

Teatro

EL OJO Y LA ESCENA

Por Ana María de la Escalera

¿Es posible concebir algo nuevo en la escena representacional contemporánea? Todo parece indicar lo contrario. Después de los diseños con carácter experimental de la escuela de la Bauhaus, que tienen más de sesenta años, las demandas de la crítica de arte nos retrotraen cada vez más hacia las peticiones de sistematicidad, unidad y comunicabilidad que habían hecho posible la escena en la caja italiana del siglo xvii.

Un poco antes, a mediados del siglo xvi, un grupo de arquitectos y de hombres de teatro, había logrado efectuar una transformación de peso en la escena: del espacio simultáneo al espacio sucesivo, este último conocido como caja italiana. El éxito obtenido se debió más a la emergencia de un programa — inédito hasta entonces — de ordenación de lo visible, que a la capacidad visionaria de esos hombres emprendedores. Lo que culminara como la sustitución de un espacio escénico por otro, no era más que la puesta en escena de una mirada cuya peculiaridad consistía en dotar de regularidad a la superficie de lo visible. Darle sistematicidad, un cierto orden y una coherencia suficiente a lo empíricamente visible, era la intención de esa nueva escena. A la vez que regularizaba la percepción, conducía a instalar a quien así miraba, en un lugar privilegiado. El recorte de lo visible no era la parcialización de lo real, o el acercamiento perspectivístico a él: la mirada, ante todo, construye al objeto situando al sujeto que percibe mediante un protocolo de instalación del espacio. Por más de tres siglos, la puesta en escena de la mirada soberana ha reinado en la escena, así como en los programas renovadores de la mayoría de las vanguardias del siglo xx.

El realismo exacerbado, de cuño político, tampoco logró escaparse: para la mirada no hay distinción entre ficción y testimonio, entre efecto de realidad y efecto de ficción. Se procede de igual manera a recortar la superficie de lo visible en el do-

cumental como en el cine de ficción, en el realismo como en el simbolismo. La soberanía de la mirada ordenadora es total; este estado totalitario de la escena le debe más a la angustia del individuo que busca en el escenario las regularidades de un reconocimiento que a la naturaleza misma de lo escenificado (o a su contenido). La estructura que al ordenar lo visible le adjudica una cierta coherencia capaz de ser comunicada y por tanto decodificada por un receptor determinado, es en sí misma la condición de posibilidad, o si se prefiere, el límite de una experiencia estética racional. En Occidente, la mirada ha sido

percepción que otorgando un orden a la superficie de lo visible se hace a sí misma posible bajo la forma de un discurso espacio-temporal. Desde el Renacimiento no sólo estamos culminando siempre y repetidamente el mismo programa, estamos — y esto es lo decisivo — sometiendo toda experiencia estética al dominio del lenguaje.

Durante dos mil años el lenguaje ha sido pensado como un discurso doblemente articulado, o como una secuencia discursiva que puede descomponerse en palabras — primera articulación — y éstas a su vez serán subdivididas en letras o so-



Teatro pánico de Fernando Arrabal

algo más que un rasgo sobresaliente, ha sido la metáfora bajo la cual se presenta el conocimiento racional. Mediante este dispositivo nos hemos vinculado a los productos artísticos que han quedado circunscritos así al registro de lo mirado. Tanto el teatro como el cine y la fotografía, la arquitectura y las artes plásticas en general han sido criaturas de la mirada soberana.

En el teatro y en el cine no se hace sino continuar el programa que emergiera en el Renacimiento de dotar de sentido lo visible y regularizar la percepción del mismo mediante la descomposición de la unidad en elementos provistos de sentido, que han de ser vistos secuencialmente. Así, toda percepción se da en el espacio y el tiempo previstos y por tanto previsibles, para cualquier receptor capacitado o familiarizado. La capacitación consiste en estar al tanto de la secuencia del cálculo o logaritmo representacional del momento (como pudo ser la perspectiva durante muchos años). Hablamos de una

nidos. El análisis específico que así descompone el lenguaje no se entromete con la cuestión relativamente moderna de la comunicación: por el contrario, hace gala de omitir este asunto, para situar al lenguaje bajo un registro completamente ajeno a la correspondencia entre palabras y cosas, que sería propiamente del orden de lo imaginario, y se sitúa en lo propiamente simbólico.

