacial supeditada a las necesidades técnicas de la construcción de la imagen. En tales espacios, la visualidad del observador es acotada y controlada por la tecnología escénica, tal como sucede en el espectáculo “Sin sangre” de la compañía chilena Teatro-Cinema.

4- Espacio de incertidumbre: donde las escenas/imágenes son (des)construidas, estableciendo relaciones dinámicas donde los límites entre el presentar y el representar son difusos.

5- Espacio encarnado: el cuerpo es en sí mismo el lugar y el espacio de la imagen, y su escenificación escapa a las determinaciones de la re-presentación. Emerge la presencia, la performance y la instalación como una espacialidad relacional y vivencial. El espacio encarnado hace de la imagen escénica una corporeización inestable y perceptiva, se instaaura epistémicamente el cuerpo como sujeto del espacio⁸⁵.

- **. El espacio y el lugar en los estudios escénicos.**

En los estudios escénicos, el espacio y el lugar generalmente son abordados desde una generalidad que no ofrece grandes distinciones ni tampoco un análisis diferencial de las interacciones y conceptualizaciones existentes entre sí. Por lo general, el lugar es casi

⁸⁵ Término utilizado por Merleau-Ponty en *Fenomenología de la percepción*

una omisión o emerge como una equivalencia del carácter indeterminado del propio espacio. Indeterminación que conlleva a establecer similitudes genéricas que terminan por suplementar y/o equiparar significativamente la palabra espacio por la palabra lugar. Es así, y desde esta generalidad que encontramos el espacio en la mayoría de los estudios escénicos. Pero es escasa o casi nula en los estudios escénicos la especificidad en el abordaje del lugar y de su relación sistémica y heterotópica en el acontecer/devenir del espacio.

El acontecimiento del lugar y la dislocación continua del espacio y de sus huellas perceptuales son un acto y una afección mnemónico de espacialización, es decir, el lugar es una huella/traza que se devela como una reminiscencia de la praxis espacial. Huellas, trazas y reminiscencias que nos evidencia la potencia estética y experiencial de la espacialidad y de la materialidad en el acontecer y en el devenir continuo y dinámico del espacio en lugar.

Las dinámicas relacionales y estéticas existentes entre actores y espectadores suceden en y a través de dislocaciones perceptuales y cosificaciones continuas entre el espacio y el lugar. Desde esta relación experiencial y situacional emerge la espacialidad, la corporalidad y la materialidad como una intersubjetividad y una intencionalidad que intercepta tanto el lenguaje como el propio acontecimiento escénico.

Acontecimiento que afecta y es afectado por la disposición espacial establecida entre espectadores y actores. Esta disposición y conformación espacial nos evidencia no solo las estrategias y dispositivos convencionales y no convencionales con las cuales se configuraron y se configuran el acontecer del lenguaje espacial escénico, pero también su correlación ideológica, política, económica, social, histórica y cultural con el entorno y con los modos de percepción, recepción y producción de espacio y lugares.

Si consideramos que la materialidad y la espacialidad son un excedente experiencial de la materialización del espacio y del lugar en cuanto acontecimiento y lenguaje; tendremos también que considerar el *lugar de la mirada* a partir de las oscilaciones y resonancias existentes entre un espacio que se remite como efecto de presencia⁸⁶ y un lugar que se instala como un efecto de significado. Estas consideraciones representan un paradigma en el análisis de las escenificaciones contemporáneas⁸⁷ y evidencian la

⁸⁶ Estas nociones de efecto de presencia y efecto de significado son abordadas por Hans Ulrich Gumbrecht en *Producción de presencia: lo que el significado no puede transmitir*, pág17-19, Editorial Universidad Iberoamericana, México, México D.F., 2005.

⁸⁷ Me refiero a modo de ejemplo a las escenificaciones de "Observación Patológica" (2007) y "Caer" (2008) de Paulina Dagnino, "Medio-Día" (2008) de Paula Santana y "Mi-fa-mi-la" (2010) de Trinidad

necesidad de abordar la dimensión sistémica, experiencial y topológica de la arquitectura teatral por sobre su carácter icónico y topográfico.

La escenificación, sea esta en espacio/lugares convencionales o no convencionales, requiere de una toma de decisiones en los procedimientos de creación y producción escénica que ponen en evidencia y tensión las ideologías y los ideogramas que constituyen la producción, creación y resignificación continua tanto de espacio como de lugares. La historicidad y la continuidad de los modelos convencionales, así como las estrategias y dispositivos relacionales y estéticos no convencionales de escenificación requieren una revisión en los sistemas y modelos epistemológicos e icónicos para desde este posicionamiento crítico avanzar hacia un análisis y/o estudio de la praxis de la espacialidad escénica contemporánea. Deberíamos considerar que la diversidad en los modos de recepción y producción de espacios y lugares no pueden ser abordados solamente desde las categorizaciones convencionales y dicotómicas existentes hoy en día en la mayoría de los estudios teatrales. Lo que se quiere evidenciar a continuación y desde una breve revisión en torno al espacio y el lugar en los estudios teatrales y/o escénicos son la diversidad de los razonamientos y procedimientos espaciales sobre los cuales los autores citados realizan sus análisis e interpretaciones conceptuales en torno al espacio y el lugar en el acontecer escénico. Revisión que devela no solo las nociones escénicas de espacio y lugar; pero que también nos devela las ideologías y las validaciones históricas y culturales con las cuales se sostienen los modos de producción, creación, y recepción escénica. Quisiera referirme inicialmente al espacio lúdico propuesto por Marvin Carlson (Balmes, 2013, p.95) y detenerme en el diagrama que (re)presenta sus cinco estructuras espaciales básicas que regulan las relaciones entre espectadores y actores. Estos diagramas (ver Fig.58) son elaborados desde un razonamiento topográfico y geométrico donde es imposible comprender la dimensión relacional entre espectadores y actores, solamente podemos comprender los posicionamientos, es decir las designación de zonas donde se preestablecen el área negra como representación de lo escénico y el área blanca como el lugar de los espectadores. Estos diagramas tienen como finalidad la representación en un plano bidimensional del posicionamiento de las cosas más que la intención de develar o señalar icónicamente la dimensión relacional y estética que se desprenden en el

Píriz y Paula Aros. Para mayores detalles ver el capítulo Algunos relatos de un observador espacial en Borges de Barros, Amílcar (2011) *Dramaturgia Corporal: acercamiento y distanciamiento hacia la acción y la escenificación corporal*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.

encuentro entre espectadores y actores. Desde esta perspectiva lo que podemos observar en el diagrama es una representación que está configurada a partir de la teoría de los posicionamientos aristotélica donde se fijan los límites entre los cuerpos y no están considerados los desplazamientos, las interacciones y las transformaciones estéticas y perceptuales de la praxis espacial. Desde esta perspectiva, el estudio de la praxis espacial es considerado a partir de delimitaciones territoriales que generalmente encapsulan el espacio escénico como el lugar kinético y visual donde se desarrollan las acciones de los actores y el espacio teatral como el lugar donde ocurre el encuentro entre actores y espectadores (Balmes, 2013, p.95).

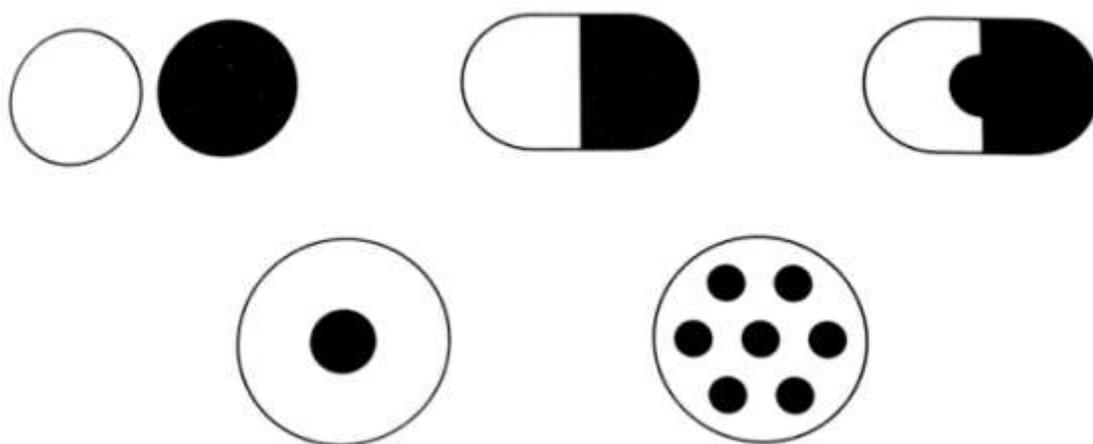


Fig58

Sin embargo, quisiera proponer una revisión de los límites de este diagrama dicotómico y topográfico establecido por Carlson, agregándole, desde y a partir del análisis de la praxis espacial escénica la noción de nudo borromeo o enlace brunniano⁸⁸. Esto vendría a proporcionar un giro icónico y conceptual en el imaginario y en el razonamiento con lo cual configuramos los diagramas y los mapas en torno a la praxis espacial escénica. Las adecuaciones topológicas que emergen del enlace brunniano, además de evidenciar que no es solamente la localización y la definición de los posicionamientos espaciales entre actores y espectadores lo que sostiene el análisis espacial escénico, también desdibujan las formalidades que sostienen la dicotomía entre espacios convencionales y espacios no convencionales. El carácter cualitativo de la topología nos permite abordar desde una dimensión representacional la espacialidad y la materialidad que se desprenden de este encuentro semántico y somático y que configura el acontecer del

⁸⁸ El nudo borromeo es una estructura topológica asociativa y un ejemplo de enlace o trenzas brunnianas. Este nudo y/o enlace borromeo fue adecuado por Jacques Lacan con el objetivo de correlacionar desde una representación topológica las cadenas e interacciones psicoanalíticas que emergen entre lo real, lo simbólico y el imaginario. Para mayor información ver en Victor Korman ; El espacio psicoanalítico: Freud, Lacan y Möbius, Editorial Síntesis 2004, Madrid, España

lugar y del espacio en el lenguaje escénico. En este sentido la dimensión estética y experiencial del acontecimiento escénico emerge desde una praxis espacial sistémica y experiencial entre los actores y los espectadores. El acontecimiento escénico, los actores y los espectadores configuran una tríada que evidenciaría y pone en tensión la relación bidireccional con la cual se realizan gran parte de los estudios escénicos y/o teatrales relacionados a la recepción escénica. La noción de nudo borromeo o enlace brunniano se establecería, así, como un equivalente topológico que nos permitiría comprender mejor las interacciones y dinámicas que se desprenden del lenguaje y de la praxis espacial escénica. En el diagrama (ver fig. 59) expuesto a continuación podemos observar como los cinco diagramas de Carlson pueden ser absorbidos en una sola equivalencia topológica. Esto sucede debido a que la topología (Edward Kasner 2007, p.192) se define como el estudio de las propiedades de los espacios, o sus configuraciones que son invariantes bajo transformaciones continuas. Se, analizamos cuales son los elementos invariantes en los diagramas de Carlson desde una perspectiva topológica y relacional nos encontraremos con el actor, el espectador y los límites entre ellos como una constante invariable. Para realizar la adecuación topológica es necesario en una primera instancia configurar un diagrama que posea un carácter dinámico, asociativo y relacional para luego establecer el actor y el espectador como ejes de esta dinámica y así generar el devenir del acontecimiento escénico como una interceptación y una inmanencia que se desprende de las relaciones estéticas, perceptuales y limítrofes entre actores y espectadores. Estos desprendimientos son fundamentales tanto en la configuración del lenguaje como en la praxis espacial escénica. Estas adecuaciones topológicas y sus desprendimientos nos revelan la existencia de otros razonamientos y procedimientos espaciales y que la diversidad⁸⁹ de la praxis, y de la configuración y concepción de espacios y lugares requiere de un abordaje transdisciplinaria. Esta dimensión transdisciplinaria nos permita amplificar y sostener un análisis ideológico, económico, cultural, tecnológico, fenomenológico y simbólico de la historicidad del espacio, de los lugares y de las resonancias de estos en, la creación, la recepción y la producción de la praxis espacial en la escena contemporánea. Para que podamos estudiar la praxis espacial escénica desde su dimensión transdisciplinaria es fundamental señalar los distintos modelos y padrones de razonamiento e ideología que

⁸⁹ Algunos ejemplos de diversidad en los razonamientos espaciales se encuentran en el capítulo *Huellas ideológicas de algunas nociones de espacio* pp.30-34. En él se realiza algunas adecuaciones con el triangulo de Kaniza para poder ejemplificar las interacciones entre la representación del espacio, la percepción del espacio y la representación en el espacio.

están inmersos como potencia en los procedimientos de creación, producción y recepción de espacios y lugares. Señalamientos que nos devela, no solo las (trans)(de)formaciones continuas del diálogo intersubjetivo y sinestésico entre la temporalidad, la corporalidad, la espacialidad y la materialidad escénica, pero, que también, pone en evidencia el acontecer del espacio y del lugar en cuanto heterotopía, lenguaje y experiencia estética.



