

# TOPOLOGÍA ESCÉNICA: RUTAS, HUELLAS, LUGARES, ESPACIOS Y ARCHIVOS DE UN RECORRIDO CORPORAL INCONCLUSO

Amílcar Borges de Barros<sup>1</sup>

**RESUMEN:** El artículo se desarrolla a partir de las tensiones entre la enunciación de una posible historicidad corporal y sus interacciones y/o vínculos con los dispositivos y estrategias de la configuración escénica. Desde un marco sinestésico y perceptivo se instala el acontecimiento escénico como una experiencia intercorporal y estética estableciendo así una reflexión crítica sobre las nociones y convenciones existentes en los estudios teatrales sobre espacio, lugar y escenificación corporal.

**Palabras clave:** fenomenología, corporalidad, cuerpo, sinestesia, percepción, topología, escenificación, configuración, dispositivo, huellas, archivo, presencia, lugar y espacio.

**RESUMO:** Este artigo se desenvolve a partir das tensões entre a enunciação de uma possível historicidade corporal e suas interações ou vínculos com os dispositivos e as estratégias da configuração cênica. Com um marco sinestésico e perceptivo instala-se o acontecimento cênico como uma experiência intercorporal e estética, estabelecendo-se assim uma reflexão crítica sobre as noções e convenções existentes nos estudos teatrais sobre espaço, lugar e dramaturgia corporal.

**Palavras chave:** fenomenologia, corporalidade, corpo, sinestesia, percepção, topologia, dramaturgia, configuração, dispositivo, vestígios, arquivo, presença, lugar e espaço.

**ABSTRACT:** The article carries out from the stress between a possible body historicity enunciation and its interactions and (or) links with devices and strategies of scenic configuration. From a synaesthesia and sensory frame the scenic event settles itself as an interbodily and aesthetic experience, establishing a critical reflection on existing notions and conventions in theatre studies on space, place and body staging.

**Key words:** phenomenology, bodily, body, synaesthesia, perception, topology, staging, configuration, device, traces, footprints, archive, presence, place and space.

<sup>1</sup> Amílcar Borges de Barros, Actor, director e investigador teatral. Ha desarrollado su línea de investigación hacia la escenificación corporal teniendo como primera perspectiva los métodos, ideologías y técnicas corporales involucradas en el proceso creativo del actor. Creador y Director del Teatro de la Dramaturgia Corporal, coordinador y creador del Magíster en Dramaturgia Corporal en la Universidad Finis Terrae y director artístico de las tres versiones del Festival de Teatro Físico. Es candidato al Magíster en Artes, por la Pontificia Universidad Católica de Chile (becado por el Fondart 2010). Su más reciente publicación es: *Dramaturgia corporal: acercamientos y distanciamientos hacia la acción y la escenificación corporal*, (Fondart 2009 de investigación) conjuntamente con el Editorial Cuarto Propio. Actualmente es profesor de la Escuela de Teatro de la Universidad Finis Terrae y académico del Departamento de Danza y del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile.



“(…) podríamos concebir la experiencia estética como una oscilación (y a veces como una interferencia) entre “efectos de presencia” y “efectos de significado”<sup>2</sup>

La historia del lenguaje escénico es también la historia de los dispositivos, interacciones y prácticas culturales desde y hacia el cuerpo. Y en esta dinámica corporal y relacional se movilizan, son traducidas y se desplazan continuamente las ideologías, conceptos, códigos y normativas identitarias hacia las dimensiones estéticas y fenomenológicas de la percepción/recepción. Es así como el cuerpo se posiciona como una intersección y una trayectoria fundacional y simbólica que atraviesa y hace posible la intersubjetividad histórica. Por lo tanto, un recorrido sobre y desde el cuerpo a partir del lenguaje escénico es de antemano un acto de dimensión estético, perceptivo, sinestésico y dialéctico que tensiona y genera desde esta intersubjetividad, las huellas, trazas, memorias, rutas y archivos de una historicidad corporal.

Para comprender este diálogo entre archivo, cuerpo y lenguaje escénico, se requiere de antemano entender la memoria como una noción activa del encuentro diacrónico/sincrónico<sup>3</sup>, donde las huellas, trazas, textos e imágenes corporales y culturales emergen desde varias distancias y perspectivas diferenciales, haciendo del acto mnemónico una interpenetración administrada por un trazado imaginario<sup>4</sup> que configura, tensiona, desplaza y modifica el presente y su ideología. Es decir, la (re)memorización histórica en el cuerpo podría entenderse como un encuentro cultural<sup>5</sup> continuo, diferido y ontológico que tensiona y

configura lo identitario sinestésicamente. Según Parret<sup>6</sup>, la memoria pone al sujeto en contacto con una “versión interior”, y ese poder de la memoria trasciende las palabras profesadas en las lenguas históricas. Este encuentro de lo cultural identitario con la percepción o “versión interior del sujeto”, pone de manifiesto la impresión del cuerpo como imagen y huella de una incisión fenomenológica que desborda los aspectos semánticos de la materialidad, produciendo un desplazamiento de la historicidad escénica hacia la intersubjetividad de los sistemas de propiocepción, percepción y recepción de la corporalidad misma. Además, esta noción de encuentro instaura una dinámica de (de)formaciones e interacciones propioceptivas y sinestésicas entre la impresión inscrita como huella encarnada de la creación, y la expresión materializada como huella óptica de circulación, validación y lenguaje. En su simultaneidad, el cuerpo escénico contiene los procedimientos de mediatización e intencionalidades con los cuales la expresión, la impresión y el archivo articulan y configuran la aparición de la presencia en los dispositivos del lenguaje escénico. Emerge entonces, desde la tríada archivo/impresión/expresión, la corporalidad como una producción escénica, dialéctica y sinestésica de carácter actante, intersubjetivo y expansivo:

(…) la institución misma del acontecimiento archivable, no solo condiciona la forma o la estructura impresora, sino el contenido impreso de la impresión: la presión de la impresión antes de la división entre lo impreso y lo impresor. (DERRIDA, 1997, p.26)

de las percepciones públicas y privadas. Tal circunstancia hace que el cuerpo escénico se ramifique y se radicalice en una multiplicidad de soportes y receptores artísticos, que configuran

suscribe al planteamiento realizado por Morandé en *Cultura y modernización en América Latina*, sin embargo, lo traslado hacia un recorrido mnemónico constante donde el individuo actualiza, reconoce y recupera las marcas/huellas culturales de su identidad pública y privada.

<sup>6</sup> PARRET, Herman. *Epifanías de la presencia: ensayos semio-estéticos*. Lima, Perú: Ediciones Universidad de Lima Fondo Editorial, 2008, 163.

<sup>2</sup> GUMBRECHT, Ulrich Hans. *Producción de presencia: lo que el significado no puede transmitir*. México D.F., México: Editorial Universidad Iberoamericana, 2004, 18.

<sup>3</sup> Este concepto diacrónico/sincrónico es planteado por Giorgio Agamben en *Infancia e historia como un recorrido que tensiona la linealidad histórica con la curva hiperbólica*, estableciendo así distancias diferenciales entre los hechos según el recorrido.

<sup>4</sup> Este trazado imaginario sucede desde un recorrido dialógico entre el presente que enuncia la traza/índice/ huella como eje de evocación de un pasado.

<sup>5</sup> Quiero señalar que el concepto de encuentro cultural como reconocimiento y recuperación del ethos latinoamericano se

dislocaciones e interpenetraciones sociales, económicas, políticas y culturales.

La inmanencia y lo efímero en los procedimientos de creación y manifestaciones artístico corporales hacen del archivo una desviación continua y ontológica que evoca, enuncia y trae a la escena presente un pasado que es diferido por las ediciones, impresiones y traducciones de las rutas por las cuales transita el artista escénico para la elaboración de la especificidad de su lenguaje en cuanto hecho artístico. Estas inmanencias y presencias corporales del archivo no cesan de expandirse y de cuestionar los modos de pensamiento, producción, recepción, y captación de la intersubjetividad histórico/cultural de una época. La mirada hacia atrás, o la (re)memorización, se encuentra con un entretreído de categorizaciones y administraciones ideológicas y diacrónicas que tensionan la institucionalización del cuerpo/sujeto y hacen de su imagen la fisura que cuestiona y explota las interpretaciones. El acto mnemónico es un hecho perceptivo que evoca y encarna el desplazamiento interpretativo desde una cierta arqueología diacrónica. El rescate mnemónico de las trazas expuestas y descompuestas de la historicidad corporal instauran el lenguaje en el cuerpo escénico como una enunciación de la ausencia, es decir, el proceso de escenificación corporal se presenta y se hace carne desde una interpenetración de la ausencia.

