

¿Qué me querés contar? El problema de la representación

Federico Bagnato
UNLP/UNICEN
federico.bagnato@hotmail.com

Resumen: podemos decir que el sentido de la representación tiene múltiples caminos en el campo del teatro, o que el teatro abre el juego a múltiples sentidos de la representación. Estos sentidos se presentan en relación directa con el marco lingüístico que los contiene, buscando producir lenguaje en lugar de reproducirlo. Para ello, se organizó un contexto argumentativo que recorre problemáticas de la representación que están vinculadas, además, a la noción de interpretación, de acontecimiento, de cuerpo y a las relaciones entre actor-personaje y teatro-espectador. También se presenta una lectura de Deleuze que vincula la idea como mecanismo de relación entre la representación y el acontecimiento, así también como la utilización de la información y la contrainformación como acto de resistencia. Finalmente, se presentan dos modos de pensar la representación junto a un pensamiento que, si bien toma como punto de partida temas que ya han sido presentados en otras investigaciones, incorpora la idea de sostener una posición que toma distancia de pensar a la práctica teatral en el marco de una representación tradicional, pero que se acerca más a la idea de un teatro pensado como una práctica corporal.

Palabras clave: representación - sentido - espectador - acontecimiento - lenguaje

Resumo: A sensação de representação tem múltiplos caminhos no campo do teatro, ou que o teatro abre o jogo a múltiplos sentidos de representação. Esses significados são apresentados em relação direta ao quadro linguístico que os contém, procurando produzir linguagem em vez de reproduzi-la. Para fazer isso, criou-se um contexto argumentativo que trata questões de representação que também estão ligadas à noção de interpretação, evento, corpo e as relações entre ator-personagem e teatro-espetador. Também apresentamos uma leitura de Deleuze que liga a ideia como um mecanismo de relacionamento entre representação e evento, bem como o uso de informações e contrainformação como um ato de resistência. Finalmente, dois modos de pensar são apresentados em conjunto com um pensamento de que, embora tenha como ponto de partida questões que já foram apresentadas em outras pesquisas, incorpora a ideia de manter uma posição que leva a distância do pensamento para a prática teatral no enquadramento da representação tradicional, mas está mais próxima da ideia dum pensamento teatral como prática corporal.

Palavras-chave: representação - sentido - espectador - evento - linguagem

Abstract: We can say that the sense of representation has multiple paths in the field of theater, or that theater opens the game to multiple senses of representation. These meanings are presented in direct relation to the linguistic framework that contains them, seeking to produce language instead of reproducing it. In order to do this, we created an argumentative context that deals with issues of representation that are also linked to the notion of interpretation, event, body and the relations between actor - character and theater - spectator. We also present a reading by Deleuze that links the idea as a mechanism of relationship between representation and event, as well as the use of information and counter-information as an act of resistance. Finally, two ways of thinking are presented together along with a thought that, although it takes as its starting point issues that have already been presented in another research, incorporates the idea of holding a position that takes distance from thinking the theatrical practice in the framework of traditional representations, but that is closer to the idea of a theater thought as a corporal practice.

Key-words: representation - sense - spectator - event - language

Introducción al acertijo

Frecuentemente, en el ámbito teatral, escuchamos decir que “no hay teatro sin espectador” (Rancière, 2010: 10). Pero, ¿qué significa esto? Si bien podemos decir que el espectador es condición de existencia inexorable para el teatro, no menos cierto es que el fin último es objetivarlo, ya que en la relación coherente que se teje en cada obra, generalmente, se pretende un espacio para que el espectador interprete y entienda qué es lo que está pasando o, en otras palabras, que decodifique el mensaje que con tanto trabajo fue escondido detrás de una puesta. De esta forma, el éxito de la obra y el goce del público serán en tanto y en cuanto esta comunicación sea exitosa.

El espectador le devuelve el sentido a la obra, juzga su representación. Pero, a su vez, el sentido de la representación se piensa dentro de un marco mayor que, claramente, incluye al espectador: el lenguaje. El lenguaje es lo que le da lugar al ser humano, lo preexiste (Ponente, 2009). Al nacer nos es dado el lenguaje, una forma que nos es ajena y de la cual los seres humanos somos herederos. La ilusión de la comunicación supone la existencia de un “Otro”. El Otro, para Lacan, es el lugar (inestable) de la Ley, del Lenguaje, de lo Simbólico (Lacan, 1969). “Con la idea de Lacan, cuando dice que todo lo humano es producto de la cultura, la naturaleza humana es cultural. Cuando decimos cultura, para Lacan, estamos diciendo palabra” (Ponente, 2009: 2).