Fig.59

Desde esta perspectiva, abordar la configuración y el acontecer de espacios y lugares va más allá de los límites, posicionamientos y encapsulamientos disciplinarios, su análisis requiere un abordaje sistémico, dinámico y relacional de carácter inter y transdisciplinario. Este abordaje sistémico y relacional devela, según Josette Féral (2004, p.187), una deuda epistémica de los estudios teatrales en lo que se refiere a los cruces y oscilaciones neurofisiológicas, cognitivas, perceptuales, simbólicas y discursivas que emergen de los modos como aprehendemos y (re)producimos espacios y lugares. Estas aprehensiones y mutaciones en torno a las nociones de límite y fronteras entre espacio y lugares son según Josette Féral (p.186) un recorrido que aún está por hacerse. Un recorrido que posee características espaciales, experienciales y etnológicas y su análisis es, esencialmente, una intersubjetividad semántica y somática que emerge del posicionarse en un *in situ*. Los estudios teatrales y/o escénicos tendrían que considerar la praxis espacial escénica y su dimensión representacional desde las interacciones e interfaces ideológicas, culturales, semánticas, somáticas, fenomenológicas, y tecnológicas con las cuales se configuran tanto los modos de producción, creación y

recepción de espacios y lugares como los inmanentes estéticos, sinestésicos y heterotópicos que se desprenden de esta interacción: la espacialidad, la materialidad, la temporalidad y la corporalidad. Sin embargo, es importante destacar que la mayoría de los estudios escénicos aún poseen, tanto en sus marcos teóricos como en su praxis y razonamientos espaciales, una tendencia convergente a encapsular y conceptualizar el acontecer del espacio y del lugar desde una historicidad disciplinaria y artística. Estos encapsulamientos lo podemos observar en los análisis de Erika Fischer-Lichte (2011, p.35, p.46), donde señala desde el concepto de performatividad una salida a la dicotomía entre sujeto y objeto y un análisis estético que hace emerger la espacialidad y la materialidad como ejes fundamentales del acontecimiento escénico. Los razonamientos de Erika Fischer-Lichte poseen sus fundamentos en la filosofía del lenguaje de Jhon L. Austin y desde este marco conceptual se desplaza a otros referentes antropológicos, filosóficos y sociológicos⁹⁰. Sin embargo, lo interesante en Erika Fischer-Lichte (1999, pp. 190-229) es poder observar las correlaciones, adecuaciones y (trans)(de)formaciones que suceden entre la noción de espacio establecida en su análisis semiótica del teatro a finales del siglo pasado y la noción de espacio que desarrolla en su estética de lo performativo⁹¹. Aunque Erika Fischer-Lichte (2011, pp.233-34) no hace correlaciones y o diferencias explícitas entre lugar y espacio, podemos detectar que en los tres procedimientos, que sostienen su noción de espacio performativo, encontramos una posible interacción entre espacio y lugar. En el bucle de retroalimentación autopoiético se encuentran los principios topológicos. En el despliegue de un posible potencial efectivo encontramos la dimensión estética y relacional entre cuerpo, espacio y lugar y en la superposición de espacios reales e imaginarios están los fundamentos heterotópicos enunciados por Michel Foucault. Estas correlaciones nos develan no solo una deuda epistémica en los análisis de Erika Fischer-Lichte en torno a la concepción de

⁹⁰ Me refiero a principalmente a Merleau Ponty y Judith Butler que son, entre otros, algunos de los referentes con los cuales Erika Fischer-Lichte sostiene su estética de lo performativo

⁹¹ La propuesta espacial de Erika Fischer-Lichte en su semiótica del teatro se sostiene en la relación A/X/S donde A encarna el personaje X que es presenciado por el espectador S, desde esta perspectiva se desprende su concepto de espacio escénico como una dimensión representacional y simbólica. Podríamos entonces entender que el espacio, en este caso, es una circunstancia representacional y simbólica cuyo análisis se sostiene en principios lingüístico, es decir la comunicación escénica es una derivación de un razonamiento lingüístico y semántico. En la estética de lo performativo el espacio adquiere dimensiones estéticas y relacionales que están en continua transformación, que desdibujan y pone en tensión la dicotomía entre sujeto y objeto, es decir pone en crisis la relación semiótica A/X/S. El giro espacial y performativo, propuesto por Erika Fischer-Lichte emerge estéticamente desde el acontecer escénico y desde este se desprenden la producción performativa de la corporalidad, la espacialidad y la materialidad del lenguaje escénico. Ver en : Fischer-Lichte, Erika, *Semiótica del Teatro*, pp.190-229, Editorial Arco/Libros, España, Madrid, 1999. Fischer-Lichte, Erika, *Estética de lo performativo*, pp.155-269 Editorial ABADA, España, Madrid, 2011

su espacio performativo. Nos devela también que sus estudios escénicos aún se mantienen encapsulados en un razonamiento disciplinario. Las problemáticas de la praxis espacial escénica no requieren de una definición en torno a las adjetivizaciones que se acoplan a la palabra espacio. Lo que requieren es la configuración de una historicidad multidisciplinaria que permita analizar las ideologías que confluyen en las resignificaciones, escenificaciones y procedimientos de creación, recepción y producción de espacio y lugares. Quizás evidenciar esa generalidad en torno a la noción de espacio y lugar nos debería señalar que lo fundamental en los estudios escénicos no es la definición del espacio y sí el análisis crítico de las intencionalidades políticas, ideológicas, culturales y económicas que están insertas en los modos de producción y recepción de espacios y lugares. El problema del espacio y del lugar en los estudios escénicos es que el abordaje de su praxis aún se realiza desde un razonamiento espacial geométrico, arquitectónico y escenográfico, instaurando en su historicidad un modo de análisis que, son más bien una descripción composicional de las adecuaciones circunstanciales de formas y volúmenes. Este razonar ha cosificado y desplazado el espacio y el lugar como lenguaje y potencia escénica, obviando así la dimensión perceptual, sinestésica y fenomenológica existente en la recepción y en la producción de espacios y lugares.

En el teatro pos-dramático de Hans-Thies Lehmann el lugar es considerado como un territorio contextualizado y, desde esta perspectiva, una fábrica, un basural, una casa, las ruinas de una iglesia emergen como potencia de escenificación. Desde estos territorios contextualizados podríamos decir que se instala un (re)posicionamiento de la imagen y de la pulsión escópica como eje experiencial y relacional en la configuración, mediación y tensión representacional entre el espacio escénico y el imaginario cultural. Las correlaciones entre imagen y espacio en Hans-Thies Lehmann son indisolubles haciendo que la visualidad y el tiempo sean el soporte de la materialidad escénica. Hans-Thies Lehmann se posiciona así desde un anexionismo interdisciplinario para establecer el espacio como una problemática perceptiva y escópica que amplifica las relaciones entre lo escénico y el espectador, entre la presencia y la representación, instaurando así la materialidad y la territorialidad como eje de negación/afirmación de los procedimientos escénicos. Bajo este anexionismo interdisciplinario podríamos entender el teatro pos-dramático como un giro icónico más que un giro espacial. Esta (re)(des)formulación icónica y escópica es fundamental para abordar la especificidad del espacio y del lugar en la configuración del lenguaje escénico contemporánea. Hans-Thies Lehmann (2007,

pp.272-273), a finales del siglo XX, establece que *el espacio*, desde su teatro post-dramático, es una experiencia esencialmente vinculada a la imagen-espacial, y desde esta postura el cuerpo es elevado a una nueva visualidad donde no hay una jerarquización de los fenómenos, y si una yuxtaposición. Esta yuxtaposición de la imagen espacial es también su devenir heterotópico, tal circunstancia hace que *el espacio sea redefinido en el transcurso de la puesta en escena por la intensidad de la perceptibilidad*. Además, Hans-Thies Lehmann, establece determinadas categorías de espacio: espacios temporales, espacios de conflicto, espacios de excepción, y el teatro específico. Las categorizaciones espaciales propuestas por Hans-Thies Lehmann develan una deuda epistémica que al mismo tiempo generan fisuras estéticas e históricas que nos permite interceptar y correlacionar la dimensión escénica de su noción de *imagen espacial* con las artes visuales. Me refiero a las posibles interacciones interdisciplinarias que pudieran generarse al interceptar las nociones escénicas de espacio y lugar con las nociones de espacio y lugar que se desprenden de la instalación, de la acción de arte, perform art, land art, site specific, el happening solo para citar algunos ejemplos.

Desde otra perspectiva se observamos la noción de espacio escénico en Patrice Pavis (2007, pp.169-176) encontramos que el sentido y la interpretación de lo que él denomina como espacio escénico están enmarcada por la historia y la especificidad de los estilos teatrales, instaurando así su noción de espacio escénico desde un análisis discursivo y semiológico del espacio. Patrice Pavis (2007, pp.169.176) nos dice que el *espacio escénico* nos es dado por el espectáculo, en un ahora y un aquí, gracias a unos actores cuyas evoluciones gestuales circunscriben este espacio escénico; a continuación Patrice Pavis determina cierta tipología y cualidades del espacio escénico, a saber : el espacio de la tragedia, el espacio naturalista, el espacio simbolista, el espacio expresionista para terminar exponiéndonos al espacio del teatro contemporáneo donde determina que *el espacio deja de ser un problema de envoltorio para devenir el lugar visible de la fabricación y de la manifestación del sentido*. Obviamente la palabra sentido está relacionado con su dimisión semiológica y la fabricación es sintagmática. Desde esta perspectiva sería interesante revisar a Hans Ulrich Gumbrecht (2005, p.18), para comprender y concebir la experiencia estética y el acontecer escénico como una oscilación entre el efecto de presencia y el efecto de significado. Oscilación que amplifica y flexibiliza los límites conceptuales con los cuales Patrice Pavis aborda la noción de espacio escénico. Además, la historia del espacio escénico y su definición

hacia el estilo de teatro es concebida desde un evolucionismo continuo donde no hay un análisis efectivo de sobreexposición o yuxtaposiciones culturales e ideológicas en los modos de producción de espacios y lugares. En Patrice Pavis, el espacio escénico y la teatralidad son en sí misma un encapsulamiento de la historicidad disciplinaria.

Jorge Dubatti (2008, p.136), en la *Cartografía Teatral* analiza el acontecimiento teatral desde la perspectiva de una tríada que la define como: convivial, lingüística, poiética y expectatorial. Desde esta tríada, el desarrollo de su análisis se concentra en señalar las oscilaciones entre el texto dramático y el acontecimiento teatral. Oscilaciones que están enmarcadas por lo que Jorge Dubatti define como matrices constitutivas de teatralidad y con las cuales establece y sostiene las distinciones entre un teatro en acto y un teatro en potencia y subjetividad lingüística, es decir entre la oralidad y la escritura escénica. Desde y en relación dinámica con estas matrices emergen según Jorge Dubatti (2008, pp.38-39), el acontecimiento poiético y el acontecimiento de expectación que están alineados con la poièsis y que se configuran radicalmente en contra el sentido común de la experiencia cotidiana. Este acontecer poiético y la suspensión de los criterios de realidad son generados según Dubatti a partir de las especificidades, propiedades y dinámicas metafóricas, oximorónicas de desterritorialización, de-subjetivización, y re-subjetivización convivial y relacional entre el cuerpo en el estado poiético y el cuerpo en estado de expectación. La acción corporal de la poièsis funda un espacio de alteridad que se separa del cronotopo cotidiano y que permite el aparecer de la escena como un mundo paralelo y complementario a lo cotidiano (Dubatti, 2008, p.34). Este análisis poiético y de expectación propuesto por Dubatti contiene principios cronotópicos y heterotópicos que más que señalar un paralelismo de mundos lo que pone en evidencia es un oscilar y una sobreimpresión y/o una yuxtaposición continua de tiempos y espacios. En Dubatti (2008, p.34 y p.40) encontramos un espacio de alteridad generado por la acción corporal de la poièsis y un espacio de carácter expectatorial establecido por la distancia ontológica entre escena y espectador. En la *Cartografía Teatral* de Jorge Dubatti llama la atención la poca definición que existe en su concepción y/o noción de espacio y la nula referencia hacia la noción y/o configuración del lugar. No obstante, sus palabras, conceptos y terminologías requieren un razonamiento espacial como son, a modo de ejemplo: el acontecimiento, convivio, acción, producción, cartografía y territorio esto, nos evidencia que, aunque las terminologías develan un razonar espacial, el abordaje el torno a las nociones de espacio y lugar son una deuda epistémica en la cartografía teatral de Dubatti.

En cambio, en la dramaturgia del espacio de Ramón Griffero, aunque él delimita disciplinariamente, podemos observar un posicionamiento del autor hacia la noción de un espacio abstracto. Ramón Griffero (2011, pp.55- 65) hace un análisis antropológico, cultural y social del espacio en cuanto dimensión geométrica para luego correlacionar este análisis con las figuras geométricas y la edificación arquitectónica y política del teatro. El espacio en la dramaturgia espacial de Ramón Griffero (2011, p. 69) es una *aproximación al espacio-formato* que está *desligado de sus modelos previos de construcción* y que *nos permite percibirlo y relacionarnos con él como un lugar abstracto, que no contiene una ideología o un paradigma predeterminado para construir una narración* y una *continua descontextualización del lenguaje escénico*. Podríamos señalar que la dramaturgia espacial de Griffero (2011, p.70) está objetivada hacia la configuración de una abstracción ideológica del espacio y su tridimensionalidad rectangular como un lugar geométrico y común para las artes. Lugar y espacio como contención de lo ficcional del lenguaje escénico y de sus procedimientos de creación. Según Griffero a partir de las poéticas del imaginario cultural se desprende una narrativa visual y espacial que se confronta con las construcciones de una dimensión de realidad. La dramaturgia espacial se sostiene en una espacialidad geométrica que emerge como soporte para la configuración de los significantes, de los posicionamientos y de la disposición de los elementos con el cual, Ramón Griffero, ha denominado como el espacio-formato, es decir la tridimensionalidad escénica del rectángulo.