Lo archivable e impreso como palabra o imagen escénica adquiere, adhiere y se inscribe como una evocación, y una enunciación de la historicidad corporal del propio artista; ontológicamente lo escénico es una producción de subjetividad. El discurso dialógico entre el cuerpo impreso y los soportes escénicos expresados son (re)presentados como una captación y una modulación histórica e ideológica que vinculan dialécticamente la percepción y la aparición, con las nociones de recepción, difusión y validación cultural de un lenguaje corporal de dimensiones intersubjetivas y estéticas.

Por lo tanto, podríamos entender que la circulación, producción y recepción del archivo como visualidad y objetualidad corporal en las artes escénicas, superan y escapan a la especificidad del campo artístico y ponen en tensión, a partir de la intersubjetividad de la captación, las redes

hegemónicas de significación y validación política y social. Desde lo inmanente de la corporalidad como aparición y presencia en las artes escénicas<sup>7</sup> se genera la producción de trazas y huellas que constituyen un archi-archivo<sup>8</sup> de pulsiones múltiples y heterogéneas que ponen en evidencia la (a)tracción de las intensidades estéticas y las afecciones que son interceptadas en el recorrido escénico. El archivo se inscribe y se acumula en el cuerpo del artista escénico como un soporte procedimental de citas, testimonios y fragmentos de las incisiones privadas y de las inscripciones e intenciones sistémicas.

Lo que el artista escénico cuestiona, disloca e imprime desde su relación con el archivo no es la captación de la imagen hacia el porvenir, sino la impresión de su posicionamiento ideológico en los dispositivos de configuración de la obra, es decir, su devenir otro. El artista escénico se presenta y se (re)presenta a partir de la corporalidad como presencia, soporte y archivo ideológico, cultural y biográfico. Este cuerpo-archivo, se inscribe como un dispositivo de impresión, expresión y estrategia del lenguaje mnemónico que institucionaliza al sujeto como un múltiple de cuerpo y permite hacer de la inscripción privada un procedimiento de creación, (de)formación y exposición pública de la huella o traza intersubjetiva. Es así como los objetos y el cuerpo en la obra de Carlos Leppe se instalan como una extensión archi-biográfica simbólica y dislocada que enuncian los vestigios y trazas genealógicas (al presentar e inscribir el cuerpo de su madre como archivo ontológico de evocación y cita) que tensionan, subvierten y desterritorializan los límites y normalizaciones estéticas entre lo público y lo privado. El cuerpo escénico adquiere así su potencia como (re)

<sup>7</sup> Entiendo la instalación, la performance y las acciones de arte, como parte integrante y constituyente de las artes escénicas contemporáneas.

<sup>8</sup> Jaques Derrida, en *Mal de archivo* se refiere a la noción de archi-archivo “como una dimensión arcóntica de la lógica y la semántica del archivo, de la memoria y del memorial, de la conservación y de la inscripción que ponen en reserva (store), acumulan, capitalizan, almacenan una casi infinidad de capas, de estratos de archivo a la vez superpuestos, sobreimpresos y envueltos los unos en los otros”.



configuración de fisuras testimoniales y corporales que transitan diacrónicamente entre la visualidad y la oralidad mnemónica en un intento de develar, exponer o suspender la autofagia sistémica.

Por lo general, la heterotopía tiene como regla yuxtaponer en un lugar real varios espacios que normalmente serían, o deberían ser incompatibles. El teatro, que es una heterotopía, hace que sucedan sobre el escenario toda una serie de lugares incompatibles. (FOUCAULT, 2010)

El cuerpo escénico sostiene y moviliza esta yuxtaposición de realidades e imaginarios, generando una reverberación inestable y continua entre los ámbitos públicos y privados, sagrados y profanos, orgánicos, biológicos y perceptivos, instaurando el *fenómeno corporal* como la fisura y la crisis por donde se desterritorializa y difiere cualquier intento de sujeción del lenguaje y de la interpretación. El cuerpo atraviesa los espacios, enuncia, (re)conquista y nombra los lugares y es en el silencio del lenguaje donde su dimensión estética explota e impide cualquier intento reduccionista. Los territorios corporales en el lenguaje escénico contienen y conllevan procedimientos que cuestionan y generan, desde su carácter múltiple y simultáneo, la crisis de los instrumentos de construcción ideológica que intentan (re)producir las tradiciones normativas y culturales de los códigos contenedores, interpretativos y constituyentes del sujeto. Los procesos creativos corporales cuestionan y sobreexponen el desgaste del cuerpo como una imagen psíquica pensada e idealizada, develando el cuerpo social como un producto de consumo resultante de una utopía cultural y colectiva. El cuerpo (re)presentado es una utopía corporal que genera su propia contravención o, según Foucault, *las utopías nacieron del cuerpo mismo y se voltearon después contra él*. Pero esta contra voluntad ideológica, corporal absorbente y multiplicadora, constituye y configura los sistemas de identidad idiopática<sup>9</sup>

(como la absorción total del otro) y heteropática (propioceptivas y de identificación a distancia) en la construcción del cuerpo y de la corporalidad como objeto ideológico de producción y consumo. Pero el cuerpo instaura una intensidad estética, experiencial y dialógica en sus dimensiones perceptivas que hacen emerger espacios, tendencias y fisuras corporales excedentes de sentido e interpretación, es decir, el cuerpo no es una evidencia del lenguaje y sí el obstáculo y la modulación que tensiona y se difiere del razonamiento interpretativo en los espacios silenciosos de decodificaciones sinestésicas que se manifiestan antes y después de las palabras del lenguaje.

Esta circunstancia deja en evidencia que el cuerpo escénico es en sí una extensión de probabilidades y de intervenciones continuas, inestables y múltiples. La imagen corporal emerge en la escena como una estrategia sinestésica de apariencias y simulaciones sociales. Lo imaginario corporal se manifiesta como espejismo cóncavo y a la vez convexo de la construcción ideológica de identidad y por diferenciación la alteridad se hace cuerpo en el otro, es decir, los unos y los otros se posicionan en el cuerpo escénico como imagen, estableciendo la crisis entre el imaginario, la imagen y la (de)formación del sujeto; en otras palabras, encarnar la imagen es un acto de (re)presentación, aparición no dual donde los unos y los otros son y hacen del cuerpo escénico y de su presencia una extensión estética de percepciones diferidas. Entiendo la imagen/cuerpo<sup>10</sup> como un desplazamiento social y cultural que es expuesto escénicamente y que fue pensada para ser un referencial de contravención crítico de la pulsión institucionalizada. La imagen/cuerpo en la escena es elaborada como simulación de voluntad y deseo que siempre se remite a la alteridad como una semejanza y una tendencia idealizada y diferida de gran movilidad, cuyo potencial de adaptar y (trans) formar es captado y desfigurado por la percepción, y contextualizado por una memoria diacrónica y un archivo escópico individualizante y relacional que genera diferenciaciones colectivas y rizomáticas en

<sup>9</sup> Para una mayor comprensión de estos términos, ver “El cuerpo igual-a-sí?”. En: SILVERMAN, Kaja. *El umbral del mundo visible*. Madrid, España: Ediciones Akal/Estudios Visuales, 2009, 32-36.

<sup>10</sup> La imagen/cuerpo la entiendo como toda elaboración y estrategia de síntesis cultural, social y política, en la cual el cuerpo es reducido a un discurso visual de difracción ideológica.



su recepción. Su similitud/ semejanza como objeto, abyecto, cosa o sujeto, se constituye a partir de un referente de producción ideológica y analógica puesto al servicio de un consumo empático. Podríamos decir que la imagen/cuerpo conlleva y acciona una resonancia y una reestructuración de posibles articulaciones culturales y sociales donde el cuerpo regresa excedente de sentido y encarnado en una heterotopía intersubjetiva, es decir, la percepción y el desplazamiento no determinan la univocidad de la imagen, aunque sí la extensión y el posicionamiento de las probabilidades interpretativas de la imagen en cuanto recorrido escénico.