En este sentido, el lenguaje remite a la cultura como constitutiva del orden simbólico en la medida en que se presenta como la trama de significantes (con sus correspondientes significados) en que nos insertamos.

Ricardo Crisorio dice:

El signo, tradicionalmente, ha tenido un carácter doble por un lado y primario por el otro. El carácter doble le ha sido conferido de dos maneras, a saber: entendiéndolo como la unión de la palabra y la cosa, es decir, como si las palabras pudieran describir las cosas como son, o como si las cosas no pudieran llamarse sino como las hemos llamado, lo que equivale a pensar que el cuerpo, por ejemplo, trajera escondido en alguno de sus pliegues, por caso la entrepierna, la axila o el hueco poplíteo, un rótulo que dijera “Soy el cuerpo” o “Llámenme cuerpo” (hablo, obviamente, de un cuerpo hispanoparlante, porque el rótulo de un cuerpo angloparlante diría “I am the body” o “Call me body”), o entendiéndolo, como en la fórmula saussureana, como la unión de un concepto y una imagen acústica, un sonido: unión en la que el concepto se llama significado y el sonido significante, términos ambos psíquicos según Saussure y unidos en nuestro cerebro por un enlace asociativo. El carácter primario se le asigna toda vez que se le supone una “transparencia primigenia” (GRÜNER, 1995, p. 20) que habría que reconstruir, una semejanza que no aparta “sino por un velo transparente el signo del significado” (FOUCAULT, 1995, p. 46). (Crisorio: 2014: 336-337)

Sin embargo, en este trabajo, la capacidad constitutiva del lenguaje se distancia del esquema del signo lingüístico presentado por Saussure, que presenta el modelo gráfico del Significante sobre el Significado separados por una fina línea y encerrados ambos en un círculo hermético con dos flechas en sentido inverso a los costados, que indican que el primero remite al segundo y viceversa. Por el contrario, se adhiere al modelo de Lacan, que ha representado este modelo mediante una S (mayúscula) sobre una s (minúscula), separadas por una barra engrosada o múltiples barras superpuestas, sin ningún círculo que las encierre ni flechas que las remitan la una a la otra. En este caso, el esquema de Lacan presenta la focalización sobre el significante, que, en sus términos, no significa absolutamente nada si está solo. El sentido no estará unido al significado, sino que dependerá de la relación con otros significantes (Emiliozzi, 2014). Acá toma relevancia, ya no la lectura del signo, sino la interpretación, idea que luego retomará Foucault (1995: 43): “La interpretación no puede acabarse nunca, simplemente porque no hay nada que interpretar. No hay nada de absolutamente primario que interpretar porque, en el fondo, todo es ya interpretación; cada signo es en sí mismo no la cosa que se ofrece a la interpretación, sino interpretación de otros signos.”

La obra se moldea en función de signos y discursos que no son inocentes, sino que pretenden alcanzar al espectador para que este pueda formar parte de ella.

De esta forma, podríamos reducir la puesta teatral a una charla en donde la obra dice algo que el espectador debe entender. Esta conversación, cargada de cierta violencia simbólica (una parte se somete a escuchar lo que la otra tiene para decirle), pretende aliviar la carga cognitiva que los temas tienen, puesto que los códigos del teatro implican eso: el espectador se sienta en una silla a ver qué tiene para decir la obra. Y una vez que termina, el mensaje está elaborado, el espectador da las gracias (en un caluroso aplauso) y se retira a “reflexionar” en soledad.

Pero volvamos, para finalizar el apartado, a la idea con la que lo inicié: el teatro no se concibe sin el espectador, cuya existencia se considera indispensable para que el teatro sea. Sin embargo, incluso sorteando este primer paso, el teatro también está hecho para el espectador. No obstante, la relación aparente del espectador hacia el teatro ocupa un lugar secundario en comparación con el camino inverso (del teatro hacia el espectador). En estos términos, el resultado se puede resumir en qué tanto el espectador entendió de la obra, puesto que las representaciones (no todas) apuntan a convocar al espectador a situaciones de interpretación que tienen un camino estipulado. El resultado sitúa al espectador como demandante de un mensaje claro y realza la condición egoísta de la representación, que no está al servicio del diálogo. Nada hay que pueda discutirse; el mensaje está ahí para que el espectador lo tome.