Abordar a estos autores (Griffero, Dubatti, Balmes, Lehmann, Fischer-Lichte y Pavis) nos permite señalar aparentemente que la noción de espacio y de lugar, en los estudios escénicos de los últimos años, oscilan y transitan como generalidades y como conceptos abstractos no definidos, es decir, no hay ninguna alusión, o definición previa en los estudios escénicos que esos autores realizan de cómo conciben ideológicamente la producción de espacios y lugares. Generalmente, como pudimos observar, el espacio y el lugar son abordados como una equivalencia relacional de carácter genérico, es decir no se establecen definiciones ni tampoco distinciones conceptuales, sinestésicas, ideológicas, culturales, tecnológicas, filosóficas, somáticas, semánticas y/o económicas entre espacio y lugar. Develando así una deuda epistémica en los estudios escénicos/teatrales. La intención de este acercamiento no es abordar esta deuda y sí señalar la necesidad de revisar la historicidad de la praxis espacial escénica teniendo en consideración las ideologías económicas, políticas, sociales y culturales con las cuales

se configuran la corporalidad y validan los procedimientos de producción, creación y recepción de lugares y espacios.

- **Cuerpo, lugar y espacio**

La posibilidad de un arte relacional -un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado- da cuenta de un cambio radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte moderno⁹².

Las últimas investigaciones científicas⁹³ en torno a la percepción y la atención espacial, ha determinado que diferentes acciones necesitan de formas distintas para (de)codificar y relacionarse con y en el espacio. Es así como el estudio de las pulsiones escópicas, hápticas, propioceptivas e invocantes son determinadas para la configuración de la percepción espacial; éstas generan una especie de vínculo y/o conexiones intermodales que interaccionan sinérgicamente en el acontecer del espacio y en las decisiones que nos conllevan a posicionarnos en el espacio. Estas conexiones y sus acciones/afecciones son determinantes en la configuración de la atención e intención con las cuales nos posicionamos, nos desplazamos y correlacionamos nuestra corporalidad en el mundo de las cosas.

La corporalidad que emerge en el desplazamiento o en la configuración de rutas y huellas está vinculada a un sistema/motor que posee funciones múltiples, simultáneas y heterogéneas, que interaccionan y son interpenetradas mnemónica y epistemológicamente por los sentidos, por las convenciones, tradiciones, percepciones, ideologías y razonamientos con los que se nos (re)presenta la producción y el acontecimiento del espacio y del lugar.

⁹² Bourriaud Nicolás (2008, p.13), *Estética Relacional*. Buenos Aires: Editorial Adriana Hidalgo.

⁹³ Me refiero específicamente a la Teoría Premotor de Rizzolatti y Camarda, donde se establecen vínculos estrechos entre la atención espacial y la selección para la acción, a partir del estudio neurofisiológico de los sistemas frontoparietales. Además, desde los mapas pragmáticos de Rizzolatti y las investigaciones de Egeth y Yantis se articulan los desplazamientos no analógicos o de tipo quantal; es decir, la atención se desplazaría a saltos entre dos ubicaciones espaciales, sin pasar por las posiciones intermedias. Para un mayor análisis y profundización del tema ver el capítulo “Selección para percepción y selección para la acción”, de Jaume Rossello en: Munar Enric, Rossello Jaume (2008, pp.99-150), *Atención y percepción*. Madrid: Editorial Alianza.

Martin Seel (2010, p.50) sostiene que el aparecer de una percepción estética “se desprende, por un lado, de la captación simultánea de los diversos aspectos del objeto y que, por otro lado, deriva de la contemplación de su aparición momentánea. La percepción estética atiende a la existencia simultánea e instantánea de los objetos”. Es decir, estamos relacionándonos desde un estar-ahí de la materia y de su posicionamiento; el cuerpo es el lugar y el espacio donde se funda (soma y sema), se capta, localiza, codifica, y se articulan las dinámicas de interrelación sistémicas, sinestésicas y perceptivas con las cuales el momento y el acontecer se hacen. Desde la intercorporalidad y desde sus interceptaciones semánticas y somáticas, la intersubjetividad estética emerge como eje fundacional de las relaciones y de los modos como producimos espacio y lugares.

El desplazamiento corporal oscila entre el espacio y el lugar, elaborando desde una noción topológica la readecuación de los distintos modos de producción, percepción y recepción escénicos. La oscilación y el desplazamiento entre el cuerpo y la imagen como escena pensada y expresada hacia la imagen percibida y captada, construyen un recorrido y un territorio de simultaneidades que difieren no en el objeto/cuerpo/imagen y sí en las impresiones y percepciones con las que sobreimprimimos una percepción de imagen. Desde el recorrido espacial se generan las interceptaciones e interacciones con las cuales (re)significamos la escena y/o el paisaje como una captación de lo experiencial y de la dimensión estética individualizante y relacional que se desprende del acontecimiento. El territorio de simultaneidades emerge heterotópica y cronotópicamente a partir de la acción/afección mnemónica con lo cual (re)(des)conocemos y nos posicionamos delante del acontecer del espacio y del lugar.

El espacio⁹⁴, desde una dimensión neurológica y cognitiva, es configurado a partir de las relaciones espaciales de los objetos/cuerpos entre sí y el entorno. Estas son definidas como: perspectivas exocéntricas (localización desde los índices externos exteroceptivos, por ejemplo, frente a la ventana o en la conformación de mapas cognitivos espaciales); egocéntricas (toma como origen el propio cuerpo y sus sistemas propioceptivos); y geocéntricas (derivaciones gravitacionales de localización). Es decir, los procesamientos semánticos y/o conceptuales, y la dimensión somática, perceptual, experiencial y estética del espacio son una (re)presentación proposicional e intencional

⁹⁴ Para un análisis más específico ver Munar, Enric(2008), *Atención y Percepción*. Madrid: Editorial Alianza- Para una visión más general ver Houde, Olive (2003)r, *Diccionario de ciencias cognitivas*. Buenos Aires:Editorial Amorrortu. Desde la percepción ver: Schiffman, Harvey R (2010)., *La percepción sensorial*. MexicoD.F.:Editorial Limusa Wiley.

de una trayectoria relacional, estética y propioceptiva de un lugar/espacio que está en continuo desplazamiento y (re)significación, generados por la corporalidad y su correlación ideológica con los sistemas de referencia y representación espacial de una sociedad y/o época.

Estar en el espacio es un punto de fuga, ciego y descentralizado que emerge esencialmente desde la relación, a veces confrontacional y dispar entre la materia/cuerpo/cosa/sujeto, y los patrones de flujo óptico, sonoro⁹⁵ y motriz. Desde la perspectiva del movimiento, es decir, desde la relación dinámica entre el posicionarse y el desplazarse, las prácticas espaciales son una construcción activa/afectiva de datos e indicios perceptuales fragmentarios que van (re)evolucionando las estrategias y dispositivos con los cuales establecemos, a partir del lenguaje, la historicidad y la experiencia, nuestros modos de configuración, escenificación, y representación del mundo en cuanto espacio y lugar practicado.

Este (des)emplazamiento y (re)evolución continua, relacional y epistemológica entre el cuerpo y el espacio (dada la diversidad de los usos del concepto espacio y desde sus interacciones múltiples y simultáneas), suceden desde el carácter convergente y divergente de las pulsiones y afecciones perceptivas, motrices y sinestésicas con las que el cuerpo/materia/sujeto coacciona heterotópicamente con el espacio y lugar, y hacen reverberar la espacialidad, la corporalidad y la materialidad como problemáticas y fisuras (re)presentacionales del lenguaje y de la experiencia estética, es decir la fisura entre el sentido y el excedente de sentido.

Así, el espacio auditivo, óptico, háptico y cognitivo amplifica sus nociones a partir de los sentidos y hace que el análisis de su dimensión representacional adquiera un carácter sistémico, intersubjetivo y experiencial, es decir, el cuerpo y la corporalidad se integran en la configuración de un espacio que ya no es solamente una dimensión representacional de los razonamientos matemáticos, filosóficos, semánticos y físicos, sino también el acontecer y el aparecer del espacio y del lugar como una resultante topológica e intersubjetiva del ser/estar en el mundo. El cuerpo y su copertenencia epistemológica y fenomenológica hacia los espacios y lugares, hace de éstos una (trans)(de)formación estética continua y dinámica.

⁹⁵ Me refiero al arte sonoro y la escasa investigación existente en torno a la configuración del espacio en cuanto dimensión sonora. Sin embargo tanto en la historia de la arquitectura griega así como en la medieval la resonancia y/o reverberación en los espacios eran ejes fundamentales y simbólicos en su producción de espacio y lugares. Para mayor información ver el artículo *La ciudad de los sonidos. Una heurística de la sensibilidad en los paisajes urbanos contemporáneos* de Carlos Fortuna en: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1850-275X2009000200003&script=sci_arttext .

Los espacios y lugares que emergen de una dimensión perceptiva y sinestésica, tales como el espacio auditivo⁹⁶ y el espacio óptico⁹⁷, se configuran desde la experiencia estética de un cuerpo/sujeto cuya corporalidad es una resonancia de la interacción y de la intercorporalidad existente entre el objeto perceptual y su ubicación espacial. Es decir, el espacio y el lugar coexisten y son una intersección que es interceptada por el cuerpo y la corporalidad, configurando desde esta experiencia intersensorial, perceptiva, estética y propioceptiva la (re)(des)significación, la (re)validación, decodificación y/o la dislocación continua de las nociones y percepciones en torno a la producción de espacio y lugar.

Michel de Certeau(2007,pp.129-134) señala que el lugar es el orden donde los elementos se distribuyen en relación de coexistencia, y el espacio es el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstancian, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas conflictuales o de proximidades contractuales. Estas afirmaciones de Michel de Certeau se desarrollaron a partir del análisis de ciertos relatos/descripciones de determinadas prácticas cotidianas, donde el espacio ocurre e instaura cierta oscilación en el lenguaje que vendría a evidenciar el carácter dinámico y topológico de las relaciones entre espacio y lugar. Desde esta perspectiva, de Certeau define, a partir de una dimensión objetual y operacional, el espacio como un lugar practicado. Una práctica que desde la dimensión artística es también un espacializar del cuerpo. Por lo tanto, y considerando las interpenetraciones con las cuales se articulan y se producen los espacios geométricos, mentales, científicos, antropológicos, y teniendo comprensión de la relación dinámica convergente y

⁹⁶ En los estudios realizados para la localización auditiva se establecen tres direcciones: el acimut, que se extiende de izquierda a derecha; la elevación, que se extiende hacia arriba y hacia abajo; y la distancia entre la fuente del sonido y el oyente. A partir de esas tres direcciones el observador/oyente establece la configuración del espacio auditivo. Cabe destacar que se establecen percepciones distintas en sonidos directos (aire libre) e indirectos (sala). Para mayores detalles ver Goldstein, E. Bruce, *Sensación y Percepción*, capítulo 12, Editorial CENCAGE Learning, México D.F., México, 2011.

En relación a la fisiología de la localización auditiva y de cómo las claves binaurales nos permiten la configuración de un espacializar que pueda hacer la correlación entre la captación visual y la localización auditiva/binaural en la práctica escénica, evidenciando así las pulsiones escópicas e invocantes, ver Borges, de Barros, Amílcar, *Dramaturgia corporal: acercamiento y distanciamiento hacia la acción y escenificación corporal*, pp.70-78, Editorial Cuarto Propio, Santiago, Chile, 2011.

⁹⁷ Espacio y percepción son relaciones básicas y primarias que interfieren y afectan dinámica y continuamente en la configuración de las cosas y su entorno: la distancia, la profundidad, sus formas, volúmenes, luces y sombras. Estas inferencias conllevan a lo que se puede denominar como indicios espaciales, monoculares, binoculares, de interposición y de perspectiva. Los monoculares son la percepción y recepción de los indicios espaciales desde un solo ojo. En los binoculares, el espacio es una resultante óptica de interacción funcional y perceptual entre los ojos. En la estereopsia son imágenes dispares; en la percepción ciclópea, la imagen es reconstituida desde la profundidad que emerge de la relatividad de la función ocular. Para mayores detalles ver Schiffman, Harvey Richard, *La percepción sensorial*, capítulo 16, Editorial Limusa Wiley, México D.F., México, 2010.

divergente en las que emerge lo que denominamos como lugar/topo, se hace evidente la dimensión corporal y heterotópica en el acontecimiento del espacio/lugar⁹⁸. La evolución de las estrategias y dispositivos sociales políticos, económicos y artísticos está directamente relacionada con los modos con que organizamos y producimos espacio/lugar. Según Nicolás Bourriaud (2008, p.25), la forma sólo puede nacer del encuentro entre dos planos de realidad, es decir, el espacializar, el posicionarse del cuerpo, el aparecer de la corporalidad, del espacio y del lugar, son una potencia de intensidad, de interceptación de un acontecimiento heterocrónico y heterotópico. La producción de espacio y lugar es una interacción dinámica y continua que tensiona, fisura y hace oscilar diferencial y contradictoriamente la existencia representacional de un sistema espacial común, supramodal o plurifuncional⁹⁹.

A inicios y mediados del siglo XX la noción de la física clásica y sus correlaciones con la mecánica interceptan los modos como la sociedad y los artistas escénicos configuran su lenguaje y establecen sus modos de producción y praxis espacial.

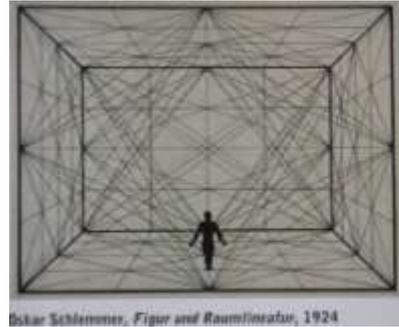
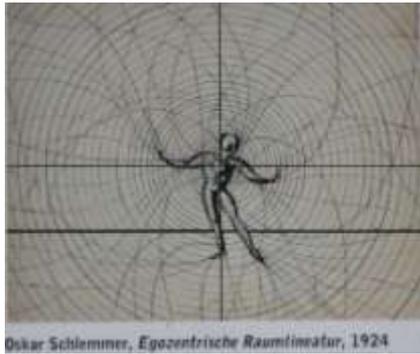
Desde el hombre como *la medida*¹⁰⁰ de las cosas hasta el dibujo de Oskar Schlemmer (ver fig.08) como un esquema conceptual para sus estudios sobre el hombre y el espacio, o sus estudios del hombre y las líneas espaciales egocéntrica (fig.) podemos observar como *la medida* y *la escala* son una interpenetración perceptiva y en perspectiva de la materialización del razonamiento abstracto, geométrico y ergonómico¹⁰¹ del hombre con su entorno; un entorno que es extensivo, recursivo y

⁹⁸ Voy a determinar como espacio/lugar las relaciones dinámicas y convergentes de este suceder del lugar desde un espacio practicado, este palimpsesto que lo ha definido Marc Augé.