Sin embargo, lo constitutivo del cuerpo no es solamente su imagen/apariencia, también lo son los vectores y vestigios de su trayectoria hacia el re-conocimiento y diferenciación, y es justamente en esta trayectoria como recorrido de pulsiones, que su capacidad de absorción, adaptación y transformación se escapa de la imagen idiopática, elaborando tensiones y diversificando las dimensiones de lo real. El cuerpo escénico como (re)presentación y/o abstracción simbólica es una resultante que se expone a la mirada e instaura el cuestionamiento dialógico de su posible fisura. Pero ellos (imagen y cuerpo) son una unidad circunstancial correlativa y no dual, que altera la extensión y permiten elaborar dispositivos de conectividades y adecuaciones microperceptivas y simultáneas que anulan y cuestionan los sistemas como estructuras de pensamiento diferidos. Ken Wilber, en su análisis de la visión no dual, plantea la posibilidad de comprender el cuerpo y la imagen como una interrelación sistémica de “no dos”, donde los dispositivos enuncian una unidad ontológica. Es así como emerge la mirada como una captación que transfiere al sujeto y exige de éste un posicionamiento y una (re)adecuación presencial entre el todo y las partes de la escena:

...un espejo y sus reflejos no están separados, ...el océano es uno con las olas que lo componen. .... No es que usted se halle de este lado contemplando una montaña que se encuentra fuera de usted, sino que usted, sencillamente, es la montaña, el cielo y las nubes, usted es todo lo que aparece instante tras instante. (WILBER, 2005, p.278)

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 de la imagen como escena pensada y expresa, hacia la imagen percibida y captada, construye un recorrido y un territorio de simultaneidades que se difieren no en el objeto/cuerpo/imagen y sí en las impresiones y percepciones con las cuales el recorrido hace de la escena un paisaje captado desde lo experiencial de la dimensión estética individualizante.

El cuerpo en su resonancia mnemónica constituye la trayectoria de la presencia, una (re) aparición de la imagen como coordenadas de un recorrido estético continuo, simbólico, biológico, extensivo y expansivo. La imagen corpórea como identificación de alteridad del sujeto, cosa u objeto es un acto de referencia ideológica, rizomático y radicante<sup>11</sup> de la presencia, que sucede más allá de su nombramiento, enunciación o identificación. La visualidad como función háptica de alteridad, sea ésta escópica o invocante, es mediatizada por coordenadas perceptivas y sinestésicas cuya tendencia es la (re)producción y encarnación fenomenológica de la imagen. La imagen es una afección estética del recorrido y del (re)conocimiento háptico. El cuerpo es el lugar y el espacio donde se funda (soma y sema)<sup>12</sup>, se capta, localiza, codifica, capitaliza y se articulan las dinámicas de interrelaciones sistémicas, sinestésicas y perceptivas. Sin embargo, el cuerpo desdibuja la forma y el signo, y elabora una adecuación y una traducción selectiva de sí mismo a partir de los eventos sucedidos desde y en la experiencia. Por lo tanto, acercarse al cuerpo desde un plan de rutas requiere de orientaciones topológicas<sup>13</sup> que tiene como objetivo señalar y

<sup>11</sup> Hago referencia a las postulaciones de Deleuze (rizoma) y Bourriard (radicante).

<sup>12</sup> Michel Foucault. *Hermenéutica del sujeto*. México D.F., México, Fondo de Cultura Económica, 2002, 208. Sobre el juego de palabras de Platón sobre la tumba, el signo (sema) y el cuerpo (soma).

<sup>13</sup> La topología es el estudio de las propiedades de los espacios y sus configuraciones que son invariantes bajo transformaciones continuas, es decir, el estudio de la posición, desplazamiento y relación entre las partes de una figura desde



mapear algunas huellas o campos circunstanciales donde el cuerpo se manifiesta. En un principio los ejes de orientación de esta ruta topológica y escénica son el espacio como atracción, el cuerpo escénico como dispositivo de afección y la acción como tendencia escópica e invocante.

(...) el lenguaje depende enteramente de la mediación del espacio, y de esta compenetración con el mundo espacial se desprende también su vinculación con el mundo de las cosas, el cual es pensado como existente en el espacio. CASSIRER, 2003, p.195)

Las dimensiones, las distancias, los posicionamientos, coordenadas y recorridos, el estar allá o acá, el señalar, enunciar y diferenciar son razonamientos y funciones espaciales que se instalan en las prácticas corporales cotidianas y se extienden hacia las manifestaciones y (re)producciones del universo imaginario y simbólico. Es así como la (re) presentación y la subjetividad de la interpretación contienen en sí una espacialidad que es al mismo tiempo un excedente de sentido de la materialidad y una fisura perceptiva de la dimensión e intensidad estética. Este excedente de sentido y esta fisura perceptiva instauran la producción de un desfase en el lenguaje, es decir, un espacio se adhiere y es adherido en la construcción del lenguaje, y es en y desde este espacio que emerge la intersubjetividad de las interpretaciones. Entender, interpretar, percibir o posicionar el lenguaje escénico a partir del desfase de sus articulaciones perceptivas y sinestésicas, nos permite acceder a las nociones y a las configuraciones espaciales y corporales, como un evento y una materialidad fenomenológica que hace emerger la crisis y el vínculo epistemológico entre el lenguaje escénico y la percepción.

La palabra teatro y teoría ocupan una misma raíz grecolatina (*theatrum*), que puede ser interpretada como: delante de los ojos, mirar atentamente, contemplar, estudiar, investigar, posicionarse. Por lo tanto, podríamos decir que en el *theatrum* sucede el posicionamiento y el señalamiento de un

punto de vista, o sea, el lugar de la mirada<sup>14</sup> solo es posible desde un posicionamiento del cuerpo. La recepción, la percepción y la producción de la imagen, la manifestación de la presencia y de lo imaginario en el “lugar de la mirada” establecen un recorrido de flujos sinestésicos y encuentros circunstanciales, de carácter perceptivo, crítico<sup>15</sup> y multiplicador.

La mirada capta el espacio, lo sitúa y hace así emerger el lugar como paisaje<sup>16</sup>, es decir, la reconstrucción y reificación de lo escénico. Entonces, hacer una categorización de la materialidad escénica requiere de un razonamiento espacial y territorial que involucra la imagen, el cuerpo escénico, el tiempo, la acción, el observador, el espacio y el lugar como elementos constitutivos de las estrategias escénicas. La semiopolítica del escenario, según Mitchell, “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”<sup>17</sup>. Esta sede, que se instala como

<sup>14</sup> Entendiendo el lugar de la mirada como el recorrido referencial y dinámico entre el observador y el observado y como práctica de razonamiento óptico que decodifica la escena y detecta la intersección entre disciplinas artísticas.

<sup>15</sup> Establezco correlaciones entre enfermedad, crisis y actor, teniendo como punto de partida la palabra Crisis: mutación grave que sobreviene en una enfermedad para mejoría o empeoramiento, momento decisivo en un asunto de importancia, tomada del latín Crisis y ésta del griego Decisión, derivada de separar, decidir, juzgar. Más adelante, en 1615, se le atribuye la derivación a la palabra crítico y también a criterio como su sinónimo. La palabra Apocrisiario del gr. bizantino es derivada de elección y ésta de separar escogiendo. La palabra Diacrítico es tomada del griego distintivo, derivada de distinguir. La palabra Hipocresía, utilizada por Corbacho en 1438, y en autores posteriores, es tomada del griego tardío que significa acción de desempeñar un papel teatral, derivada de contestar, dialogar y éste de hipócrita y éste del griego actor teatral. Según el *Diccionario Crítico Etimológico Castellano y Hispano* de J. Coromina y J.A. Pascual. Madrid, España: Editorial Gredos S.A., 2001, 245-246

<sup>16</sup> Tanto el paisaje como la escena lo entiendo como actos de transformación y territorialización simbólicos, ambos son la resultante de un acto de experiencia entre el recorrido y el espacio. Para una mayor profundización del tema ver: Francesco Careri. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gil, 2002.