¿Cuál es el sentido?

Si el teatro no se opone a la realidad, no tiene ningún sentido

Ricardo Bartís¹

La organización de los elementos del lenguaje permite que determinados signos nos permitan construir sentidos sobre el mundo, aún sin haber visto ciertas cosas. Por ejemplo, los conceptos que tenemos sobre Dios, los ángeles o los fantasmas toman cierta relevancia en función de imágenes, sonidos y sus respectivas palabras. De este modo, podemos ver el poder casi irrefutable del sentido de la representación, que pretende situar en aquellos baches *reales* aquello que no podríamos comprender fuera de esta construcción de sentido. Ahora, ¿necesitamos esto en el teatro?

El problema de la representación en las obras contemporáneas (no todas) es que se busca reproducir lenguaje², en lugar de producirlo. Es decir, se naturalizan los sentidos y se mutila la capacidad constitutiva que el lenguaje tiene. Por otro lado, la composición asume la característica de un *zapping*, que se configura a partir de escenas confusas que se suceden –en el mejor de los casos– con un hilo conductor claro (al menos para el director). Pero reproducir lenguaje implica la ardua tarea de conocer cómo operan los signos en relación a los conceptos. En términos generales, es factible encontrar la teoría mimética de representación en la construcción del sentido de las obras. En estos casos, el signo se presenta como imagen y la unidireccionalidad de su sentido se reduce, puesto que en el marco lingüístico en el que nos encontramos inmersos no podemos no pensar, por ejemplo, que esa cosa redonda y amarilla que se ve en el cielo es el sol. Sin embargo, cuando el signo está puesto con mayor énfasis en las palabras, la polisemia de estas abre el juego a un mayor rango de posibilidades, ya que la imaginación del espectador ingresa participativamente a construir toda aquella información visual que no es proporcionada por la obra. Algo similar a este proceso ocurre cuando leemos un libro y luego vemos la película. La mayoría podría coincidir en que la experiencia es decepcionante debido a que toda aquella información presentada en la pantalla dista mucho de la imagen que ya nos hemos hecho a partir de la lectura previa. Y si bien estos signos, presentados en distintos formatos, formarían parte de la misma obra, ahora luchan por el sentido que lleva a juzgar la representación de todos los elementos constitutivos (personajes, escenarios, formas y colores de los objetos, diseño sonoro, etc.) como difusa o alterada.

Reponer el carácter representativo de estos elementos será consecuencia de volver a someterlos a la experiencia del lenguaje como marco de una práctica significativa y no naturalizada que tiene la capacidad de remitir a la cosa (real), pero también de estar en lugar de otra cosa.

1 Seminario-Taller de producción y montaje teatral II, 2016. Maestría en Teatro, Fac. De Arte, UNCPBA

2 Y no digo sentido porque, ¿cuál es el sentido por fuera de la relación entre significantes?

Tomando las ideas de Hall, S. (1993), los principios de semejanza y diferencia permiten que la interpretación que tenemos de las cosas sea más o menos igual dentro de una cultura determinada. Y este es el punto de partida del proceso: perteneciendo a cierta cultura es que interpretamos acontecimientos de un modo particular. A este proceso le corresponde un estado similar de construcción de la representación. No tendría sentido que el vasto mundo de la representación careciera de reglas más o menos homogéneas para todos, ya que no habría forma de que un mensaje determinado llegara a la mayor cantidad de personas posibles.

Bien, ¿qué pasaría si el objetivo final de una obra teatral estuviera por fuera de esta idea unívoca de construcción de representaciones? Aquí entiendo que, tanto como la interpretación (en términos foucaultianos) no es más que una interpretación de otra interpretación, la representación solo articula representaciones menores, y así infinitamente. Pero, volviendo a la pregunta anterior, hay algo de lo que sí estoy seguro: la inminente inseguridad del equipo que produce la obra. Es sabido que, suponiendo que no quisiéramos o no pudiéramos salir de la representación, si intentáramos afectarnos de otro modo y resignificar los signos, dejaríamos al espectador en un gran vacío.