⁹⁹ Para una mayor comprensión de la configuración sensoriomotor del espacio, y la crisis que ésta instaura en los modelos y sistemas representacionales de unificación y plurifuncionalidad en torno al espacio, ver Munar, Enric y Rossello Jaume (2008, pp.108-115), *Atención y Percepción*, Madrid: Editorial Alianza, Madrid.

¹⁰⁰ Me refiero al tratado de pintura de Leonardo da Vinci y su hombre de Vitruvio como síntesis de un ideal de formas y volúmenes que están intrínsecamente ligados al pensamiento renacentista del hombre como la medida de las cosas. Además quisiera resaltar que la palabra medida está directamente relacionada con un razonamiento y una categorización espacial, es decir el posicionamiento y las coordenadas entre y de los cuerpos en el espacio aún están implícitamente vinculadas con la teoría de los posicionamientos aristotélicos y la transmutación del espacio a su representación platónica/geométrica y a las seis direcciones básicas y su correlación euclidiana, es decir lo oblicuo y la relatividad aún no son abordados desde una praxis lo que establece Oskar Schlemmer es agregar a este espacio un esquema conceptual de las ideologías y razonamientos que constituyen las problemáticas filosóficas, formales y psicológicas del hombre y sus relaciones con el espacio en los inicios del siglo XX.

¹⁰¹ Lo ergonómico/geométrico en el ámbito de la arquitectura y del diseñador se establecen a partir de los estudios desarrollados en la Bauhaus en torno a la funcionalidad y operacionalidad de los objetos en relación al individuo. El icono, el objeto y la imagen del espacio geométrico hicieron también emerger una ergonometría que instaura un posible espacio ergonómico es decir la medida de los objetos (sillas,



El espacio como una interrelación y como una interceptación geométrica extensiva y expansiva entre los cuerpos/ materia genera desde la sobreimpresión de conceptos axiomáticos y racionalistas la crisis (re)representacional y simbólica con las cuales el arte de inicios del siglo XX postula a la (des)materialización¹⁰³ y a la incorporación de las problemáticas relacionales y perceptuales entre la corporalidad, la materialidad y la espacialización tanto en la praxis como en la creación e investigación artística.

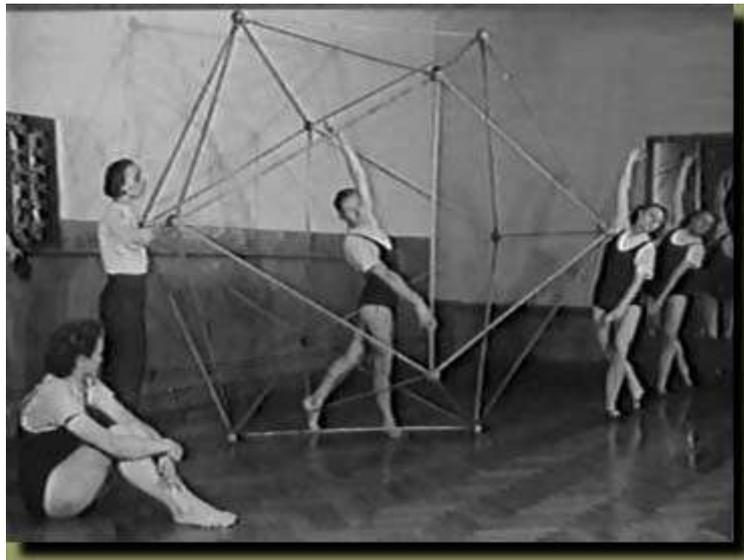


fig.47

Desde este entrelazamiento crítico entre la creación y la investigación artística podríamos enunciar a Rudolph Laban (2006, p.127) como uno de los precursores en las artes escénicas al establecer en sus estudios en torno al análisis del movimiento que al movernos creamos cambios de relaciones con alguna cosa. Esos cambios, posicionamientos, desplazamientos y flujos corporales evidencian, el carácter cinético y relacional del espacio y señalan una compenetración entre el espacio, el tiempo y el

¹⁰³ Desmaterialización no significa tan solo la disolución del objeto estético y de su ámbito representacional, sino la expansión del concepto de obra hacia otros modos de actuar y generar sinestésicamente conocimiento desde la dimensión y desterritorialización disciplinaria de la experiencia estética. La desmaterialización desde una dimensión sinestésica instaura experiencias sensoriales que imposibilitan la objetualización del espacio percibido y facilitan la corporeización de las experiencias espaciales.

movimiento, a tal punto que podríamos decir que desde los estudios de Laban no hay escénicamente el espacio sin movimiento y ni movimiento sin espacio. Desde estas premisas las direcciones y las acciones corporales en el espacio son también una acción espacializante, o mejor dicho una *geografía de relaciones* que nos devela el cuerpo y la corporalidad como espacio y lugar de la acción y de las afecciones. Este estudio del espacio en relación al movimiento está supeditado por las nociones de un ideal de cuerpo que se entrelaza ideológicamente con la antropometría de la física (el esfuerzo, flujo), de la geometría (el icosaedro) y de la percepción (la kinesfera) (ver Fig.47). Laurence Louppe (2011, pp.163-190), nos señala que con Laban el espacio y su *carving space* se instauran como fuerzas constitutivas de un intercambio de actividades entre sujeto y espacio. El espacio en los estudios de Laban (1984, p.23) poseen una dimensión dinámica, y nos dice que: *junto al movimiento de los cuerpos en el espacio, está el movimiento del espacio en los cuerpos.*

Es también a partir de los inicios del siglo XX con *La obra de arte viviente* de Adolph Appia que se instaura la concepción del *espacio viviente* como un devenir escénico que está en directa relación con el cuerpo del actor y su compenetración con los inicios/indicios de un acercamiento hacia la producción del *ambiente*, es decir de la dimensión perceptual y atmosférico, de la presencia y de la materialidad espacial. Abordando el espacio escénico como un sistema de relaciones perceptivas y expansivas de la corporalidad; Appia propone en el *espacio viviente* las intenciones y articulaciones de una compenetración del cuerpo con el tiempo, la cinética y las leyes de la gravedad física. Anteriormente el espacio era una consecuencia o un residuo de los volúmenes y de las formas escenográficas que son evidenciadas en la materialización bidimensional y representacional de un diorama donde las problemáticas perceptuales y espaciales están encapsulada en una simetría y mimesis objetual. En Adolph Appia podríamos insinuar que se da el inicio hacia la comprensión y praxis del espacio como una oscilación continua y perceptual entre el sentido y el excedente de sentido, entre la materialización, la materialidad y la propia espacialidad. A partir de estas insinuaciones la dimensión perceptiva, expansiva y experiencial del espacio ha sido desarrollada y explotada como una praxis artística a inicios del siglo XX, que según Josu Larrañaga (2001,p.9) ¹⁰⁴ es un reflejo político, científico, técnico y económico del creciente protagonismo del espacio en todos los ámbitos de la vida y del pensamiento teórico de

¹⁰⁴ Para un mayor análisis sobre el espacio en las vanguardias y su correlación con los conceptos de instalaciones ver en Larrañaga, Josu (2001), *Instalaciones*. Guipúzcoa: Ediciones Nerea.

la época, que fueron amplificados, resignificados y/o transformados tanto por las combinaciones espacio/temporales de Albert Einstein como por el continuo y dinámico avance del área tecnológica y científica. Desde esta perspectiva, Josu Larrañaga (2001, p 44), propone el espacio como una implicación del hecho artístico en, con y desde el tramado social, es decir la relación con el público/espectador es una problemática espacial y social que instaura la necesidad y la voluntad de reconsiderar los límites del arte y de la vida, a partir de la impugnación del objeto artístico y de la crítica hacia las condiciones de su presentación. Es así como podemos observar en las *derivadas situacionistas* cómo el espacio urbano/arquitectónico se entiende y se extiende hacia el estudio de los efectos específicos del entorno geográfico (sea conscientemente organizado o no) sobre las emociones y conducta de los individuos lo que los situacionista terminaron por determinar como la *psicogeografía*. También en los *manifiestos futuristas* la noción de *escultura ambiente* propuesta por Umberto Boccioni proclama la abolición de la línea y de la estatua cerrada hacia la renovación del espacio a partir de la atmósfera que circunda las cosas poniendo en crisis el espacio en cuanto volumen y forma. En los manifiestos, las misivas y almanaques dadaístas y principalmente por los textos y poesías de Tristan Tzara¹⁰⁵, el Dadaísmo se pronuncia hacia la destrucción de las lógicas cartesianas y de los raciocinios binarios con los cuales se instala las nociones del arte occidental. Hans Richter (Béhar, 1996, p.177), en su análisis sobre el arte y anti-arte en el dadaísmo propone que el razonamiento debería amplificarse hacia la integración del pensamiento por la percepción y de la percepción por el pensamiento. El Dada se caracteriza más bien como un posicionamiento fractal delante del mundo de las cosas, explorando a partir de una sucesión de actividades efímeras la producción de momentos, de momentos vividos, es decir el arte como un acontecimiento experiencial y fenomenológico. El dadaísmo rechaza las tres leyes fundamentales del racionalismo: el principio de identidad, el principio de la no-contradicción y el principio de causalidad y articula irónica y axiomáticamente desde un razonamiento topológico que un objeto puede ser a la vez el mismo y su contrario- o incluso cualquier objeto: A= no-A, o B, o C, o D etc. Estamos delante de una subversión de las ideologías de una época que señala el final de una concepción racionalista y representacional, es decir, la ruina del absoluto y del dominio de las

¹⁰⁵ Me refiero acá a sus célebres textos tales como: *el pensamiento se hace en la boca, el pensamiento se crea en la mano, no existe una suprema verdad, contradicción y unidad polares de una sola vez pueden ser verdad*, entre otros. Ver en *Dada : historia de una subversión* , de Henri Béhar y Michel Carassou, Ediciones Península, España, Barcelona, 1996

certezas en el arte; están directamente vinculadas con los nuevos paradigmas de la relatividad científica que emergen desde las relaciones espacios/temporales de Einstein y con, las circunstancias políticas y económicas de una época al borde de dos grandes guerras. Quisiera señalar con esta breve y precaria presentación de las relaciones entre cuerpo, espacio y lugar; que el desarrollo de las investigaciones y/o prácticas escénicas y artísticas deberían considerar las nociones e ideologías con las cuales se constituyen y se contextualizan el espacio, el cuerpo y el lugar como una dimensión transdisciplinaria y que su estudio desterritorializa y hace borroso los límites disciplinarios. En palabras de Marc Augé (2008,p.122):

“Ya no hay análisis social que pueda prescindir de los individuos, ni análisis de los individuos que pueda ignorar los espacios por donde ellos transitan.”

- **Topología escénica:**

Los desplazamientos y las transformaciones continuas que ocurren en la praxis y en el acontecer del espacio y de los lugares son razonamientos y experiencias corporeizadas de carácter mnemónico, sinestésico, semántico y somático que epistemológicamente constituyen la dimensión heterotópica y topológica del lenguaje escénico. Fenómeno que oscila continuamente entre la cosificación de las dimensiones escalares de los volúmenes y medidas de las cosas y la experiencia fenomenológica y territorial del sujeto. Comprender el acontecer escénico desde un pensamiento topológico es desplegar temporalidades múltiples y (de) formaciones estéticas (des)continuas e intersubjetivas que sostengan el devenir heterotópico del espacio y del lugar. Para poder pensar, cuestionar y analizar el espacio y el lugar es necesario cuestionar, pensar y *analizar topológicamente* las configuraciones, estrategias, ideologías, dispositivos e historicidades con los cuales se constituyen los procedimientos de creación y praxis de la espacialidad y de la corporalidad en la escena contemporánea.

Bernhard Waldenfels¹⁰⁶ hace un breve levantamiento de esta historicidad epistémica del espacio para sostener su argumento sobre la espacialidad y la corporalidad desde una dimensión relacional y fenomenológica, donde las problemáticas espaciales emergen y se manifiestan a partir de un punto cero, es decir, el *estoy aquí* del cuerpo es

¹⁰⁶ Más información en el artículo *Habitar corporalmente el espacio* de Bernhard Waldenfels. Publicado en la Revista Internacional de Filosofía, n°32, de la Universidad de Murcia. Artículo obtenido el 15 de julio del 2012 en <http://revistas.um.es/daimon/article/view/15221>.

determinado como el punto de giro y anclaje de una revisión espacial. El *estoy aquí* de Waldenfels señala una orientación/intención espacial y un posicionamiento/enunciación de la corporalidad que generan los modos de razonar y espacializar el propio espacio y el cuerpo como ejes transversales en la generación del lenguaje. El espacializar del cuerpo es el acontecimiento y el aparecer epistémico y fenomenológico de una dimensión experiencial, dialéctica y estética que intenciona/infiere en el (des)(re)conocimiento, en el (re)posicionamiento y en la (re)significación política, histórica y social del topo/lugar.

Esta dimensión estética y relacional del espacio está intrínsecamente vinculada con la configuración del cuerpo en cuanto topos/lugar, en cuanto límite y abismo de disidencias y contravenciones. Contravenciones y disidencias que tienen, en la percepción y en los sistemas neurocognitivos, la potencia de intensidad que tensiona y extrapola los límites y lo extralimitado, tanto de la orientación o disposición espacial de la materia, como de las normativas sistémicas con las cuales el cuerpo es producido social y culturalmente.