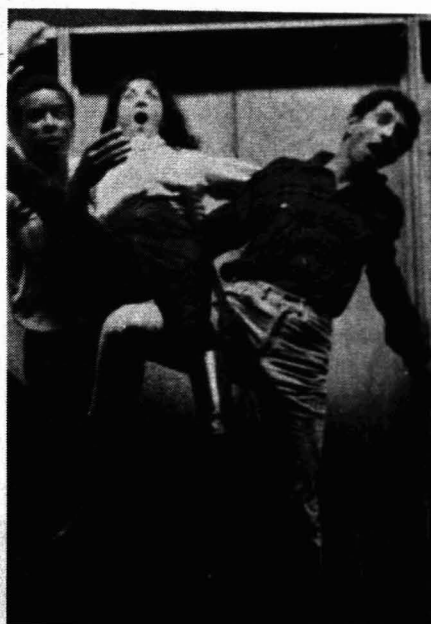
Es posible ver cómo la escena ha sido sometida al mismo dominio de lo doblemente articulado; es en relación con el modelo de la doble articulación que puede hablarse de objetos que conforman la puesta en escena, que la descomposición de éstos sólo tiene como resultado elementos insignificantes. El verdadero sentido de la escena se da en la primera articulación, la de los objetos-palabra que, al igual que estas últimas establecen relaciones o vinculaciones que son estudiadas y determinadas por una suerte de retórica de la imagen.

El realismo, en el cine como en el tea-

tro, significa el proceso terminal de este programa renacentista cuyo propósito fue hacer de las artes un lenguaje, o un producto a su imagen y semejanza. El simulacro cuya eficiencia terminal fue garantizada por el realismo, demandaba esa doble articulación: se trataba de poder descomponer toda secuencia discursiva en objetos que ya tuvieran un nombre, y que estos objetos pudieran a su vez descomponerse en formas que no significaran nada en sí mismas. Es el remedo de la doble articulación de las palabras y los sonidos. Simulacro o remedo, el discurso artístico tiene como condición de existencia (y me atrevería a decir de éxito, en términos de eficacia) esa extraña cualidad analógica de los lenguajes occidentales, esa petición de correspondencia entre palabras y cosas.

El simulacro ha sido el monstruo producido por la propia astucia de la razón, que ha hecho de la experiencia estética un momento de confusión analógica: lo que había sido una operación retórica más se volvió poco a poco realidad en sí misma. La verosimilitud de un producto artístico, su efecto de realidad, se medía por una correlación entre palabras y cosas, o si se quiere por la indiferencia de estatuto entre ellas. La escena realista fue la materialización de la ilusión analógica. Fue, en cierta forma, la escritura de la vida y con ello fue su propia caricatura, la del lenguaje y sus capacidades. La escena realista posee un rasgo sustancial: está compuesta por objetos distribuidos de cierta manera (frente al espectador o frente a la cámara), pero estas cosas no están desligadas de su uso diario o cotidiano: las cosas están ahí en tanto que cosas (en tanto que palabras que representan cosas, como es el caso de la ilusión analógica del lenguaje). El ordenamiento de estas cosas sin embargo, no es el que afectan las cosas en su uso cotidiano; los objetos en escena están distribuidos para ser vistos y para facilitar cualquier tipo de relación posterior entre ellos y la cotidianidad de donde han surgido. Los objetos están expuestos a la mirada como en un catálogo y sujetos a las reglas de la retórica que, mediante operaciones que todos conocemos, los vuelve objetos de una experiencia estética.

De repente, la escena representacional ha desaparecido del registro imaginario de la analogía y sus figuras de pensamiento para aparecer completamente modificada: roto el dominio de la retórica, la escena contemporánea se constituye según las reglas de lo que Lyotard llama "una agnóstica general".



Paradise now, espectáculo del Living Theater

El discurso teatral empieza a parecerse cada vez más a una "jugada", o a una "puesta en juego" estética. El estatuto de la escena tradicional se despliega en múltiples alternativas: es posible casi cualquier tipo de teatro. La escena abandona la condición de mirada para aparecer como intervención estratégica en una suerte de conversación social. La estrategia de toda intervención se produce a raíz de que toda "jugada" es una puesta significativa que instituye a quien la hace como destinador y lo sitúa frente a un destinatario y a un referente (aunque éste sea el juego y sus propias reglas). En el fondo se trata de la figura del intercambio, la que se pone en acto: el lenguaje tanto como en la nueva escena. Pero el intercambio siempre es desigual en la medida que asigna lugares, aún siendo momentáneos (destinador, destinatario, referente).