<sup>17</sup> W.J.T. Mitchell. *Teoría de la imagen*. España, Madrid: Editorial Akal, 2009, 85.

lugar y escena de las relaciones e interpretaciones entre la imagen elaborada y el observador, es un referencial dinámico que atraviesa las posibles categorías y hace del lugar de la mirada un acto de experiencia; instaura el problema, las tensiones, transgresiones y contravenciones continuas entre la percepción y el lenguaje. La mirada es un acto de posicionamiento corporal que constituye la imagen, señala las tendencias espaciales y hace de su recorrido dialéctico y sinestésico una configuración territorial. Es también el encuentro y el situarse de un espacio que es atravesado por acciones estéticas y simbólicas.

Es justamente en este contexto donde la interpenetración cultural y corporal existente entre el observador y el/lo observado, hacen del “lugar de la mirada” un fenómeno de desplazamiento y multiplicidad visual. Las traducciones, tradiciones y contradicciones que suceden en el encuentro entre el observador y el/lo observado hacen emerger determinaciones, magnitudes, convenciones y dimensiones de una identidad dinámica, diacrónica e inestable. El cuerpo escénico, como un acto de imagen, presenta e instaura la interrelación entre los sentidos, ver es una extensión háptica<sup>18</sup> que configura desde percepciones distintas (de) formaciones y niveles de realidad y lenguaje. Es precisamente en este acto de configurar, situar y habitar, que se manifiesta la encarnación de la imagen como una dimensión óptico-sensorial que no puede ser reducida. Dimensión que es reificada y fisurada por el posicionamiento de la mirada y por el acto de imagen<sup>19</sup> que emerge en lo escénico como crisis entre el objeto, el sujeto, el lenguaje y la percepción.

Desde este lugar de la mirada, la configuración espacial se establece como un imaginario que es enunciado ontológicamente a partir de las (des) codificaciones del lenguaje; el lugar se constituye como el (re)conocimiento de este lenguaje cultural

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; es entonces cuando surge el espacio de la (re)presentación de una experiencia contextualizada.

Esta perspectiva nos permite entender el recorrido y la mirada escénica como dispositivos fundacionales de concatenaciones estéticas y sinestésicas que desplazan continuamente los límites culturales y sociales entre el imaginario y la producción de la “realidad” espacial.

Merleau-Ponty habla de campos sensoriales como sistemas de apariencias cuya orientación varía en el curso de la experiencia<sup>20</sup>. Y es en la observación de los dispositivos<sup>21</sup> de Wertheimer, hecha por Merleau-Ponty, donde se manifiestan algunos principios referenciales sobre espacio, lugar y puesta en escena, y principios relacionales entre cuerpo, sujeto y dispositivo.

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 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. (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 265)

<sup>18</sup> Para un acercamiento más exhaustivo sobre las relaciones multisensoriales que involucra la mirada, ver: Juhani Pallasmaa. *Los ojos de la piel*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili, 2006.

<sup>19</sup> Entiendo el acto de imagen como una acción en que la imagen emerge en acción y que difiere de la imagen pensada para ser presentada

<sup>20</sup> Maurice Merleau-Ponty. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, España: Ediciones Península, 1994, 262.

<sup>21</sup> Hay que entender dispositivo como fragmentos independientes que delatan, exponen y hacen parte de un sistema de operaciones, es decir, son elementos independientes que una vez conectados entre sí conllevan a la concatenación de los sucesos.



Por lo tanto, explorar las dimensiones de la visualidad y de la espacialidad desde la acción y su escenificación corporal podrían contribuir hacia una revisión, a este vuelco de los procedimientos y de las convenciones tanto en la formación corporal del actor y su escenificación, como también en las estrategias y técnicas de carácter relacional entre el observador y la puesta en escena.

En una primera instancia, para hacer esta revisión es importante entender “lugar” como sitio de ocupación, enunciación, posicionamiento, expansión, organización, presentación y agenciamiento óptico/háptico, y “espacio” como fisura, recorrido y punto de fuga/ciego que se escapa y es reificado, que se desplaza y es multiplicado por el encuentro, el contexto, las percepciones y las interpenetraciones entre observador y lo observado.

El espacio se manifiesta y se especifica en su escape, en su constante refracción y configuración como sitio atravesado e intervenido, es decir, el espacio construye lugares, y desde los lugares se liberan espacios. Esto nos permite entender el espacio como una tendencia hacia la composición y hacia la elaboración de su propia contradicción; el espacio, una vez recorrido y señalado, se corporeiza y se posiciona como sitio, como lugar, como Topo. Sucesivamente el espacio se escapa del señalamiento interpretativo y de la enunciación hacia su dimensión extensible: el espacio es una experiencia de incertidumbre de un escape a-significante que hace emerger el lugar como principio de significación, es decir el topos es una refracción espacial que hace del lugar un espacio practicado; tensionando y revertiendo lo señalado por Michel de Certeau “el espacio es un lugar practicado”<sup>22</sup>. 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 manifiesta en su diversidad sin nombre y expande su incertidumbre de localización. El espacio y el lugar son ineludibles; sus dinámicas e interacciones requieren de sistemas

flexibles, interconectados y expansivos. El espacio y el lugar no son deducibles a una óptica euclidiana, sus magnitudes se acercan más a una geometría diferencial. El espacio y el lugar son dimensiones de contención corporal y sinestésica 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, como experiencia, configura y define el lugar.

Lo que distingue al arte contemporáneo del de momentos anteriores es solo 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<sup>23</sup>.

Establecer un acercamiento topológico hacia el lugar de la mirada nos permite contextualizar, diferenciar, situar, y describir los elementos de configuraciones espaciales y visuales que se manifiestan en algunas prácticas escénicas realizadas en los últimos años en Santiago de Chile.

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. AUGÈ (2008, p.122).

En una primera instancia, la selección de *Observación Patológica* (2007) y *Caer* (2008) de Paulina Dagnino, *Medio-Día* (2008) de Paula Santana y *Mi-fa-mi-la* (2010) de Trinidad Píriz y Paula Aros, se debe a que el espacio y el lugar de estas obras son específicos y difieren de las prácticas y frontalidades escénicas habituales.

El espacio como recorrido y fisura de escape perceptivo y el lugar como especificidad y dispositivo hacen de estas obras un marco experiencial que nos permite observar y describir el territorio escénico contemporáneo en Santiago de Chile. Este marco experiencial correlaciona algunas funciones, nociones y atribuciones con las

<sup>22</sup> Michel de Certeau. *La invención de lo cotidiano: Artes de Hacer*. México D.F., México: Ediciones Universidad Iberoamericana, 2007, 129.

<sup>23</sup> Boris Groys. “La topología del arte contemporáneo”. En: <http://www.estudioteatrales.cl/images/groys.pdf>, consultado el 23 de mayo del 2010 a las 23.00 hrs.



cuales el espacio y el lugar participa e interviene de manera fundacional en los procedimientos y en los dispositivos de la especificidad escénica de las obras. Las atribuciones que están expuestas a continuación no tienen la intención de acotar y sí de multiplicar e interseccionar lugares y espacios, a partir de los procedimientos creativos y de las interacciones entre la recepción y la percepción propioceptiva que nos ofrece estas directoras.

“El espacio del cuerpo envuelve el propio cuerpo con una topología irregular con fracturas, hoyos, (re)entradas o, por el contrario, protuberancias, cables, apéndices, con texturas variables, más o menos porosas, más o menos invulnerables, más o menos plásticas. Como consecuencia de la metamorfosis del espacio interior, ésta que, lejos de contentarse en no presentarse (puesto que es contenido de un continente), lejos de no exteriorizarse sino filtrada (por los orificios de comunicación: ojos, boca, orejas, nariz, vagina, ano), se prolonga por una extraña reversión en el espacio exterior<sup>24</sup>.

## Lugar<sup>25</sup>

**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.

**Lugar convencional de dislocación:** son lugares no convencionales que fueron adaptados para contener actividades artísticas desde las normativas convencionales, por ejemplo: galpones y casas que fueron acondicionadas en su arquitectura para acoger espectáculos. También podríamos entender 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.