Según Milton Santos (2012, p.30), el movimiento del espacio, es decir, su evolución, es al mismo tiempo un efecto y una condición del movimiento de una sociedad. Movimiento que desde la praxis artística también tensiona económica y políticamente las normativas sistémicas de una sociedad. Tensión que desde el cuerpo y la corporalidad genera la *desobediencia* y la disidencia civil, sexual y territorial, y, con ello, la expansión y resignificación de los límites.

Desde esta perspectiva, la acción, el espacio y la configuración del lugar, así como el posicionarse y el desplazarse, son una acción/afección del acontecer político y sinestésico del lenguaje escénico. Según Merleau Ponty (1994, pp.115-124), esto pone en evidencia la dialéctica relación entre el espacio corpóreo y el espacio exterior; esta interacción configura un sistema práctico que oscila entre las sensaciones espaciales, la espacialidad de posición y la espacialidad de situación, evidenciando así que es en la acción y en la afección donde la espacialidad del cuerpo acontece y que este acontecer es también su coexistencia epistémica con el lugar y su historicidad.

Las prácticas y las relaciones espaciales infieren y están supeditadas directa o indirectamente a la manifestación de la corporalidad y a la configuración del ideal de cuerpo de una sociedad. La microfísica del poder, las tecnologías políticas del cuerpo y la instrumentalización institucional del panóptico como dispositivo de coacción, vigilancia, control y corrección, señalado por Michel Foucault (2002, p.199), son

también un asedio y una instrumentalización política, ideológica y arquitectónica hacia la producción, tanto de cuerpos, como hacia los modos en que habitamos y (re)significamos los espacios y lugares.

Esta instrumentalización política en la producción y/o control de los cuerpos y de los espacios, es una constante histórica y cultural que determina e identifica la praxis de una sociedad y/o época. En el caso de la sociedad chilena, podemos establecer que durante la dictadura militar de la década de los 70 y 80 la instrumentalización del estado y de sus instituciones estaba orientada al control y al dominio espacial, territorial, económico, corporal, cultural e ideológico¹⁰⁷. Instrumentalización que conllevaba estrategias y dispositivos que generaron y aún generan, tanto la subordinación como la sublevación del espacializar público y privado de la sociedad y los individuos. Desde esta dimensión, las nociones de espacio, lugar y acción están entrelazadas fundacional, estratégica y dialécticamente en las escenificaciones que constituyen la historicidad ideológica, política, identitaria, cultural, territorial y artística de una sociedad¹⁰⁸.

Historicidad y escenificación identitaria, social, política, económica y artística que, en el caso de la sociedad chilena, están enmarcadas por las tensiones, resistencias, disidencias y activismos que generaron cierta desobediencia civil y artística a las normativas conductuales, espaciales y sistémicas, gestadas bajo la dictadura militar. Es desde la resignificación de esta historicidad identitaria, puesta en tensión en el espacio doméstico (el apartamento del artista) y en el espacio urbano (el metro Salvador), que Elias Adasme¹⁰⁹ escenifica, (re)significa, expone y posiciona el cuerpo como soporte, imagen, territorio, lugar, espacio, mapa y evidencia de los signos de la violencia perpetrados por la dictadura (*ver* Fig.49). Nelly Richard (2007, p.86)¹¹⁰ en el análisis de la escena de avanzada y el CADA, pone en evidencia la aparición del cuerpo como registro

¹⁰⁷ No sólo en este periodo de la historia podemos observar las relaciones sistémicas e ideológicas en torno al cuerpo, el espacio y el lugar. Las manifestaciones institucionales o disidentes a esta normativa ideológica de control y/o configuración de identidad nacional están intrínsecamente relacionadas con la (re)significación y escenificación de los espacios, de los lugares y de los cuerpos.

¹⁰⁸ Para una mayor profundización de las inferencias e interpenetraciones políticas e ideológicas en la producción espacial, corporal, artística y arquitectónica y las tensiones, intensiones y disidencias que se generan en la configuración identitaria y (re)significación de los espacio públicos y privados de una sociedad en los regímenes autoritarios, ver: Vespignani, Renzo, *Faschismus*, Ediciones Elefant Press/GMBH, Berlín (West), Alemania, 1976. Adam, Peter, *El arte del Tercer Reich*, Ediciones Tusquets, Madrid, España, 1992. Grumann, Solter, Andrés, *Anfiteatro: Estadio Nacional*, Editorial Cuarto Propio, Santiago, Chile, 2013.

¹⁰⁹ Para mayores detalles en torno a las disidencias artísticas ocurridas en Chile y en América Latina, ver: Borja-Villel, Manuel, *Perder la forma humana: Una imagen sísmica de los años Ochenta en América Latina*, Ediciones Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España, 2013.

¹¹⁰ Richard, Nelly, *Márgenes e Instituciones: Arte en Chile desde 1973*, p.86, Editorial Metales Pesados, Santiago, Chile, 2007.

polivalente de dimensiones presimbólicas y transimbólicas, que revienta y reasigna el orden de codificación socio-comunicativa, el sistema de imposiciones discursivas, las prohibiciones de sentido, la censura y el control ejercido sobre el lenguaje. La aparición del cuerpo en el arte chileno de la década de los 70 y 80 (re)somatiza el lenguaje y se instaaura no solamente como registro y disidencia, sino también como el lugar, espacio, soporte, imagen y archivo de una materialidad somática y pulsional. Es también en este periodo del arte chileno que emergen las problemáticas políticas y culturales en torno a la configuración social, política, económica e histórica del género y de las minorías sexuales. Es allí donde las nociones de género e identidad del arte chileno fueron puestas en evidencia y en tensión por las acciones/intervenciones de las *Yeguas del apocalipsis*, fundamentalmente con su *Refundación de la Universidad de Chile*, y por la incorporación del travestismo y de las identidades biográficas intercambiadas que emergen en los trabajos de Carlos Leppe.



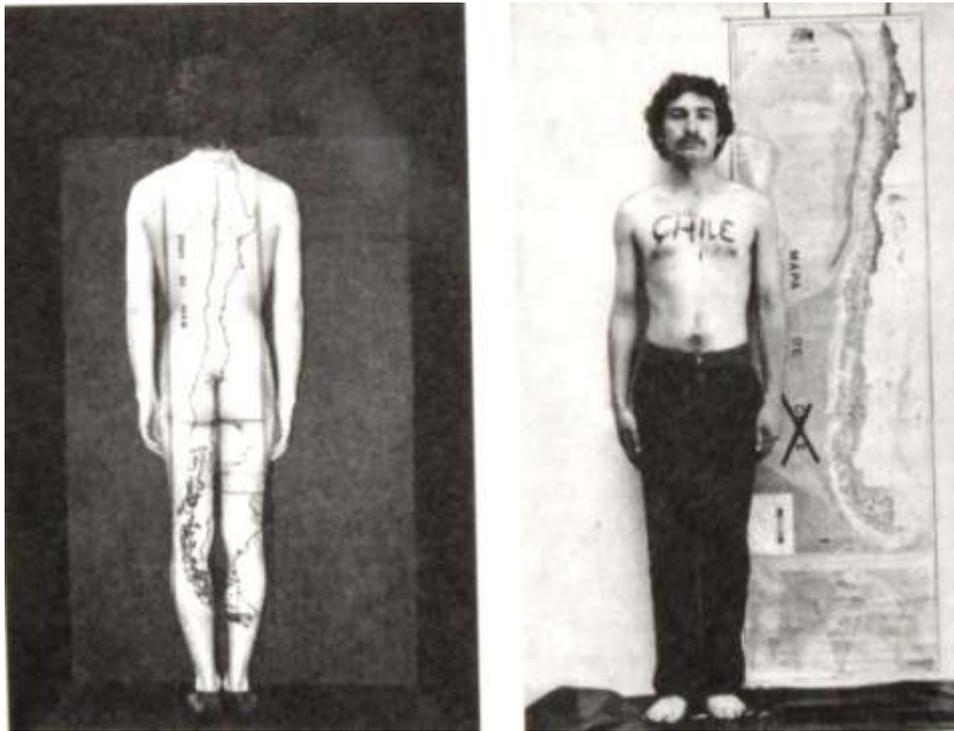


Fig.49¹¹¹

El ideal de cuerpo y su configuración y sistematización como identidad e imaginario corporal de una sociedad está supeditado a los intereses económicos, políticos e ideológicos de una sociedad y/o grupo de individuos. La contravención y la disidencia artística y social hacia estas normativas y/o imaginarios están directamente relacionadas con el espacializar del cuerpo y el aparecer de la corporalidad como soporte, archivo y registro interdisciplinario de un lenguaje artístico, territorial y mnemónico que (des)dibuja los límites, y expande el cuerpo y la corporalidad no solamente hacia las prácticas artísticas y estéticas del arte del fin del siglo XX, sino también a una resignificación social, política y cultural en torno a la corporalidad, a los lugares y los espacios del lenguaje escénico.

El espacializar del cuerpo en el lenguaje escénico es una yuxtaposición de enunciaciones y huellas que oscilan entre la producción de realidades y artificialidades que son continuamente interceptadas por la subjetividad de los sentidos, por las intencionalidades políticas y económicas y por el ideal de cuerpo y espacio que emergen del imaginario cultural. En otras palabras, *lo real* y *lo virtual* del espacio/lugar son una experiencia estética y relacional del lenguaje; lenguaje que emerge, sumerge, amplifica y hace de la producción y del excedente de sentido una resonancia de la corporalidad en

¹¹¹ Fotografía obtenida a partir del libro/catálogo de Borja-Villel, Manuel (2013) *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid. ediciones MNCARS.

los modos de recepción. La aprehensión, la percepción, la acción y la afección del cuerpo, en cuanto lugar y espacio, generan situaciones heterogéneas y dinámicas que redefinen continuamente la dimensión experiencial y cognitiva de las concepciones, dispositivos y estratégicas operacionales. Esta redefinición es también el aparecer de la heterotopía espacial y de la interpenetración de la corporalidad y de la percepción en los sistemas de significación y producción política, tecnológica y económica de una sociedad y/o grupo de individuos. El espacializar del cuerpo¹¹² moviliza, infiere e intenciona la representación-conceptualización y simbolización de los sistemas significantes e ideológicos, configurando e interfiriendo en la producción del espacio en cuanto lenguaje. El lenguaje espacial es también el lenguaje del cuerpo en relación y en movimiento desde, hacia, o en contraposición a : los sistemas propioceptivos y su configuración en el mundo de las cosas y las readecuaciones ideológicas, políticas, económicas, culturales, científicas y tecnológicas. El espacializar del cuerpo en los procesos de escenificación no es solamente un disponer y un posicionar de su imagen cosificada, es también la interceptación, intersección y amplificación experiencial, sinestésica, estética, heterotópica y heterogénea de un acontecer relacional que se desprende desde, con y/o en contra de un estar allí.

Por lo tanto, un análisis en torno al espacio y su (re)presentación, o aparición; debería abordar no solamente su dimensión estructural, funcional, semiótica y cognitiva, sino también las (de)formaciones y transformaciones estéticas continuas, somáticas semánticas que infieren en el lenguaje escénico. Estas constituyen y son constituidas por corporalidades y afecciones que (re)(des)configuran el significante y el significado hacia un excedente de sentido, es decir, el aparecer del espacio y del lugar desde la corporalidad es un excedente de sentido que instauro la dimensión fenomenológica y topológica del lenguaje. La investigación artístico/escénico generada por los estudios y análisis del acontecer y de los procedimientos de escenificación y creación escénica, aún son insuficientes para abordar y profundizar la praxis y la poiesis espacial y corporal como un eje epistémico y dinámico del lenguaje escénico. Considerando las circunstancias en la que se encuentran los estudios escénicos y comprendiendo el espacio, el lugar y el cuerpo como pulsión inter/ transdisciplinario, pienso que analizar

¹¹² Me refiero acá a los trabajos de Orlan, Nelson Felix, Félix González-Torres, Cindy Sherman, Stelarc, Melaine Bonajo, Marina Abramovic, Anibal Sandoval, entre tantos otros artistas/performer. Aprovecho para dejar en evidencia que debido a lo acotado de esta investigación no podré abordar las relaciones del espacio y del lugar en el arte de la performance. La complejidad y la especificidad de las relaciones contextuales y conceptuales entre el espacio y el lugar en el arte de la performance requieren ser abordadas en otra ocasión.

la creación, la producción y la recepción escénica desde un razonamiento topológico podría ofrecernos una ampliación y/o amplificación de los modos en que la investigación y la creación escénica aborda estética y sinestésicamente las relaciones intercorporales que emergen del acontecer del espacio, del lugar y del cuerpo en el lenguaje escénico. Estas (de)formaciones relacionales son una praxis escénica de carácter topológico que sostiene sus procedimientos de creación, recepción y configuración del lenguaje escénico a partir de estrategias y dispositivos que interaccionan y pone en (a)tensión la heterocronía¹¹³ y la heterotopía con las cuales configuramos nuestra noción de espacio, cuerpo y lugares.