Pues bien, el ejercicio de semejante juego escapa finalmente a lo que había sido el carácter sobresaliente del teatro durante años: esa peculiar relación con el conocimiento. La escena como mirada instauraba el acto de conocimiento; si todo saber estaba ligado a un orden clasificatorio, la mirada sólo podía ser un acto cognoscitivo supremo. La mirada soberana clasificaba, ordenaba, regulaba no sólo la percepción de las cosas sino que al hacerlo instalaba el núcleo original de toda epistemología: un sujeto y su correspondiente objeto (y viceversa). Ahora bien, al terminar con la escena como acto de conocimiento en sentido racional, el discurso teatral parece liberarse del sujeto mismo de su propio discurso que, lejos de ser el destinador o el destinatario, no era

sino la propia mirada soberana.

Esta modificación de la escena puede ser enunciada de manera general y por ello bastante trivial como el efecto de un desencanto contemporáneo hacia el conocimiento y su relación con el progreso de la humanidad. Sin duda, la cuestión de la decadencia de la confianza occidental en la razón y sus atributos es suficientemente trivial como para disuadirnos de citarla como causa de la modificación en la esfera del teatro y la representación. Hay, sin embargo, índices observables de ese desencanto generalizado. Si lo anterior no es un signo del advenimiento de una nueva época (llámese como se llame), el mencionar una modificación o un cambio tampoco lo es. La idea misma de cambio está estrechamente ligada al principio de modernidad, es decir de que es efectivamente posible y necesario romper con la tradición, y que además, este rompimiento puede ser "pensable". Esto es, ¿cómo es posible pensar algo nuevo con categorías y conceptos viejos? Yo diría que si aún esto fuera posible, es más probable, no obstante, que la tan cacareada ruptura con la tradición no fuera más que una repetición del pasado (la vuelta al espacio simultáneo en teatro es un excelente ejemplo de ello).

Sea cual sea la respuesta que podamos darle a la cuestión con la que se abrieron estas páginas, sospecho que su actualidad no descansa tanto en lo que enuncia, a pesar de la interrogación, sino en tanto que se trata de una pregunta puramente retórica que no busca contestación. Me temo que esta pregunta es el testimonio perimido del gran movimiento de las vanguardias. A su muerte, la interrogante no deja de enlazarnos con la pregunta que hiciera Kant en 1784, y que, en cierta forma, ha hecho posibles todas nuestras preguntas contemporáneas: ¿qué es nuestra época?, ¿en qué consiste nuestra actualidad? Si lo que debemos conservar de este hombre del siglo XVIII es el hecho mismo de preguntar y así iniciar una nueva forma de reflexión sobre el presente, lo mismo debe valer para nosotros en la actualidad. ¿Qué tipo de experiencias son posibles hoy?, ¿qué hacer de la voluntad de experimentación?: ambas son cuestiones que si bien hacen posible a la vanguardia parecen también vislumbrarse tras la pregunta por lo nuevo. ¿Es posible pensar o hacer algo nuevo hoy? Esta es la interrogante que nos engancha con la modernidad; aunque las respuestas no estén más claras hoy de lo que estaban antes.

Supongo que no nos hallamos frente a

la muerte de las vanguardias, sino frente a una manera distinta de leerlas o interpretarlas. Si se quiere, no nos encontramos frente a una escena postmoderna enfrentada a la escena moderna que las vanguardias nos han presentado; existe ahora otra manera de experimentar la escena, existen otras muchas alternativas. No sé si el teatro sea un ámbito cultural distinto a todos los demás; eso explicaría la actualidad de las propuestas de la Bauhaus, de Artaud, de un Grotowsky y de Brook, a un mismo tiempo. Pero sospecho que al igual que Appia y Gordon Craig, años antes, han sido sometidas a la ley inexorable del tiempo. Esto significa, en nuestra actualidad, no la crítica devoradora de los ratones, sino la leniente penetración del mercado de gusto. Nuestro presente es el de la apertura de nuevas alternativas, de la multiplicidad de opciones, de la disgregación de los gustos.