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

**Lugar re-encontrado:** son sitios que contienen en sí una 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 encontrar esas atribuciones en los galpones y fábricas abandonados, sitios eriazos, en construcción o en proceso de demolición, casas, azoteas, departamentos entre otros.

**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.

**Lugar de suspensión:** son intervenciones y/o instalaciones que interactúan 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.

**Lugar de transgresión:** estos sitios son umbrales sociales, urbanos y culturales donde la acción de transgredir 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.

**Lugares de archivo:** son determinados sitios

<sup>24</sup> José Gil. *Metamorfosis do corpo*. Lisboa, Portugal: Editorial Relógio D'Água, 1997, 8. Traducción del portugués al español de Amílcar Borges.

<sup>25</sup> La intención no es establecer un modelo comparativo entre formas y contenidos, sino señalar el espacio y el lugar como un acto de experiencia.



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.

**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, marchas, celebraciones, comicios, fiestas, manifestaciones, ferias, *happenings*, *flashmobs*, etc.

## Espacio

**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.

**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.

**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.

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

**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 instaura el cuerpo como sujeto del espacio<sup>26</sup> o la enunciación del sujeto espacializado.

## Algunos relatos de un observador espacial<sup>27</sup>

En el marco del III Festival Internacional de Teatro Físico (octubre del 2007), Paulina Dagnino presenta *Observación Patológica*, espectáculo que se desarrolla en dos etapas. La primera es nómada, los observadores son divididos en dos grupos que deberán caminar hacia y por un estacionamiento subterráneo desde direcciones distintas en búsqueda de la escena. Durante este recorrido van surgiendo indicios y puntos de fuga que sugieren una posible significación: una pelota de tenis que rebota por el piso, un auto que cruza, una puerta que se abre, un joven arrinconado. Estos indicios instauran y dislocan la cotidianeidad de las imágenes y atmósferas nocturnas del estacionamiento subterráneo; circunstancia que hace dialogar el *lugar reencontrado*, es decir, el estacionamiento con el espacio de *incertidumbre*, puesto que el observador,

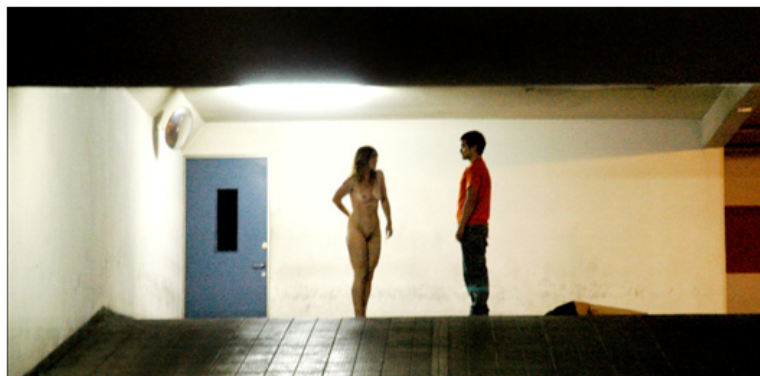
<sup>26</sup> Término utilizado por Merleau-Ponty en *Fenomenología de la percepción*.

<sup>27</sup> Nuevamente reitero que la intención no es establecer un modelo comparativo entre formas y contenidos, sino señalar el espacio y el lugar como un acto de experiencia. Los relatos de las obras que siguen, intentan describir y explorar las relaciones constitutivas entre lugar y espacio. No pretendo hacer una narrativa o un abordaje a las temáticas o dramaturgias de las obras; reitero que es un relato sobre la espacialidad y los lugares en relación al observador y su posible mirada, entendiendo la mirada como un acto en experiencia.



como punto de fuga, realiza en su recorrido un acto en que sitúa y configura estética y simbólicamente la mirada. La segunda etapa es el punto de reencuentro entre los dos grupos de observadores y la presentación de la escena de contención que es determinada por el carácter siniestro<sup>28</sup> de unas cuantas cajas de cartón instaladas y por la presencia de un camarógrafo. La pelota de tenis regresa rebotando por la pendiente, y amplifica el silencio y la atmósfera; a partir de entonces, una mujer desnuda, con indicios de alteración, surge desde las cajas, sube por la pendiente y se encuentra con el joven que nos fue presentado en la primera etapa. El encuentro de ambos, al final de la pendiente, se desarrolla desde la ambigüedad de un crimen, y entonces la mirada se instala como un encuadre cinematográfico que intenta captar y situar la acción y los desplazamientos de los actores (img.01)<sup>29</sup>. El cuerpo desnudo y blanco que cae por la pendiente hasta llegar sucio y lleno de huellas a un primer plano, es un indicio óptico que no puede ser reducido a un relato. Este cuerpo que cae traspassa a la actriz en un acto de experiencia y presencia que construye el espacio encarnado (img.02)<sup>30</sup>. En

*Observación Patológica*, la acción de los actores, el recorrido de los observadores, la iluminación, la acústica y la estructura arquitectónica del estacionamiento son dispositivos determinantes, tanto de los procesos creativos como de la puesta en escena, por lo tanto, acercarse a esta obra es situarse delante de dinámicas espaciales que invitan a interacciones no convencionales entre el observador y el/lo observado.



img.01



img.02

<sup>28</sup> El siniestro, desde las concepciones de Freud, establece una correlación entre las palabras alemanas *unheimlich* y *heimlich* para entender lo siniestro desde lo familiar y conocido, en relación a lo secreto y a lo no develado. En *Observación Patológica* el estacionamiento funciona como este lugar familiar y conocido que es dislocado hacia lo siniestro, a partir de la inserción de objetos y acciones que ocultan y no corresponden a la conducta normalizada. También quiero destacar la alusión a la fotografía de Will Macbride que sucede en relación a la mujer desnuda con las cajas.

<sup>29</sup> En la foto se puede observar que la iluminación es del propio estacionamiento, además del espejo circular que hace posible una duplicación de la escena. La ubicación de los actores y sus contradicciones cinéticas y visuales instauran una cierta fricción entre el espacio de contextualización y el espacio de incertidumbre. Fotografía de Daniela Valenzuela, en escena la actriz Ángeles Riveros y Sebastian Ibacache.

<sup>30</sup> En esta imagen podemos ver los vestigios y la intersección entre el lugar reencontrado y el espacio encarnado que elabora la actriz al desplazarse de manera violenta por la pendiente del estacionamiento. Fotografía de Daniela Valenzuela, en

*Caer* es el otro espectáculo de Paulina Dagnino presentado al año siguiente de *Observación Patológica*. Nuevamente al instalar su trabajo en un edificio, esta vez en la calle Amberes, la directora establece la relación con lugares re-encontrados para sus estrategias de escenificación. Minutos antes de la puesta del sol, *Caer* se presenta en la azotea de un edificio con vista panorámica de la ciudad de Santiago. Los observadores son llevados hasta allí en ascensor, desde donde tienen una mirada reducida e intimista, que cambia a una amplia y panorámica, demarcada por una azotea con los bordes vidriados. En el piso de la azotea están delineados cuerpos que nos señalan la caída,

escena la actriz Ángeles Riveros.