La (pre)determinación del lugar de la (re)presentación escénica está relacionada directamente con las tradiciones y configuraciones espaciales que fueron y son determinadas por la historicidad social y política del teatro como el lugar edificado social y políticamente adecuado para la (re)presentación escénica. Desde esta perspectiva podríamos comprender lo convencional en el teatro, como una síntesis arquitectónica que remite continuamente a un acto mnemónico de sobreexposición y yuxtaposición de puestas en escena, como una maquina rizomática que (re)produce e imprime una puesta en escena sobre otra puesta en escena y que se desprende de otra puesta en escena *ad infinitum*. La decisión de los artistas y creadores escénicos en la determinación del lugar para la escenificación de sus obras está vinculada ideológicamente con la reificación o cuestionamiento histórico del continuismo de los modos en que se instaura el espacio y sus relaciones estéticas con la puesta en escena, por lo tanto, estas decisiones están directamente relacionadas con decisiones que son de los ámbitos políticos, económicos, estéticos, sociales y culturales. Es así como la apropiación de espacios y lugares no convencionales adquiere un carácter de disidencia. Disidencia que pone en tensión los modos de producción y recepción y que esta es a la vez una resultante de un posicionamiento y un razonamiento espacial del artista y creador escénico. La praxis espacial escénica sea esta convencional o no convencional

¹¹³ La noción de heterocronía se sostiene según Migue Ángel Hernández-Navarro como un pensamiento topológico del tiempo que entiende el pasado como un tiempo no acabado y en la creencia de la superposición y posibilidad de conjugación de los tiempos históricos, psíquicos y biológicos. La heterocronía vendría a ser una conjugación de resistencia por medio del desacuerdo, por medio de la tensión. La heterocronía vendría a ser un pensamiento topológico del tiempo y del espacio que transitan por el territorio de la memoria desde puntos de vista diferentes, pero en todos ellos está que la memoria no es algo muerto y anclado en el pasado, sino que tiene una vida en el presente, que lo configura y modifica, que no hay cesuras entre los tiempos históricos, sino interpenetración, y que todo intento de delimitar los tiempos es, como ya intuyó Bergson: pura artificialidad. Heterocronías, tiempo, Arte y arqueologías del presente, (pp.9-16), editorial CENDEAC, Murcia,2008.

requiere pensar el espacio y el lugar, pensar en el espacio y en el lugar y pensar desde el espacio y desde el lugar a partir de la intercorporalidad y de los sistemas relacionales de interacción. Abordar la praxis espacial es también abordar y poner en tensión la visión y los posicionamientos pre-establecidos de las cosas. Según José María Montaner (2011, p.15) poner en crisis la visión establecida de las cosas conllevaría a que cada disciplina artística genere una ilimitada indagación sobre su propia materialidad y posibilidades de desmaterialización¹¹⁴

Desde esta perspectiva la praxis espacial no está circunscrita ni tampoco está supeditada hacia la teoría y praxis de los Oramas¹¹⁵ donde la composición espacial es una realización escenográfica ocularcentrista que encierra, conceptualiza y direcciona la mirada y las pulsiones escópicas del espectador/observador. Evidenciar en la praxis espacial escénica la dimensión relacional, corporal y experiencial del espacio y del lugar tiene como objetivo rescatar, interseccionar, interceptar y tensionar dialécticamente y sinestésicamente el *lugar de la mirada* y sus desprendimientos espaciales como una especificidad del lenguaje escénico. Especificidad que es en cuanto lenguaje una resonancia estética, relacional, in situ, geográfica, territorial, ideológica, sinestésica y perceptiva. El *lugar de la mirada* capta y al mismo tiempo genera el aparecer del propio espacio, lo sitúa y nos posiciona para así hacer emerger el lugar como un paisaje¹¹⁶ es decir, la re-construcción y reificación intersubjetiva del espacio es al mismo tiempo la sobreimpresión del lugar como topos de una materialidad escénica heterotópica. Esta relación y configuración topoescénica del *lugar de la mirada* es un razonamiento espacial, territorial, ideológico y estético que posiciona la corporalidad, la imagen cosa/objeto/materia, el tiempo, la acción/afección, el observador, el espacio y el propio lugar como elementos constitutivos de las estrategias y dispositivos de recepción, percepción y producción del lenguaje escénico en cuanto disidencia.

La *semiopolítica del escenario*, según Mitchell W.J.T. (2009,p.85), “funciona como la sede de un conflicto, un nexo donde los antagonismos políticos, institucionales y sociales entran en juego en la materialidad de la representación. Esta sede, que se instala como lugar y escena de las relaciones e interpretaciones entre la imagen elaborada y el

¹¹⁴ Montaner, Josep María, *La modernidad superada: ensayos sobre arquitectura contemporánea*, pág.15, Editorial Gustavo Gili, España, Barcelona, 2011.

¹¹⁵ La teoría de los oramas constituye la contención de la escena desde un sistema semiótico de representación pictórica que encierra lo que se mira. Ver mayores detalles en Gastón Breyer (2008, pp.335-353). *Teoría de los Oramas y mitologías del ver*, en *La Escena presente* de Buenos Aires: Ediciones Infinito.

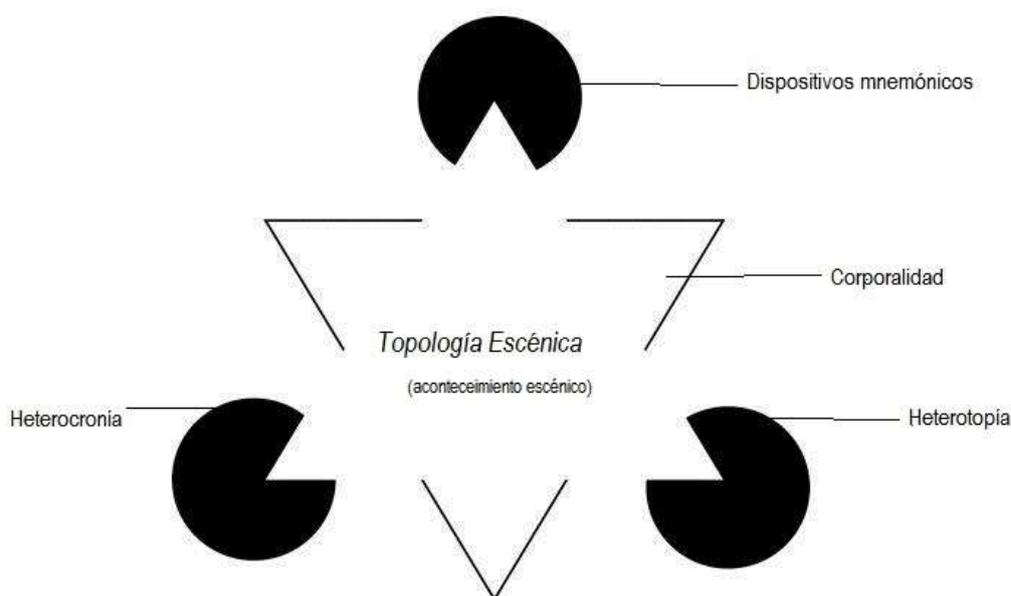
¹¹⁶ Tanto el paisaje como la escena lo entiendo como actos de transformación y territorialización simbólica, ambos son la resultante de un acto de experiencia entre el recorrido y el espacio, para una mayor profundización del tema ver *El andar como práctica estética* de Francisco Careri, Editorial Gustavo Gil, España, Barcelona, 2002.

observador, es un referencial dinámico que atraviesa de manera interdisciplinaria las posibles categorizaciones en torno al espacio y hace del lugar de la mirada un acto espacial y perceptual, es decir, instaura el evento escénico como problema, tensión, transgresión y contravención continuas entre la percepción del espacio, la praxis espacial y el lenguaje. La mirada es un acto que constituye la imagen y su correspondencia y elaboración espacial es un recorrido proxémico y diastémico¹¹⁷ de traducción y fundación territorial que tiene incidencias en la complementariedad modal de la pulsión escópica. El lugar de la mirada es también el (des)encuentro y el (re)posicionamiento de la corporalidad y de la espacialidad que son interceptadas por acciones y dispositivos estéticos y simbólicos.

Por lo tanto, la adecuación y elaboración de los modos de hacer y producir teatro están supeditadas ideológicamente a la historicidad de los espacios y lugares sean estos convencionales o no convencionales. Esta historicidad con las cuales se establecen la designación de espacios y lugares a partir de un padrón, o tipología y/o morfología (convencional y no convencional) predeterminan no solamente los modos de producción y cosificación del espacio y del lugar, pero también los procesos de creación y escenificación: Esta historicidad predeterminada y dicotómica del espacio y del lugar sostiene su cosificación y aísla la potencia de estos en cuanto acontecimiento y lenguaje. La historicidad en torno a las correlaciones epistemológicas entre la praxis espacial escénica y el lugar de la mirada nos pone en evidencia no solamente su dimensión heterotópica pero, también la desterritorialización de los límites disciplinarios como consecuencia del carácter transversal y multidisciplinario en que están inmersas las nociones de espacio y lugar. Nociones que evidencian, más que la necesidad de establecer padrones de convergencia, la presencia y el acontecer de la diversidad contextual, intersubjetiva e ideológica con la cual se configuran la materialización, la materialidad y la espacialidad en la producción y praxis espacial del lenguaje escénico. Configuraciones que están entrelazadas y reconstituidas continua y diacrónicamente por la intersubjetividad de la corporalidad que emerge de las relaciones sistémicas perceptuales, neurocognitivas, semánticas y somáticas existentes entre el cuerpo, el espacio y el lugar. Según Merleau Ponty (1994, p.119) esta relación sistémica es un

¹¹⁷ A modo de ejemplo de este oscilar proxémico y diastémico quisiera referirme a la escenificación de H2SO4 de Leonardo Medel presentada en abril del 2010 en el Teatro del Puente en Santiago donde los espectadores están encerrados en una caja junto con los actores, a 40 centímetros de distancia. Mayores informaciones en: <http://www.teatrodelpuente.cl/espectaculos/teatro-del-puente-estrena-obra-para-un-espectador-por-funcion/>

encadenamiento de una praxis experiencial que evidencia las interceptaciones dinámicas e indisolubles entre cuerpo y espacio. Esta praxis experiencial y sistémica que nos plantea Merleau-Ponty nos permite comprender y sostener que la *topología escénica* es un razonar y una praxis en la cual el acontecimiento escénico y la configuración de su lenguaje son articulados a partir de dispositivos mnemónicos de interpenetración, dislocación y afección estética, heterocrónica y heterotópica entre cuerpos, espacios y lugares. A continuación presentamos un diagrama basado en el triángulo de Kanisza¹¹⁸ a partir de los conceptos esenciales y constitutivos de la topología escénica: los dispositivos mnemónicos, la heterotopía, la heterocronía y la corporalidad que emerge de las interacciones, afecciones e interpenetraciones entre cuerpo, espacio y lugar.



Las dislocaciones y praxis espacial escénica de Cheril Linett

*Siempre para mí los escenarios son los reales, no me interesan las galerías y salas de teatro para realizar las performance ya que no encuentro en esos espacios convencionales y normativos del arte la tensión que me interesa generar y sentir. Cada lugar tiene memoria y me gusta que también sea parte de la configuración de cada una de las performance esa memoria.*¹¹⁹

¹¹⁸ Ver p. 19.

¹¹⁹ Entrevista realizada con la artista el 14 de octubre de 2019.

Las acciones de Cheril Linnett y la Yeguada latinoamericana, según Sayak Valencia Triana¹²⁰; acuerpa los discursos de la crítica anticolonial, el transfeminismo del sur, el imaginario posporno, el antimilitarismo, la ruptura del antropocentrismo a través de lo trans-especie y la corpo-decolonialidad. Estas acciones encarnadas son también el espacializar del cuerpo desde una yuxtaposición de corporalidades que desdibujan y desestabilizan heterotópica y heterocronicamente el ideal de cuerpo y espacio con los cuales se configuran el imaginario y el sistema patriarcal y cultural chileno. La corporalidad en las acciones de Cheril Linnett son el dispositivo territorial interdisciplinario, disidente y crítico con lo cual la artista configura la reapropiación estética, relacional y mnemónica de su lenguaje escénico.

La aprehensión, la percepción, la acción y la afección del cuerpo, en cuanto lugar y espacio de disidencia política, generan situaciones heterogéneas y dinámicas que redefinen continuamente la dimensión experiencial y cognitiva de las concepciones y estratégicas operacionales del lenguaje escénico. Esta redefinición o reificación es también el aparecer de la heterotopía espacial y de la interpenetración de la corporalidad y de la percepción en los sistemas de significación y producción política, tecnológica y económica de la corporalidad de una sociedad y/o grupo de individuos. El espacializar del cuerpo¹²¹ moviliza, infiere e intenciona la (re)presentación, conceptualización y simbolización de los sistemas significantes e ideológicos, configurando e interfiriendo heterocrónica y heterotópicamente en la resignificación de espacio y lugares. El lenguaje espacial es también el lenguaje del cuerpo en relación y en movimiento desde, hacia o en contraposición a los sistemas normativos y sus readecuaciones ideológicas, políticas, económicas, culturales, científicas y tecnológicas. El espacializar del cuerpo en los procesos de escenificación de Cheril Linnett no es solamente un disponer y un posicionar del cuerpo en cuanto imagen descolonizada. Es también la irrupción, desacato, interceptación y ofensiva no binaria de *las cuerpas*¹²² en cuanto dislocación

¹²⁰ Entrevista realizada por Sayak Valencia Torres el 8 de junio de 2018 en : <http://artishockrevista.com/2018/06/08/hermanadas-en-la-turba-hermanadas-en-la-revuelta-yeguada-latinoamericana/>

¹²¹ Ver p. 31. El espacializar del cuerpo es una (re)(des)construcción y una (re)producción continua de dispositivo y estrategia que ponen en evidencia la (re)significación de las interpretaciones e influencias ideológicas, con la cual constituimos y (re)(des)validamos, desde la praxis espacial y su acontecimiento, la historicidad, la memoria y la cultura de una sociedad o grupo de individuos.

¹²² Término utilizado por la artista para desestabilizar la dimensión semántica, heteronormativa y patriarcal existente en la palabra cuerpo.

semántica y disidencia civil. Irrupción que cuestiona la historicidad y representatividad de los lugares institucionalizados y las normativas con las cuales los poderes económicos, sociales, culturales y religiosos configuran el ideal de cuerpo y de la corporalidad de la sociedad chilena.