Como sujetos dependientes y hacedores de cultura, somos portadores de discurso; por ende, de sus controversias. El teatro difícilmente pueda escaparle a esto de manera gratuita. Un teatro que resista a lo simbólico³, o al acontecimiento como mecanismo productor de la cultura, debe analizarse en su parcialidad y no en su totalidad. En este sentido, la polisemia de la palabra “teatro” se asume desde variadas condiciones. Algunas son propias del campo, pero otras han sido importadas para saciar necesidades de la propia práctica teatral. Así, el teatro como práctica única y global no puede dar cuenta de esa resistencia en la medida en que no cuestione su estructura subjetivante: la actuación, la interpretación, la representación, las categorías expresivas y discursivas corporales, las tecnicidades y el diseño arquitectónico.

Sobre la representación

Si bien la actividad creadora parecería no tener límites estrictos, la configuración de las relaciones creativas se ensambla en función de estéticas, políticas, poéticas y lecturas propias de un momento determinado (y no me refiero a un momento como una sección temporal medible, sino a un estado en particular). Lo cual significa que, incluso alcanzando tales límites creativos, las direcciones son tan heterogéneas que un proceso de creación artística cualquiera tampoco tendría fin. En este sentido, las representaciones teatrales aparecen como los eternos recordatorios de aquello que debe volver a traerse (ya sea como una nueva

3 Insisto en la constitución de lo simbólico desde el más tradicional de los sentidos y desde el punto de vista de la convención lingüística, la cual nos diría que aquel objeto circular de material variable que contiene aire en su interior y que se utiliza para patear recibe el nombre de “pelota”.

presentación de los hechos o como una nueva forma de reflexión sobre ellos). En este aspecto, la representación retoma el orden de lo muerto, de lo que ya no es más que un recuerdo, una idea de un recuerdo o una interpretación de una interpretación. En todo caso, de algo que ya ocurrió.

Días atrás, mirando una serie japonesa, estuve reflexionando sobre un enunciado de uno de los personajes: “la vida nace, la vida muere”⁴. Esto lleva a pensar que todo gira en torno a la vida, de lo contrario, podría decirse también que la muerte nace y la muerte muere; en todo caso, sería una opción. Pero, incluso en cualquiera de las dos opciones, se trata de una combinación de “la vida” y “la muerte”. Sin embargo, por si acaso no existiera algo de absoluto en la idea conceptual de “la vida” y “la muerte”, en el sentido en que ambas categorías son excluyentes, entonces podríamos pensar, de cualquier forma, en una suerte de vida que está muerta. Esta idea la presento en la medida en que los hechos pasados están cristalizados; no obstante, son condición indispensable para el devenir del presente en tanto constitución histórica, política y socio-cultural. Y en el teatro ocurre algo de este orden, que se presenta como un espacio vivo que articula con la muerte. Así, las representaciones, como acción de representar mediada por el mecanismo que incluye todo lo que vemos en el escenario, vienen a volver a presentar hechos o reflexiones sobre aquello que ya no es sino parte del pasado, y que, en un punto de vista, está muerto.

Las representaciones no podrían traer acontecimientos futuros salvo que estos evocaran una idea de futuro en tanto imagen, deseo o discurso; pero, en este caso, la representación estaría dada en otro nivel o en un orden incompleto. O, en todo caso, no estaríamos hablando de representación si decimos que representar podría descomponerse de la siguiente manera (y este es el sentido del que tomaré distancia en este texto):

Representar → Re – presentar → volver a presentar algo que ya ha sido presentado

Me voy a detener un momento acá: *Representatïo* es el origen en latín de la palabra *representación*. Si bien esta palabra tiene múltiples acepciones, en este artículo trabajaré sobre el sentido lingüístico y teatral. Y es válido señalar, en primera instancia, que la representación refiere a la acción y efecto de representar y puede vincularse a una idea o imagen que sustituye a la realidad⁵. Esta idea de sustitución es la que pretendo problematizar. Al respecto, Umberto Eco (1986: 43) dice:

4 Date, H. (productores). (2002). *Naruto* [serie de televisión]. Tokyo, Japón: TV Tokyo.

5 En este sentido, la realidad (término que dista de “*lo real*”) refiere a la construcción social que, mediada por el lenguaje, permite que mantengamos vinculaciones sociales para entendernos. La realidad, arbitraria, está en lugar de aquello que de algún modo es inalcanzable, incognoscible (lo real). Y el lenguaje provee el modo de nombrar las cosas y conferirle un grado de existencia. Siguiendo a Ricardo Crisorio, el concepto de “real”, frecuentemente usado en Bruner y Piaget, es confuso y a menudo se lo asocia indistintamente al de “realidad” (Crisorio, 1998, p. 4). Sin embargo, es el psicoanálisis que designa lo que el conocimiento humano construye con la palabra “realidad”, dejando lo “real” por fuera de la acción constructiva humana, y que es referencia necesaria de dicha construcción. En este sentido, se construye la “realidad” por referencia a lo “real”.