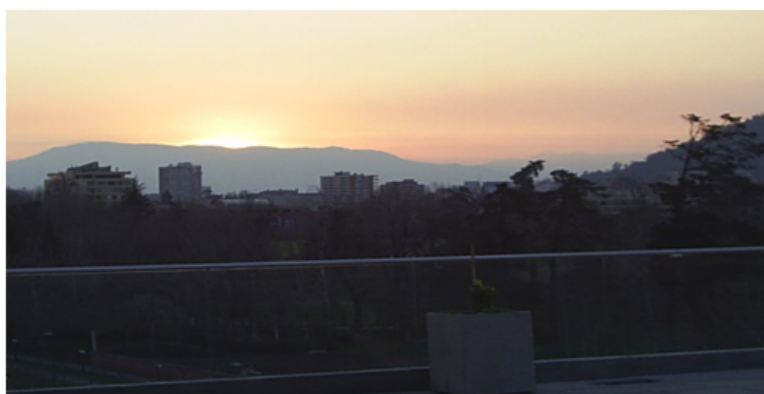
los globos rojos, ubicados en puntos estratégicos y atados a unas piedras, nos advierten el peligro, y mientras los actores se mueven en el límite de la seguridad y el vértigo, estas imágenes, circunstancias y acciones específicas que suceden en *Caer* constituyen un *espacio de contextualización*. El caer se instaura no como acción y sí como percepción y reposicionamiento de la mirada en los observadores. Además, estamos delante de un cruce entre un *lugar re-encontrado* y otro de suspensión. *Lugar re-encontrado* debido a la especificidad de la altura y de la azotea con sus bordes de vidrio; *lugar de suspensión* debido a la vista panorámica que nos ofrece un encuentro con la ciudad de Santiago, las cordilleras y la puesta del sol<sup>31</sup> (img.03). En un momento determinado los globos son lanzados y caen; los actores salen de la azotea instaurando un vuelco en el *lugar de la mirada*. Ahora los observadores deberían acercarse al borde del edificio y mirar hacia abajo, es decir, cae la mirada (img.04)<sup>32</sup>. Así se reestructura y se mezcla el *espacio de contextualización* con el *espacio de incertidumbre*. En este *espacio de incertidumbre, contextualización y suspensión*, el observador instaura su mirada como un acto de decisión estética y simbólica que se desplaza entre la contemplación que nos ofrece la ciudad y la puesta del sol (el sol cae), y la perspectiva de la escena alterada, es decir, la mirada cae desde la azotea sobre los movimientos de los actores en el suelo. Acto seguido,



img.03



img.04



img.05

los globos rojos son desatados y suben hacia su desintegración entre el espacio, las nubes y la ciudad. Esta liberación de los globos hacia el espacio instaura un cierto “espaciar” y conlleva a los observadores a situarse en el acontecer de una puesta del sol urbana, generalmente desapercibida y que requiere ser habitada, re-encontrada (img.05). Los actores ya no están, solamente quedan los observadores, los cuerpos delineados en el piso y el paisaje urbano en su tránsito hacia la noche.

<sup>31</sup> En esta imagen (04) se puede observar como los globos hacen una cierta referencia a los pinches de los mapas del “google earth”, mientras que el desplazamiento de las actrices sugiere una inversión óptica del espacio como un plano en relación al observador. Fotografía de Daniel Adriazola.

<sup>32</sup> En esta imagen (04) se puede observar como los globos hacen una cierta referencia a los pinches de los mapas del “google earth”, mientras que el desplazamiento de las actrices sugiere una inversión óptica del espacio como un plano en relación al observador. Fotografía de Daniel Adriazola

*Medio-Día* (2008), de Paula Santa Ana, sucede a las 12:00 hrs. del día en la calle Pasaje República N° 20, ubicada en el barrio República; un sector de Santiago que posee una arquitectura histórica en decadencia y olvido. La elección del lugar y del horario nos remite a una cita situacionista, que nos invita a reconocer desde otra perspectiva ciertas zonas psicogeográficas de la ciudad. Una vez abierta la puerta, ingresamos a un enorme galpón abandonado, donde los rayos del sol, que entran por las ventanas y techumbre rota, componen una atmósfera fotográfica sorprendente. La no delimitación entre observador y observado hace de este enorme taller mecánico de la década de los 70 una invitación a la deriva. Las escenas y la dramaturgia de *Medio-Día* suceden y se configuran desde el deambular, como una mirada errática por parte del observador. Mirada errática que sucede entre las evocaciones y percepciones que emanan de la arquitectura histórica y particular de este *lugar reencontrado*, y el *espacio de contextualización* instalado por los actores. Se podría decir que en algunos momentos las escenas son encontradas por el observador errante y en otras son señaladas por los actores. El primer señalamiento sucede con un hoyo en el piso donde se ubica un actor y la tierra a su alrededor dibuja la cordillera; del otro extremo del galpón se acerca un actor que arrastra una pala (img.06). Esta instalación a medio camino entre ocultar y develar hace que el *espacio de contextualización* y el *lugar reencontrado* se fusionen como *lugar de archivo y memoria*. El segundo señalamiento sucede en una supuesta oficina de vidrio donde un actor realiza actos cotidianos, como tomar su choca o escuchar su radio, develando su soledad y abandono (img.07)<sup>33</sup>. Así se van sucediendo señales y posibles rutas que hacen del lugar un acto de experiencia individualizada y compartida a la vez. En el otro extremo del galpón, los actores, por primera vez como colectivo, avanzan hacia la barrera de autos del taller mecánico y se detienen ante ella y la puerta cerrada. Desde esta señal, observadores y

actores se ubican en una misma dirección: todos están detenidos y mirando hacia la puerta que sube lentamente, develando lo cotidiano del entorno. La mirada de los transeúntes hacia el interior desestabiliza las convenciones entre observador/ observado. La apertura de la escena hacia este entorno urbano y su cotidiano, elabora un giro espacial que desterritorializa la convención de la mirada establecida hasta ahora y desplaza el *lugar de archivo* hacia un *lugar de simultaneidad*, es decir, las fronteras entre el evento y la realidad no están delimitadas, ocasionando así la aparición de observadores casuales (transeúntes) que captan y fragmentan la escena desde su desplazamiento cotidiano y urbano (img.08).



img.06



img.07



img.08

<sup>33</sup> En esta imagen (07) se puede observar cómo la luz natural dibuja y constituye la especificidad del lugar re-encontrado. También a partir de la actriz enmarcada al fondo, se puede observar varios planos que construyen los señalamientos de esta deriva. Foto del archivo de Paula Santa Ana.



En *Mi-fa-mi-la* (2010), de Trinidad Píriz y Paula Aros, el lugar elegido es una casa estilo francesa ubicada en la calle Victoria Subercaseaux N° 99, en el Barrio Lastarria de Santiago. Los observadores se congregan en el jardín de entrada, y las puertas y ventanas están cerradas (img.09). En unísono con la música (es constante y la variación de temas elabora un *espacio de oralidad*; me refiero a que la palabra y la música se dicen como discurso por encima de la visualidad durante casi toda la obra), las ventanas y puertas se abren y los observadores son invitados a ingresar al segundo piso de la casa. En este recorrido están dispuestas determinadas señales que permiten elaborar un cierto mapa de la casa: una cama, una cocina, la pieza de planchado, etc. Ya en el segundo piso, nuevamente invitan a los observadores a adentrarse en una sala negra y ubicarse en una mesa/comedor; el observador queda delante de otro observador. En este *espacio de imágenes* están a la vista, en los dos extremos de la mesa/comedor, todos los dispositivos y tecnología escénicos (la pantalla de video, los actores, los focos, el equipo e instrumentos de música, etc.). La casa como *lugar reencontrado* queda solamente como indicio en la memoria del observador. A partir de ahora el *lugar es convencional*, y el aquí (comedor) y el allá (la casa del recorrido inicial con el dormitorio, la cocina, el jardín, etc.) son mediatizados y enunciados por imágenes de los actores *in situ*, que se comunican entre ellos y con nosotros a través de las imágenes proyectadas en la pantalla (img.10). La acción en *Mi-fa-mi-la* es una enunciación de representaciones y presentaciones distendidas en la superficie escénica y en la pantalla, constituyendo un *espacio de incertidumbre* que se fusiona con el *espacio de oralidad*. Los actores se desplazan entre su presencia en la sala/comedor y su imagen proyectada en la pantalla; algunos observadores también son invitados a participar en este juego de interconexión de lugares, dislocación y proyección de la imagen/sujeto (img.11)<sup>34</sup>. En determinado momento actores y observadores

comparten la mesa/comedor, instituyendo de este modo un *lugar de transgresión programada*, un punto de fuga convergente entre observador/observado. En esta mesa/comedor el comer el pan y tomar el té es un acto de integración, donde se enuncia un discurso dialógico entre los preceptos culturales y el archivo personal, en base a la pregunta: ¿qué es hacer y ser familia? El lugar y lo sucedido en la casa se sitúan como archivo referencial elaborado para un supuesto debate, es decir, la enunciación de una memoria *in situ* y colectiva del encuentro entre observador y observado.



img.09



img.10

<sup>34</sup> En la imagen (11) se puede observar de qué manera se realizan las mediatizaciones entre las dependencias de la casa como lugar de archivo/memoria, y el espacio de imágenes que se instala en el comedor (img.10). Fotografía de Roque Rodríguez.



img.11

Hacer este relato de obras tiene como finalidad explorar y pensar, desde un punto de vista fenomenológico y fractal, el espacio y el lugar como posibles estrategias de escenificación y configuración de la mirada. Las atracciones y reverberaciones que instala el espacio, tanto a nivel de las ideas como a nivel perceptivo, solo son posibles desde la manifestación simultánea entre las fuerzas y atracciones vectoriales, y las tendencias y enunciaciones territoriales nómades. Desde este campo de probabilidades, la *poiesis* se instala como un sistema corporal dinámico de interacciones entre el observador/observado y las problemáticas circunstanciales de la configuración del espacio y del lugar. La intención no es acotar y sí abrir el espacio hacia su corporalidad estética y perceptiva, es decir, espacializar<sup>35</sup> y develar las interacciones e intenciones corporales como premisa y huella escénica de un recorrido sinestésico, estético y simbólico.