Coreografía de la Succión

Cheril Linett en su proyecto *Coreografía de la succión* realizadas entre los años 2015 y 2017 instala este *estar allí*¹²³ de su corporalidad desde una acción mnemónico y heterotópica que (re)(des)configura su identidad familiar desplazando los roles sociales y biológico existentes en el acto de la succión. En la Coreografía de la Succión la corporalidad, el espacio y el lugar son la extensión genealógica, mnemónica (madre-hija) , y son también la fisura y la interceptación de la dimensión simbólica y (re) presentacional que desdibuja los límites entre lo normalizado y lo biográfico. El cuerpo y la corporalidad aparecen y se (re)presentan como lugar y espacio de las disidencias, incisiones, contravenciones e interceptaciones que cuestionan las normativas y convenciones de la historicidad social, cultural, política y familiar chilena.

Este desplazamiento u dislocación es una (re)(des)configuración identitaria y cultural¹²⁴ que pone en (a)tensión la dimensión biográfica y doméstica de la artista con los modos con lo cual el cuerpo y la memoria habita y/o desterritorializa los espacios públicos. Desde esta redefinición, las relaciones entre lo doméstico y lo privado se nos (re)presentan en el conjunto de acciones que constituyen la Coreografía de la succión como una sobreimpresión e inserción de corporalidades que pone en tensión la normalización de los roles en la configuración familiar y social. Los cuerpos de madre e hija se exponen y posicionan se como espacio, lugar y territorio que deambula entre lo público y lo privado. Esta acción o, mejor dicho, esta aglomeración de acciones, redefine la distancia y las relaciones identitaria entre la materia/cosa/cuerpo/imagen. La dimensión ominosa con la cual Cheril Linett redefine los territorios feministas y domésticos, es al mismo tiempo la fisura y extrañeza de un lenguaje y de una praxis

¹²³ Ver p. 30.

¹²⁴ En la coreografía de la succión el acto de succión es una constante que transita entre cuerpos y lugares constituyendo a partir de la interacción entre los cuerpos la resignificación del gesto y de los lugares. Las transformaciones y resignificaciones de la coreografía de la succión pone en tensión la maternidad (coreografía de succión I intimidad y recuerdos y coreografía de la succión II embarazo ectópico) la violencia transfóbica (coreografía de la succión III), la indigencia (coreografía de la succión IV) y el racismo en Brasil (coreografía de la succión V).

espacial que disloca y nos incita a reubicarnos no solamente delante de los lugares domesticados/habitados con su historicidad objetual y patriarcal, sino también delante de la transmutación del relato biográfico hacia lo ficcional, como soporte constitutivo de la intersubjetividad del lenguaje en la (re)producción de espacios y lugares. En la Coreografía de la succión, la captación de la imagen es al mismo tiempo archivo y dispositivo de dislocación del lenguaje escénico. El carácter topológico de las acciones de Cheril Linett en la Coreografía de la Succión se puede establecer a partir de su dimensión heterocrónica que pone en (a)tensión el acto mnemónico de la succión y, por la dimensión heterotópica con la cual determina los lugares de succión generando una superposición de espacialidades y corporalidades que expone y desdibuja los límites biográficos de una historicidad socio/espacial que se (re)(des)compone entre la disidencia y la institucionalidad política y social de chilena



125



126

¹²⁵ Coreografía de la succión I Encuentro performance AUT/activación autónoma temporal. Colabora Paula Pailamilla. Fotografía: Lorna Remmele. Cementerio católico acción realizada luego de un embarazo ectópico, Santiago de Chile, 2015.

¹²⁶ Coreografía de la succión II Teta-boca-madre acción realizada en colaboración con la madre de la artista, Sonia Duran. Fotografía: Kevin Magne y Paula Corrales. Casa de la infancia de la artista en Santiago de Chile, 2015



127



128

¹²⁷ Coreografía de la succión III Especies hembra, acción que se sostiene a partir de la relación de la artista con su amiga trans Niki Raveau, la acción se realiza bajo el puente del río Mapocho donde intentaron matar y lanzar, por razones transfóbicas a Niki Raveau. Colabora Niki Raveau. Fotografía Tanya Godoy. Río Mapocho Santiago de Chile, 2016

¹²⁸ Coreografía de la succión IV Fotógrafa: Clorouge. La acción se realiza en lugar donde vive Don José con otras personas en situación de calle. Acción realizada con la colaboración de Don José, calle de Santiago de Chile, 2016



129

Helga Finter (2006, pp.21-24), en su análisis sobre el teatro de Antonin Artaud, señala la subjetividad del espacio a partir de las estructuras psicoanalíticas en torno al aparecer constitutivo y corpóreo del Yo como una proyección de una superficie. Esta proyección es un razonar y un representar espacial determinada simultánea y subjetivamente por una percepción externa, interna y envolvente: la dimensión propioceptiva.. Es decir, el aparecer del Yo/biográfico en la Coreografía de la succión como representación y razonamiento espacial y corpóreo está entrelazado y supeditado ideológicamente por un espacializar lingüístico, sinestésico, mnemónico y psicoanalítico¹³⁰. En la Coreografía de la Succión el acto mnemónico y su correlación con la noción de archivo y memoria hace del archivo fotográfico de las acciones un eje constituyente y simbólico del lenguaje artístico con lo cual la corporalidad, el espacio y el lugar son epistémica y continuamente (re)significados desde la disidencia. La topología escénica en la Coreografía de la succión I, II, II, IV y V se evidencia a partir de la resignificación, resiliencia y dislocación cultural de la genealogía del acto mnemónico de succionar. Este instala una (re)significación toponímica¹³¹ de realidades y corporalidades que

¹²⁹ Coreografía de la succión V Performance realizada en Encuentro perpendicular INVISIBLE la acción se realiza evidenciando el racismo y recordando a las nodrizas negras que alimentaban y criaban a bebés blancos Colabora: Priscila Rezende Fotografía: Emmanuel Joel. Calles de Belo Horizonte, Brasil.2017

¹³⁰ Para una mayor comprensión de esta relación representacional del yo y el cuerpo en las escenificaciones ver el capítulo *El cuerpo como un campo de probabilidades múltiples y simultáneas*, en Borges, de Barros Amílcar (2011), *Dramaturgia corporal: acercamiento y distanciamiento hacia la acción y escenificación corporal*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.

¹³¹ Ver análisis en pg34.

intencionalmente fueron trasladadas y son interpuestas dialéctica y heterotópicamente para generar otros modos de percepción de la alteridad y de (re)(des)configuración epistémica de la identidad biográfica y de los sistemas y normativas socioculturales, simbólicas y afectivas establecidos en torno al cuerpo, la corporalidad, la identidad de género y los roles en las relaciones madre/hija/mujer.

La yeguada latinoamericana.

*La Yeguada tiene como objetivo la apropiación del espacio público para manifestar la desobediencia civil desde las cuerpas disidentes que el Estado reprime y rechaza marginándolas constantemente*¹³²

El espacializar del cuerpo de Cheril Linett es una continua descolonialidad sistémica y semántica que oscila entre su *cuerpa* individualizada y las *cuerpas hermanadas* de las yeguadas latinoamericanas. La *hermanada* irrumpe en territorios institucionales específicos y/o de carácter históricos como El Palacio de la Moneda, el Congreso Nacional, el Palacio de la Justicia o La Pérgola de las Flores. En otros momentos la *hermanada* es infiltrada y resignifican y ponen en (a)tensión los eventos institucionales como las Glorias del Ejército y la procesión de La Virgen del Carmen, Madre de la Patria y patrona del ejército chileno. No obstante, la participación de La Yeguada Latinoamericana entre los años 2016 y 2019 en los movimientos sociales¹³³ devela el continuo estado de rebeldía y desobediencia civil como eje epistémico de su lenguaje y praxis espacial escénica. La toposesia y la toponimia¹³⁴ emerge en el espacializar de *las cuerpas hermanadas* como dispositivo de sobreimpresión y (re)(des)configuración de la identidad cultural e institucional chilena

Según Cheril Linett¹³⁵ a la *hermanada* de las Yeguas se incorporan *compañeres no binaries, compas trans, putas y toda cuerpa disidente que quisiera ser parte de la propuesta y accionar en hermanada junto a nosotras. Llevamos una cola porque la idea*

¹³² Entrevista de Cheril Linett realizada por Carmela Torres en:

<http://www.laizquierdadiario.com/Yeguada-Latinoamericana-en-Estado-de-Rebeldia>

¹³³ Me refiero entre otras acciones a La marcha por el orgullo de ser ti mismo, Marcha y paro feminista, en Orden y Patria, Domingo Santo de Resurrección, Estado de rebeldía I,II Y III, Desorden y Matria. Para mayor información revisar portafolio de la artista en anexo.

¹³⁴ Ver pgs.55-58.

¹³⁵ Entrevista realizada por Sayak Valencia Torres el 8 de junio de 2018 en :

<http://artishockrevista.com/2018/06/08/hermanadas-en-la-turba-hermanadas-en-la-revuelta-yeguada-latinoamericana/>

es ser una trans especie, no mujer, no hombre, sino que bestia mitológica que desobedece a la norma, que desobedece al deber ser impuesto por instituciones de poder que se han encargado de ordenar nuestras vidas, intentar someternos y castigarnos en caso de desacato. La propuesta de accionar las *cuerpas-hermanadas* de Cheril Linett solo se trans(de)(con)forma en lenguaje y en acontecer socioescénico a partir de un *estar allí* en relación con, a partir de una confrontación de cuerpos que se posicionan en un *estar allí* en disidencia y en (re)(des)conformación con la historicidad y la memoria institucionalizada y encarnada en los cuerpos, en los espacios y en los lugares representativos de los poderes políticos, económicos, religiosos y morales de la sociedad chilena.



136

El gesto político e ideológico de Cheril Linett en definir los lugares y fechas para las acciones de la Yeguada Latinoamericana es un razonamiento y una disidencia espacial hacia la memoria e institucionalidad patriarcal. En estado de rebeldía y desacato *las cuerpas* (re)(des)configuran el imaginario femenino e intervienen los lugares públicos y privados que sostienen la memoria patriarcal, colonizadora y neoliberal chilena¹³⁷. *Las cuerpas* emergen como dispositivos de carácter heterotópico y heterocrónico que desterritorializa y cuestiona estética e ideológicamente los lugares y espacios institucionalizados. En las prácticas espacializantes de La Yeguada Latinoamericana, el

¹³⁶ Yeguada Latinoamericana

Marcha por el orgullo de ser tu mism@ Fotógrafa: Lorna Remmele. Santiago de Chile, 1 de julio 2017.

¹³⁷ Me refiero a: 16 de enero de 2018 (Banda de guerra/ Misa Papa Francisco en la Catedral Metropolitana), 19 de septiembre de 2018 (Gloriosas/ Día de la Gloria del ejército de Chile, alrededor del Palacio de la Moneda),12 de diciembre de 2018(Abortistas/Congreso Nacional),21 de abril de 2019(Yeguada Santa/Domingo de resurrección Templo Evangélico),29 de septiembre de 2019 (Virgen Carmen Bella/Procesión de la Virgen del Carmen/ Catedral Metropolitana), Orden y Patria realizada el 31 de Octubre 2019, Santiago de Chile. Fotografía Lorna Remmele.

registro y el archivo son una dislocación mnemónica y rizomática que pone en manifiesto *la invisibilización de nuestras memorias colectivas subversivas*¹³⁸



139



140



141



142



143

¹³⁸ Video/Manifiesto de la Puebla Latinoamericana por La Yeguada Latinoamericana en : http://artishockrevista.com/2019/12/10/comunicado-yeguada-latinoamericana/?fbclid=IwAR1UdfS-t4RX33zKWubeg2CQ54KbZ3KnDFT03_rpe6-EvDknjE_MGOM3uh4

¹³⁹ 25de noviembre día Internacional Contra la Violencia a la Mujer. Fotografía Gonzalo Tejada. Santiago de Chile 2016. Pérgola de las Flores.

¹⁴⁰ 25de noviembre día Internacional Contra la violencia a la Mujer. Fotografía Gonzalo Tejada. Santiago de Chile 2016. Palacio de la Moneda

¹⁴¹ 25de noviembre día Internacional Contra la violencia a la Mujer. Fotografía Gonzalo Tejada. Santiago de Chile 2016. Palacio de la Moneda.

¹⁴² Gloriosas / Yeguada Latinoamericana 19 de septiembre, día de las Glorias del ejército de Chile. Palacio de la Moneda Santiago de Chile, 2018. fotografía Silvestre.

¹⁴³ Gloriosas / Yeguada Latinoamericana 19 de septiembre, día de las Glorias del ejército de Chile. Palacio de la Moneda Santiago de Chile, 2018. fotografía Silvestre.