No es casual que para indicar la acción teatral usemos, al menos en italiano, el término *representación*, el mismo que se usa para el signo. Llamar a una representación teatral *show* acentúa solo sus características de exhibición de determinada realidad; llamarla *play* acentúa sus características lúdicas y ficticias; llamarla *performance* acentúa sus características de ejecución; pero llamarla *representación* acentúa el carácter signico de toda acción teatral, donde algo, ficticio o no, se exhibe mediante alguna forma de ejecución y para fines lúdicos, pero por sobre todo para que esté en lugar de otra cosa.

Lo interesante del enunciado anterior radica en vislumbrar que aquella *otra cosa* podría no ser, exclusivamente, el fiel desarrollo de una sucesión de hechos (independientemente de la perspectiva con que estos hechos puedan ser apropiados); es decir, una idea o imagen que sustituye a la realidad. Por el contrario, podría tratarse más bien de la producción de singularidades nuevas en relación a lecturas previas de una cosmovisión determinada.

Por su parte, Elina Matoso (1996: 94) dice:

La representación es un término divisible en re-presentación, como traer un texto ya existente a una escena. Pero representar también es hacer presente el instante de la presentación escénica (lo que existía ambiguamente en un texto). Es decir, por un lado habría una representación, y por el otro, un acontecimiento único que confluye en la escena representada.

Interpretando representaciones

Como la mayoría de las prácticas vanguardistas⁶, corrientes teóricas nuevas y tratamientos alternativos de los órdenes establecidos en los lenguajes artísticos, el teatro aún continúa reclamando una postura moderna⁷, cuyo trabajo se centró en el “poder decir”. Hoy en día, este deseo se ve atravesado por la comunicación de un mensaje particular, la denuncia de una problemática o la búsqueda de empatía con ciertas sensibilidades. De alguna forma, el teatro, en su ímpetu por representar las circunstancias en que una denuncia se genera (o el punto de vista desde el que la obra percibe cierto aspecto de la cotidianidad que, a criterio del director, debe ser rescatado y transmitido) concluye recurriendo al aspecto mimético de dichas circunstancias. En otros términos, apelan al espejismo naturalista de la representación (en el peor de los casos) o al aspecto simbólico. Sin embargo, esta elección descansa en dos caminos. Por un lado, en el presupuesto que maneja el teatro independiente, que obliga a refinar la producción de sentido a partir de los

6 El sentido de vanguardia se presenta vinculado al arte a partir de la segunda mitad del SXIX. Aquí aparece vinculado a ideales de lucha u oposición de grupos reducidos frente a situaciones más o menos establecidas y aceptadas por la mayoría. El fin de las vanguardias era enfrentarse al orden establecido, manifestando cierta provocación a nivel cultural y social. Mimeo.

7 Una de las claves de la postura moderna en el teatro fue el progresivo abandono de la declamación y el paso al centralismo textual carente de extremo histrionismo. Esta posición se materializó durante mucho tiempo en las puestas teatrales a lo largo del SXX. El orden de la palabra se consolidó como el eje central de las representaciones teatrales y su escape a un postmodernismo regido por la imagen todavía es una tarea pendiente. Mimeo.

objetos que se puedan conseguir. Por otro lado, está la soberbia intelectual del director, que pretende complicar la producción de sentido a partir del alejamiento de la relación entre significante/significado, esperando complejizar, además, la lectura del espectador. Esto último podría quitarle importancia al tratamiento del texto, por ejemplo, y dejar que ese vacío pueda llenarse con el despliegue escenográfico o el histrionismo de los actores.

Si bien el teatro no es el texto, uno de los sentidos que aparecen con mayor fuerza en la escena se construye en torno al diálogo que sostienen los personajes (Teruel, 2005). Mientras esto sucede, el resto de los elementos se suspenden, pasando a un plano secundario. Incluso, algunos elementos jamás llegan a cobrar vida representacional. El espectador los pierde de vista y deja de preguntarse por el sentido de esos elementos; como consecuencia, su construcción se pierde y se vacía de sentido.