### Escenificación corporal

Estas explosiones espaciales o tendencias espaciales, según Jean-Jacques Roubine<sup>36</sup>, surgieron desde la diversidad de la puesta en escena de las vanguardias europeas como un cuestionamiento total o parcial hacia el “Theatrum a la italiana”, que se había configurado arquitectónicamente

como la síntesis espacial de una práctica artística y social de distinción, discriminación, jerarquización y validación pública de los poderes políticos, económicos, culturales y sociales de la época. Esas prácticas y transformaciones de las relaciones espaciales entre el hecho artístico y el observador, fueron y siguen siendo una constante procedimental de reivindicaciones, confrontaciones y (de)formaciones, que interseccionan tendencias y teorías científicas, filosóficas, económicas, sociales, culturales y artísticas. La diversidad de las prácticas y tendencias espaciales, generadas en la escena moderna europea, amplificaron la percepción, la mirada, la participación y la integración del observador como un dispositivo posible en el hecho artístico. Es importante destacar que fue en las artes visuales donde el cuestionamiento de la representación (dadaísmo, arte conceptual, etc.), de los soportes (minimalismo, acción *art*, informalismo, *body art*, etc.) y la búsqueda estético-relacional con el observador (la instalación, el *happening*, la *performance*, etc.), dieron origen a estudios y prácticas artísticas que permitieron el desarrollo de un proceso continuo de interrogantes espaciales sobre las relaciones de producción y recepción estéticas. Pero en lo que se refiere al teatro, tales cuestionamientos espaciales fueron y aún siguen siendo, en términos generales, abordados desde la perspectiva arquitectónica y euclidiana, es decir, la frontalidad total se establece reiteradamente como práctica artística y síntesis de la democratización de las jerarquizaciones espaciales generadas en el “Theatrum a la italiana”. Cabe señalar que esta frontalidad fue explotada y (des)figurada por Brecht, ilusionada y tecnicada por Graig, desterritorializada por la multitud de Max Reinhardt, cuestionada y enunciada por Artaud, planificada por Piscator y Gropius, sobredimensionada por Jean Vilar, desplazada y encarnada en Grotowski, desarticulada y simultánea en Luca Ronconi, interpenetrada y (des)compuesta por Kantor, solo para citar algunos referentes. No obstante, el lugar de la mirada sigue siendo una práctica escénica de (re)memorizaciones y citas que suceden en una configuración espacial frontalizada que se repite continuamente como una convención cargada de una historicidad autorreferente que aísla y reduce la potencia inter y transdisciplinaria

<sup>35</sup> HEIDEGGER, Martin “*Bemerkungen zur Kunst*”. En: Javier Maderuelo. *La idea de espacio*. Madrid, España: Editorial Akal, 2008, 15.

<sup>36</sup> ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral 1880-1980*. Rio de Janeiro, Brasil: Editorial Jorge Zahar, 1998.



del lugar de la mirada contemporánea. La escena teatral contemporánea, salvo algunas excepciones, quedó determinada por la reducción del espacio a un ámbito arquitectónico y euclidiano de composición y elaboración escenográfica, que tiene como objetivo optimizar la materialidad escénica desde la espectacularidad y especificidad de los recursos técnicos. Debido a estas circunstancias, la escenificación, el cuerpo y sus percepciones escapan del reduccionismo de las convenciones teatrales y encuentran en otras disciplinas artísticas (minimalismo, *performance art*, instalación, *body art*, *land art*, etc.) el soporte para confrontar e instalar el lugar, el espacio, el cuerpo y lo escénico como problema, experiencia, tensión, transgresión y contravención continuos entre la trayectoria, la percepción espacial y el lenguaje escénico artístico contemporáneo.

La obra de arte ya no es un objeto 'terminal' sino un simple momento en la cadena, el punto capitoné que vincula, con más o menos fuerza, los diferentes episodios de una trayectoria. (BOURRIAUD, 2009, 122).

Estas coordenadas interceptadas y (re) direccionadas hacia el cuerpo escénico, señalan la configuración espacial y el lugar de la mirada como eje estratégico de una tendencia sinestésica y dialéctica que enuncia la alteridad y el lenguaje escénico como una afección de la dimensión estética desde un determinado recorrido espacial. El estudio de una equivalencia correlacional entre la topología<sup>37</sup> y lo escénico, vendría a contribuir a un análisis crítico de los excedentes y de las problemáticas relacionadas con las ramificaciones, entrelazamientos, conceptualizaciones y configuraciones espaciales y escénicas que emergen en la práctica artística transdisciplinaria contemporánea. Además, el análisis correlacional de los equivalentes topológicos en la materialidad y espacialidad escénica contemporánea enuncian

determinadas problemáticas no resueltas todavía por la especificidad de la teoría teatral, a saber: la recepción y los modos de percepción del hecho escénico a partir de un recorrido de dimensiones e intensidad estéticas, que sucede desde y en una experiencia espacial específica. Tal circunstancia me instiga a posicionar e investigar lo escénico, el espacio y el lugar de la mirada desde prácticas artísticas que exceden las convenciones teatrales y corporales.

Quisiera establecer que abordo y entiendo la escena como el aparecer de la *presencia y de su inmanencia* en un campo de probabilidades cuya tendencia es el (re)posicionamiento de la mirada y del lenguaje, *lo escénico* como el vestigio, el código y las huellas territoriales de los sucesos (re) presentados y decodificados de este lenguaje, y *la puesta en escena* como un dispositivo interactivo que produce y genera la dislocación de realidades hacia un imaginario intersubjetivo. Desde esta tríada (la escena, lo escénico y la puesta en escena) se desprende el término *escenificación*, que vendría a desdibujar la especificidad de lo teatral y a desplazar la escena, lo escénico y la puesta en escena hacia dimensiones políticas, económicas, sociales y culturales. A partir de tales circunstancias, es posible entender que los dispositivos de configuración estratégicos del lenguaje escénico y de la *escenificación* son incorporados en la elaboración y producción ideológica de las ceremonias de estado, atentados terroristas, publicidad, manifestaciones políticas, desfiles militares y otras actividades de carácter masivo. Interpretar y (re)presentar conforman un razonamiento cuya práctica secular ha conducido, fijado y homogeneizado la mirada, el cuerpo y el lenguaje. *La escenificación corporal* aborda y señala determinados procedimientos, sistematizaciones y razonamientos filosóficos, científicos, políticos y culturales que intervienen en y con el cuerpo en la configuración de potencias que tensionan y evidencian esas prácticas e ideologías corporales. El posicionamiento estratégico y la configuración de la mirada en la *escenificación corporal* no son solamente un reflejo escénico y social de determinados procedimientos creativos, son también un constituyente en la producción de realidad. La *escenificación corporal* y sus estrategias generan tendencias fenomenológicas y

<sup>37</sup> La topología es el estudio de las propiedades de los espacios, o sus configuraciones, que son invariantes bajo transformaciones continuas, es decir, el estudio de la posición, desplazamiento y relación entre las partes de una figura desde las relaciones entre el adentro y el afuera.