144



145



146



147

¹⁴⁴ Virgen del Carmen Bella Performance realizada durante la procesión de la Virgen de Carmen, realizada como tradición cada último domingo de septiembre para conmemorar a la madre de la patria, protectora de las fuerzas armadas y carabineros de Chile. 29 de Septiembre 2019, Santiago de Chile. Fotografías por Gonzalo Tejada

¹⁴⁵ Virgen del Carmen Bella Performance realizada durante la procesión de la Virgen de Carmen, realizada como tradición cada último domingo de septiembre para conmemorar a la madre de la patria, protectora de las fuerzas armadas y carabineros de Chile. 29 de Septiembre 2019, Santiago de Chile. Fotografías por Gonzalo Tejada

¹⁴⁶ Virgen del Carmen Bella Performance realizada durante la procesión de la Virgen de Carmen, realizada como tradición cada último domingo de septiembre para conmemorar a la madre de la patria, protectora de las fuerzas armadas y carabineros de Chile. 29 de Septiembre 2019, Santiago de Chile. Fotografías por Gonzalo Tejada

¹⁴⁷ Orden y Patria Realizada el 31 de Octubre 2019, Santiago de Chile Fotografía por Lorna Remmele

FUENTES

Fuentes documentales

Portafolio/Web de Cheril Linett:

- Cheril Linett, <https://cherillinett.blogspot.com/>

Material audio visual

- Canal de Youtube / Cheril Linnet:
https://www.youtube.com/channel/UCGvVLK1PaNRyAta9E6MN5pg?view_as=subscriber
- Video/Manifiesto La Puebla Latinoamericana:
http://artishockrevista.com/2019/12/10/comunicado-yeguada-latinoamericana/?fbclid=IwAR1UdfS-t4RX33zKWubeq2CQ54KbZ3KnDFTO3_rpe6-EvDknjE_MGOM3uh4

Prensa

- Daniela Catrileo, Awka/Domo kawellu: Provocación bestia, esbozos sobre Yegua de Cheril Linett, (16/06/2018) en : <https://www.eldesconcierto.cl/2018/06/16/awka-domo-kawellu-provocacion-bestia-esbozos-sobre-yegua-de-cheril-linett/>
- Vanessa Vargas Rojas, El grito de Cheril Linett, La artista que sacó a la yeguada latinoamericana a denunciar la violencia a la calle (09/11/2018) en: <https://www.eldesconcierto.cl/2018/11/09/el-grito-de-cheril-linett-la-artista-que-saco-a-la-yeguada-latinoamericana-a-denunciar-la-violencia-a-la-calle/>
- Lucía Rey, Cheril Linett, o el desborde vital de la autogestión (28/06/2016) en : <https://www.artelimito.com/2016/06/28/cheril-linnet-o-el-desborde-vital-de-la-autogestion/>
- Sayak Valencia Torres, Hermanadas en la turba (8/06/2018) en : <http://artishockrevista.com/2018/06/08/hermanadas-en-la-turba-hermanadas-en-la-revuelta-yeguada-latinoamericana/>
- Carmela Torres, Estado de rebeldía, (13/11/2019) en: <http://www.laizquierdadiario.com/Yeguada-Latinoamericana-en-Estado-de-Rebeldia>
- Daniela Ávila, (03/01/2020) http://revistaoropel.cl/index.php/2020/01/03/1137/?fbclid=IwAR2ek83dxKEdW1ba706O--5V-zSpptinYffUi3b7o_vRo_4QXxJrHFbIS0

Bibliografía

- Appia, Adolph (2000), La obra de arte viviente. Madrid: Editorial Asociación de Directores de Escena de España.
- Araujo, Antonio (2011), A gênese da Vertigem. São Paulo: Editorial Perspectiva/FAPESP.
- Ardalan, Nader y Bakhtiar, Laler (2007), El sentido de la unidad, la tradición sufí en la arquitectura persa. Madrid: Ediciones Siruela.

- Arrate, Enrile Juan Pedro (2008), *Arquitectura de espectáculo y puesta en escena en la antigua Grecia*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Augé, Marc (2008), *Los no lugares, espacios del anonimato: Una antropología de la sobre modernidad*: Barcelona Editorial Gedisa.
- Bachelard, Gaston (2009), *La poética del espacio*. México D.F.: Editorial Fondo de Cultura Económica.
- Balme, Christopher (2013), *Introducción a los estudios teatrales*. Santiago de Chile: Ediciones Frontera Sur.
- Béhar H.y Carassou Michel (1996), *Dada: historia de una subversión*: Ediciones Península.
- Bentham, Jeremías: “El Panóptico”, (1980). Barcelona: Ediciones La Piqueta
- Benach Núria, y Abel Albert (2010), *Edward W. Sonja: la perspectiva postmoderna de un geógrafo radical*. Barcelona: Ediciones Icaria.
- Bergson, Henri (2013), *O que Aristóteles pensou sobre o lugar*, Campinas Editora Unicamp.
- Bergson, Henri (2006), *Materia y Memoria: ensayo sobre la relación entre cuerpo y espíritu*. Buenos Aires: Editorial Cactus.
- Borja-Villel, Manuel (2013), *Perder la forma humana: Una imagen sísmica de los años Ochenta en América Latina*. Madrid: Ediciones Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Borja-Villel, Manuel (2007). *Un teatro sin teatro*. Barcelona. Edición MACBA.
- Borges de Barros, Amílcar (2011), *Dramaturgia Corporal: acercamiento y distanciamiento hacia la acción y la escenificación corporal*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Bourriaud, Nicolás (2008), *Estética relacional*. Buenos Aires: Editorial Adriana Hidalgo.
- Breyer, Gastón, *La escena presente*,(2008). Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Capra, Fritjof, (1992) *El Tao de la física: una exploración de los paralelismos entre la física moderna y el misticismo oriental*. Barcelona: Editorial Humanitas S.L.
- Careri, Francesco (2002), *Walkscape: El andar como practica estética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gil.

- Cassirer, Ernst (2003), Filosofía de las formas simbólicas. México D.F.: Ediciones Fondo de Cultura Económica.
- Crary, Jonathan (2008), Técnicas del Observador. Murcia: Editorial Cendeac.
- Crary, Jonathan (2008), Suspensiones de la percepción: atención, espectáculo y cultura moderna. Madrid: Editorial Akal.
- Corominas, J. (2011), Diccionario crítico etimológico castellano hispano. Madrid: Editorial Gredos.
- Cruciani, Fabricio (2005), Arquitectura Teatral. México D.F.: Editorial Gaceta/Escenología.
- De Certeau, Michel (2007), Invención del cotidiano: Artes del hacer. México D.F.: Ediciones Universidad Iberoamericana.
- De Marinis, Marco, (2005), En búsqueda del actor y del espectador. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Diego, Estrella de (2008), Contra el mapa. Madrid: Ediciones Siruela.
- Dubatti, Jorge (2008). Cartografía Teatral: introducción al teatro comparado. Buenos Aires: Editorial Atuel
- Francisco, Javier. (1998).El espacio escénico como sistema significativo. Córdoba: Editorial Leviatán.
- Féral, Josette (2004). Teatro, teoría y práctica: mas allá de las fronteras. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Finter, Helga (2006), El espacio subjetivo. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur.
- Fischer- Lichte, Erika (2011), Estética de lo performativo. Madrid: Editorial ABADA.
- Fischer-Lichte, Erika (1999), Semiótica del Teatro. Madrid: Editorial Arco/Libros.
- Foucault, Michel (1989), Vigilar y castigar. Madrid: Editorial Siglo XXI.
- Foucault, Michel (1993), La historia de la locura en la época clásica volumen I. México D.F.: Editorial Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, Michel (2006), La palabra y las cosas. Madrid: Editorial Siglo XXI.
- Goldstein, E. Bruce (2011), Sensación y Percepción. México D.F.: Editorial CENCAGE Learning.

- Griffero, Ramón (2011), La dramaturgia del espacio. Santiago de Chile: Ediciones Frontera del Sur.
- Grumann, Solter (2013), Andrés, Anfiteatro: Estadio Nacional. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Guallart, Vicent (2008), Geologies: Geografía, Información y Arquitectura. Barcelona: Editorial Actar D.
- Gumbrecht, Ulrich Hans (2005), Producción de presencia: Lo que el significado no puede traducir. México D.F.: Ediciones Universidad Iberoamericana.
- Heidegger, Martin (2009), Die Kunst und der raum, el arte y el espacio. Barcelona: Editorial Heder.
- Hernández-Navarro: Miguel Ángel (2008), Heterocronías: tiempo, arte y arqueologías del presente. Murcia. Editorial CENDEAC.
- Hormigón, Juan Antonio (1970) Investigación sobre el espacio escénico. Madrid: Editor Alberto Corazón.
- Houde, Oliver (2003), Diccionario de ciencias cognitivas. Buenos Aires: Editorial Amorrortu.
- Jammer, Max (2010), Conceitos de espaço. Rio de Janeiro: Editorial PUC-Rio.
- Jean-Jacques Roubine (1998), A linguagem da Encenação Teatral. Rio de Janeiro: Editorial Jorge Zahar.
- Kanizsa, Gaetano (1986), Gramática de la Visión. Percepción y pensamiento. Barcelona: Editorial Paidós.
- Kasner, Edward y Newman, James (2007), Matemáticas e imaginación. México D.F.: Editorial Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Korman, Victor (2004), El espacio psicoanalítico: Freud, Lacan y Möbius. Madrid: Editorial Síntesis.
- Laban, Rudolf (2006), El dominio del movimiento. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Laban, Rudolf (1984), Vision of dynamic space. London: Editorial: Taylor & Francis
- Larrañaga, Josu (2001), Instalaciones. Hondarribia (Guipúzcoa): Ediciones Nerea.

- Lefebvre, Henri (1991), The production of Space. Oxford: Blackwell Publishing Ltd.
- Lehmann, Hans-Thies (2007), Teatro pós-dramático. São Paulo: Editorial Cosacnaify.
- Maderuelo, Javier (2005) Paisaje: génesis de un concepto. Madrid: Editorial Abada.
- Maturana, Humberto, Emociones y lenguaje en política y educación, Editorial Noreste, Santiago, Chile, 1997
- Merleau-Ponty, M. (1994), Fenomenología de la percepción. Barcelona: Ediciones Península.
- Mitchell, W.J.T. (2009) , Teoría de la imagen: Editorial Akal.
- Montaner, Josep María(2011), La modernidad superada: ensayos sobre arquitectura contemporánea: Editorial Gustavo Gil.
- Munar, Enric y Rossello Jaume (2008), Atención y Percepción. Madrid: Editorial Alianza.
- Panofsky, Erwin (2010), La perspectiva como forma simbólica. Barcelona: Editorial Tusquets.
- Pallasmaa, Juhani (2006), Los ojos de la piel. Barcelona: Editorial Gustavo Gil.
- Pavis, Patrice (2007), Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología: Editorial Paidós.
- Perec, Georges (2004), Especie de espacios. Barcelona: Editorial Montesinos.
- Puellas, Romero Luis (2011), Mirar al que mira. Madrid: Editorial Abada.
- Richard, Nelly (2007), Márgenes e Instituciones: Arte en Chile desde 1973. Santiago de Chile: Editorial Metales Pesados.
- Santos, Milton (2012), Da totalidade ao lugar. São Paulo: Editorial EDUSP.
- Schechner, Richard (2012), Estudios de la representación: una introducción. México D.F.: Editorial Fondo de Cultura Económica.
- Schlemmer,Oskar (1987), Escritos sobre arte: pintura, teatro, danza. Cartas y diarios. Barcelona.Paidós.
- Schiffman, Harvey Richard (2010), La percepción sensorial. México D.F.: Editorial Limusa Wiley.
- Seel, Martin (2010). Estética del aparecer. Buenos Aires: Editorial Katz.

- Ubersfeld, Anne (1997), La escuela de espectadores. Madrid: Editorial Asociación de Directores de España.
- Van Gent, Robert (2007), Andreas Cellarius, armonía macrocósmica de 1660. Koln: Editorial Taschen
- Vespignani, Renzo (1976), Faschismus, Berlin: Ediciones Elefanten Press/GMBH, Berlin (West).
- Wertheim, Margaret (2001), Uma história do espaço: de Dante a Internet. Rio de Janeiro: Editorial Jorges Zahar.
- Villed-Borja, Manuel (2007), Un teatro sin teatro. Barcelona: Editores Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Zuñiga, Javier Navarro (2008) Forma y representación: un análisis geométrico. Madrid: Editorial Akal.

Pdf / web

- Michel,Foucault(2010): Los espacios otros (12/04/2019) en: <https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099/425/P005p.pdf>
- Sainz Pardo,Adrian La perspectiva lineal en Brunelleschi,(11/03/2018) en: <http://www.uv.es/mahiques/ENCICLOPEDIA/BRUNELLESCHI/perspectiva>
- Groys, Boris, La topología del arte (15/06/2019) en: <https://historiacritica843.files.wordpress.com/2011/09/groys-b-la-topologic3ada-del-arte-contemporc3a1neo.pdf>
- Waldseemüller, Martín, (12/11/ 2018) en: <http://valdeperillos.com/books/cartografia-historia-mapas-antiguos/cartografia-del-siglo-xvi-navegacion-descubrimientos>.
- Hondius, Jodocus (1606) Mapa de Suramérica. (12/11/2018) en: <http://www.taringa.net/posts/imagenes/17047905/Historia-de-los-mapas-algunos-nunca-vistos.html>
- Gutiérrez, Diego, (1546) Mapa Sudamérica (12/11/2018)en: <http://valdeperillos.com/books/cartografia-historia-mapas-antiguos/cartografia-del-siglo-xvi-navegacion-descubrimientos>
- Pistoletto,Miguelangelo,(8/03/2018) en: <http://www.perrerarte.cl/wp/noticias/michelangelo-pistoletto-en-madrid-prohibido-pasar-por-los-espejos/>
<http://www.mots.org.il/eng/Exhibitions/WorkItem.asp?ContentID=441>
- De María, Walter, Mile longdrawing, (1968) en: <http://www.artishock.cl/2013/07/walter-de-maria-1935-2013/>
- Amador; Andrés, en : <http://culturacolectiva.com/andres-amador-arte-que-desaparece-con-las-olas-del-mar/>
- Serey-Weltd , Alejandra en : <http://www.arquitecturateatralenchile.cl>
- Cardiff ,Janet en : <http://www.cardiffmiller.com/>
- Avilés, Nelson , Marini Daniela, Chamorro Paulina en: <http://www.maderomadrid.org/resultado-busqueda.html>
<http://d-territorioausente.blogspot.com/2011/09/proyecto.html>

- Waldenfels, Bernhard, Habitar corporalmente el espacio (15/07/2012) en: <http://revistas.um.es/daimon/article/view/15221>