En todo caso, si muchas veces el teatro vela por la originalidad en sus propuestas (lo que vemos en las innumerables puestas de obras clásicas), la pregunta sería: ¿no podemos desplazarnos de la mera representación y tratar de sentar el fenómeno teatral como un acontecimiento productor de sentidos múltiples?

Ladrillo a ladrillo

El lenguaje habla, tiene la capacidad de hacer cosas. En este sentido, es el principal dispositivo que captura al hombre en su constitución más absoluta. Pero también marca, construye y constituye cuerpos. De hecho, no hay cuerpo que esté por fuera del lenguaje, en tanto este es absoluto y primigenio. De este modo, el cuerpo es un producto del hacer del lenguaje, un efecto; y, como tal, esta mediación es simbólica. No interpretamos lo que nos dice el cuerpo; ni siquiera podríamos decir que el cuerpo habla. En todo caso, está informado por la palabra, lo cual no es lo mismo. El cuerpo es un efecto del lenguaje, un modo en que interpretamos no lo que nos dice sobre sí mismo, sino lo que nos expone de la relación entre el sujeto y el *Otro* como orden simbólico (Escudero, 2013).

No hay duda de que el cuerpo se mueve, grita, incomoda, gusta, enferma, educa, etc. En otras palabras, no hay dudas de que el cuerpo hace. Pero no habla. En todo caso, es informado por la palabra. Es decir, que si el cuerpo expresa algo es porque antes fue hablado, fue objeto de discurso o fue elevado a significante. Desentender al lenguaje como mero dispositivo de comunicación implica correrse del paradigma representacional y empezar a pensar en términos de los efectos de constitución que éste tiene. Este pasaje permite pensar una ontología desligada del mero movimiento corporal o simple representación para pensar estrictamente en el cuerpo no como medio, sino como objeto de las prácticas.

En este aspecto, repensar la relación cuerpo–personaje permite desplazarnos del cuerpo instrumentalizado en el sentido en que el actor ya no será aquel que *represente* ciertas características propias del personaje que deberá buscar y exteriorizar a nivel corporal (en términos plásticos), sino que se buscará la producción de saber desde una práctica específica y la construcción de un sujeto hablado por la práctica, que propondrá una nueva relación entre cuerpo, sujeto, saber y práctica.

Si representar es volver a presentar algo que ya ha sido instaurado, algo que precede y condiciona al sujeto y constituye practicantes de dichas representaciones como médium (es decir, como canales de comunicación de algo que se encuentra alojado dentro del cuerpo y espera ser canalizado por medio de un personaje que pareciera ser el modo de hacer catarsis del sujeto), representar puede responder a una ya instaurada relación entre movimiento y poética textual, pero no podrá acompañar el análisis del cuerpo como objeto de las prácticas. Entonces, quizá, la problemática deba ser llevada más allá de la representación en sí; es decir, puesta sobre la relación entre actor y personaje, para así afianzar la idea de construir saberes propios del campo del teatro para pensar en términos no tan naturalistas.

Vincular la representación y aquello que ella implica es no perder de vista la idea de personaje como producto de aquel que lleva adelante dicha representación. Y en estos términos, quien se encarga de *sentar* al personaje es el actor, entendido como aquel “quien lleva adelante la acción, una acción con su cuerpo” (Dubatti, 2012: 66); a lo que podemos agregarle el pensamiento como una forma de acción, en tanto esta implica una tensión entre lo verdadero y lo falso, la aceptación o no de la regla, y las relaciones con uno y con los otros (Castro, 2004).

Retomando la idea del párrafo anterior, quizá el sentido del personaje como función del actor no deba pensarse en términos de volver a pre–sentar algo, sino de *sentarlo*. Es decir, de habilitar un quiebre en la representación y de producir efectivamente algo que se oponga a la realidad. Esto lleva a la siguiente pregunta: ¿cómo hacer que el producto del personaje encarnado (Stanislavski, 1974) por el actor se encuentre en una presentación particular que trascienda la representación en tanto incapacidad autopoiética de crear, para convertir al teatro en un espacio de subjetivación o, siguiendo a Félix Guattari (citado en Gómez, 2006), en una máquina de producción de subjetividad?