microperceptivas que desdibujan los límites de lo esencialmente teatral, y posicionan el cuerpo y lo escénico desde otras perspectivas que relativizan las nociones entre realidad, apariencias, lenguaje y simulaciones. El cuerpo y su (re)aparición contemporánea como problemática bioética y tecnológica, no es solamente una evidencia de historicidad y poderes, es también una tendencia microperceptiva inestable y resonante de fuerzas y formas sutiles que cuestionan ontológicamente la globalización y los modos de producción, ideología y hegemonización corporal. La escenificación corporal se vincula directamente con el análisis crítico y fenomenológico de los procedimientos y estrategias del lenguaje con las cuales se produce, se sostiene y se fundamenta un acto escénico corporal, es decir, la escenificación corporal evidencia los razonamientos e interacciones con los cuales el cuerpo humano es abordado y constituido como ideología cultural, política, social, económica y biológica. La transversalidad de la escenificación corporal y su carácter estético relacional, multireferencial e intercultural, nos permite abordar el cuerpo humano y su corporalidad desde paradigmas, racionalidades y saberes que son capaces de contribuir desde la experiencia/trayectoria a la resignificación de lo que entendemos por “conocimiento” y, consecuentemente, derivarnos hacia la revisión de los modos de producción, circulación e interrelaciones entre las creaciones y razonamientos científicos, artísticos y humanistas.

Si observamos las prácticas artísticas contemporáneas, más que las formas, deberíamos hablar de ‘formaciones’, lo opuesto a un objeto cerrado sobre sí mismo por un estilo o una firma. El arte actual muestra que solo hay forma en el encuentro, en la relación dinámica que mantiene una propuesta artística con otras formaciones, artísticas o no. (BOURRIAUD, 2006, p.22).

El cuerpo es un campo de probabilidades que sostiene la condición humana en el mundo; su visualidad y su resonancia háptica, perceptiva y encarnada, hacen oscilar la historicidad entre los sentidos. Desde esta historicidad fenomenológica y mnemónica deviene la imagen como fisura entre la cosa, el sujeto y el lenguaje. El cuerpo

y su escenificación son en sí un obstáculo multireferencial y un instrumento de modulación estético relacional que cuestionan las adecuaciones y ponen en evidencia las reiteraciones de los modos de producción, traducción e interpretaciones institucionalizadas y hegemónicas. La escenificación corporal no es solamente el procedimiento sinestésico de un posicionamiento y su extensión crítica, es también la resonancia inestable de una trayectoria de dimensiones e intensidades estéticas relacionales y perceptivas que no pueden ser reducidas.

Escenificación: (Ing., production, staging; Fr. mise-en-scene). Se entiende por **E.** el suceso de planificación, ensayo y fijación de estrategias, según los cuales se quiere crear performativamente la materialidad de una puesta en escena, a través de la cual, por una parte, los resultados surgidos de la **E.** parecen como vigentes y, por otra parte, se desarrolla una situación que abre espacios libres y de juego conducidos hacia acciones no planificadas ni escenificadas.... Alcances: El concepto de **E.** ha sido omnipresente desde los años 80 hasta el siglo XXI y hoy su presencia es indispensable en los debates culturales, desde la política pasando por la economía, los medios, el deporte, festividades, hasta alcanzar su utilidad en el comportamiento individual y social de los grupos. La cultura actual es considerada y descrita como una cultura de la **E.** o también como **E.** de cultura<sup>38</sup>.

El cuerpo escénico y su escenificación, una vez que sus límites son desdibujados de la especificidad artística, se adhieren como manifestación y configuración social, haciendo que la simulación y la realidad corporal tensionen los tránsitos entre la mimesis, el signo y lo simbólico, ocasionando así una discontinuidad entre el sujeto, la presencia y el individuo. El cuerpo escenificado se desprende del sujeto y de su condición mecánica, psíquica, identitaria y funcional, y se moviliza hacia su (re) construcción histórico/socio/cultural donde sus acciones, tendencias, reacciones y relaciones son los elementos constitutivos que configuran e

<sup>38</sup> Erika Fischer-Lichte. Diccionario de Teatro, gentileza y traducción del alemán al español de Andrés Grumann.



interaccionan con los sistemas y entornos, es decir, desde el cuerpo escenificado emerge la microfísica del poder establecida por Foucault. En la escenificación corporal se conjugan y se tensionan razonamientos económicos, políticos y escénicos que son (re)direccionados hacia las estrategias de subjetividad, simulación, creación y circulación de una historicidad múltiple y diferenciada como, por y desde una producción escénica rizomática de inmanencia ideológica corporal y social.

La obra de arte es excéntrica: nunca responde, ni corresponde, a la simetría y a la centralidad de la mirada, a lo que ésta deposita en su superficie. De ahí su resistencia a ser objeto, su ausencia de estructura fija, la dificultad hermenéutica de su interpretación, la multiplicidad de resonancias que provoca y en las que se envuelve<sup>39</sup>.

## REFERENCIAS

- AGAMBENE Giorgio. *Infancia e Historia*, Buenos Aires, Argentina, Ediciones Adriana Hidalgo, 2007.
- AUGÈ, Marc. *Los no lugares, espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, España: Editorial Gedisa, 2008.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Adriana Hidalgo, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Estética Relacional*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Adriana Hidalgo, 2006.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gil, 2002.
- CASSIRER, Ernst. *Filosofía de las formas simbólicas*. México D.F., México: Ediciones Fondo de Cultura Económica, 2003.
- CERTEAU, Michel de. *La invención de lo cotidiano: Artes de Hacer*. México D.F., México: Ediciones Universidad Iberoamericana, 2007.
- COROMINA, J. y PASCUAL, J.A. *Diccionario Crítico Etimológico Castellano y Hispano* Madrid, España: Editorial Gredos S.A., 2001.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de archivo: una impresión freudiana*. España, Madrid: Editorial Trotta, 1997.
- FOUCAULT, Michel. "Los espacios otros", Pdf en <http://ante4tap.blogspot.com/search?q=foucault>, noviembre del 2010.
- \_\_\_\_\_. *Hermenéutica del sujeto*. México D.F., México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- GIL, José. *Metamorfosis do corpo*. Lisboa, Portugal: Editorial Relógio D'Água, 1997.
- GROYS, Boris. "La topología del arte contemporáneo". En: <http://www.estudiosteatrales.cl/images/groys.pdf>, consultado el 23 de mayo del 2010 a las 23.00 hrs.
- GUATTARI, Félix y DELEUZE, Gilles. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, España: Editorial Pre-Textos, 2008.
- GUMBRECHT, Ulrich Hans. *Producción de presencia: lo que el significado no puede transmitir*. México D.F., México: Editorial Universidad Iberoamericana, 2004.
- HEIDEGGER, Martin. "Bemerkungen zur kunst". En: Javier Maderuelo. *La idea de espacio*. Madrid, España: Editorial Akal, 2008.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, España: Ediciones Península, 1994.
- MITCHELL, W.J.T. *Teoría de la imagen*. España, Madrid: Editorial Akal, 2009.
- PALLASMAA, Juhani. *Los ojos de la piel*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili, 2006.
- PARRET, Herman. *Epifanías de la presencia: ensayos semio-estéticos*. Lima, Perú: Ediciones Universidad de Lima Fondo Editorial, 2008.
- SILVERMAN, Kaja. *El umbral del mundo visible*. Madrid, España: Ediciones Akal/Estudios Visuales, 2009.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral 1880-1980*. Rio de Janeiro, Brasil: Editorial Jorge Zahar, 1998.
- SOLANS, Piedad. "Del espejo a la pantalla. Derivas de la identidad". En: Domingo Hernández Sánchez (ed). *Arte, Cuerpo, Tecnología*. Salamanca, España: Editorial Universidad de Salamanca, 2003, 140.
- WILBER, Ken. *Antología*. Barcelona, España: Editorial Kairós, 2005.

<sup>39</sup> Piedad Solans. "Del espejo a la pantalla. Derivas de la identidad". En: Domingo Hernández Sánchez (ed). *Arte, Cuerpo, Tecnología*. Salamanca, España: Editorial Universidad de Salamanca, 2003, 140.