El catálogo ya no es la figura que hace posible la escena; ahora el teatro es un catálogo de opciones diferentes abiertas al gusto, ya no al sentido. En el reino de los *mass media* cada uno es dueño de su propio capital estético y afectivo, y puede gestionarlo como mejor le parezca. Ya no hablamos de sentido en relación con la experiencia estética, sino de la idea de gestión. Compete a cada individuo gestionar como mejor le parezca sus experiencias personales, ya sean estéticas u otras; en este panorama vasto de la multiplicidad individual, el empuje combativo de la vanguardia cambia de sentido, ni siquiera es necesario que muera. Sin vanguardia no hay tampoco retaguardia, sino explayamiento casi infinito de opciones y elecciones personales.

Esto no es nuevo; el individualismo no tiene nada de inédito en la actualidad. No obstante, en la actualidad se lleva a cabo de manera terminal el proceso de personalización. Para el teatro esto puede significar el fin de la construcción de las vanguardias que, de forma determinante, habían señalado la única vía para la escena. Sin la coerción vanguardista, las opciones experimentales de las vanguardias se rehacen por todos lados. Cualquier grupo estudiantil o no profesional, trabaja a partir de las proposiciones de los "maestros" de cualquiera de las vanguardias. Supongo que estas nuevas estrategias de interferencia en la escena, este estar siempre en la conversación supone la realización del ideal moderno de la autonomía individual al que se refería Kant en 1784, al hacerse la pregunta sobre la actualidad. ♦

TRES OBRAS VISITANTES

III MUESTRA DEL FESTIVAL DE TEATRO LATINO

Por Manuel Capetillo

Venezuela, Argentina y España, entre otros países que participaron en el Festival de Teatro Latino (que se lleva a cabo en New York), por acuerdos culturales con México según ya es costumbre anual, trajeron a nuestro país obras sobre las que conviene la reflexión. El Grupo Rajatabla, de Venezuela, presentó *La Celestina*; la compañía argentina de Norma Aleandro llevó a escena *La señorita de Tacna*, y La cuadra de Sevilla montó una versión de *Las bacantes*. La comparación entre las tres puestas en escena contribuye al entendimiento del teatro conforme a un concepto general necesariamente contemporáneo a nosotros.

Punto de partida

Es un hecho establecido que el teatro, desde sus comienzos, busca ser un acontecimiento total. Lo anterior contradice a la tendencia pésima de sobrevalorar el texto, al que se dio y aún se da preferencia por encima del conjunto de los elementos dramáticos. Ya en escena, la consecuen-

cia del defecto ha solido incurrir en la extensión de las palabras al supuesto valor de la actuación en cuanto hecho único, independiente. La actuación del gesto acartonado o correcto, eficiente y emotivo, de la impostación de la voz que quiere ser tan natural que se niega a sí misma, o del tránsito simple por el escenario, de modo que los movimientos de unos actores no entorpezcan a los de aquellos destinados a lucirse ante el público, asimismo a fin de que las palabras no encuentren el menor estorbo, para que el público entienda precisamente lo escrito por el dramaturgo.

Si bien pocas veces se resuelven dichas tareas elementales, es obvio que el teatro debe ser más que una suerte de monumento a la propuesta dramática. Desde el teatro helénico, a Shakespeare y a los barrocos de nuestra lengua, a Bergman, Kantor, Botho Strauss, al teatro georgiano, o a las invenciones espectaculares de Mendoza, De Tavira o Julio Castillo en México, el teatro es la puesta en escena, el juego de relaciones entre el espectáculo destinado a contemplarse y el espectador atento a contemplarlo. Tal relación se comprueba, al menos relativamente, al descubrir virtudes y deficiencias modelo en *La Celestina*, *Las bacantes* y *La señorita de Tacna*, conforme a las versiones que recientemente visitaron nuestro país dando énfasis opuestos al valor de la palabra.

El grupo venezolano Rajatabla, a pesar de la ostentación de una vanguardia suelta y retrasada, no logra el espectáculo de *La Celestina*, se diría que precisamente debido a un desfase varío, el que ocurre ante la dificultad de la palabra es-