Las inquietudes teatrales

Podría comenzar el apartado diciendo que las cosas no son sino meras representaciones de lo real, aquello que como imposible tangible y nombrable existe primigeniamente. Pero también podría decir que *repre-*

sentar tiene que ver con el orden del acontecimiento⁸ en una perspectiva determinada: aquello ligado al orden del presente, que ciertamente organiza hechos y pensamientos. Lo que acontece es presente, y su evocación, el reflejo de su éxito. Es una suerte de repetición cíclica de coherencias que, si bien se presentan como singulares, mantienen una sólida columna vertebral. Es decir, la obra, a pesar de sus modificaciones, generalmente se presenta como la misma. En esto radica su calidad de repetible y, dentro de ella, la inevitable condición de efímero que el espectáculo asume.

Lo curioso de este modo de operar es la adhesión a la relación vida–muerte que presenté anteriormente. Allí, el componente representacional está acabado y, como tal, puede volver a traerse al acontecimiento como inscripción al presente con una idea de puesta teatral y de personaje que operan como los elementos más sólidos de la relación. Esto dista del carácter transigente del actor y, más aún, del espectador; ambos inscriptos en el orden de lo efímero, que se presenta como el espacio en donde la manipulación de sentido se materializa.

En esta relación primigenia entre vida – muerte, la producción de sentido adquiere un canal de manifestación en tanto que aquí se desprenden dos relaciones deudoras de la primera: la relación actor–personaje y teatro–espectador. En este sentido, y en función de la primera relación, la vinculación del actor con la escena, la iluminación y el sonido, el vestuario, la escenografía y sus pares podría no estar, ya que el mecanismo de la obra opera por sí sola en la inconsciente tarea de representar. Es decir, que el mecanismo de la representación se sostiene, independientemente de la relación que el actor establezca con los elementos mencionados. Pero, por el contrario, el actor no puede perder la relación más íntima con el personaje (aunque el carácter de personaje reviste, por sí solo, cierta solidez y solvencia que está presente de antemano en una representación consolidada), así como la obra tampoco puede perder la relación con el espectador, factor siempre cambiante e inestable.

Podría argumentar que, en el marco de una representación, podrían volver a presentarse condiciones de existencia anteriores que, por algún motivo, merecen volver a insertarse en un tiempo futuro (el ahora teatral). Claro que la representación de un acontecimiento debe sufrir ciertas modificaciones para que pueda convivir con el lenguaje teatral. La configuración del espacio – tiempo, que trasciende la representación teatral, exige transmutar las condiciones anteriores de un acontecimiento para que este pueda convertirse en material teatral.

Para finalizar el apartado, si pensamos que “el teatro, si no se opone a la realidad, no tiene ningún sentido” (Bartís, 2016), entonces tenemos que comenzar a revisar el término y pensar por fuera de la idea de la representación como la presentación de hechos que ya tuvieron lugar. Tomar a la realidad (en su carácter de

8 Para Badiou, un acontecimiento es “una acción transformadora radical originada en un punto que es, en el interior de una situación, un sitio de acontecimiento” (Badiou, 1999: 199). Una situación es una multiplicidad presentada, es decir, es “el lugar del tener-lugar, cualesquiera sean los términos de la multiplicidad implicada” (Badiou, 1999: 34).

hechos muertos) como modelo o ejemplo nos distancia aún más de la composición de un sentido poético de la obra (indispensable para pensar el carácter artístico del teatro), puesto que la realidad carece de cualquier poesía (Bartís, 2016). En este sentido, la representación de los hechos *muertos* tiene que *morir*; o, en todo caso, generarse una transposición para la creación artística, en donde el sentido de la representación esté, como enunció Umberto Eco (1988), en lugar de otra cosa (que no sea estrictamente un sinónimo de un hecho de la realidad). La tercera opción sería abandonar la representación como camino de composición escénica y/o acercarse a esta desde el sentido de un acontecimiento como presente singular.

Masticando a Deleuze

La obra de arte y la comunicación no tienen nada que ver. No hay relación. Sin embargo, hay relación entre la obra de arte y la información; entonces, ahora sí hay relación con la comunicación

Gilles Deleuze
“¿Qué es el acto de creación?”, 1987

Si, en términos de Deleuze, el teatro es acontecimiento⁹, (es decir, algo que acontece, en lo que se coloca la construcción de sentido, por extensión, existencia y habitabilidad), entonces no puede autolimitarse a la función expresiva de un sujeto. Repensar las prácticas teatrales demandará, entonces, hacerse a un lado de la expresión, de la representación y del cuerpo como vehículo (esto quiere decir tomarlas como objetos) para buscar nuevo material posible, tentativo, que tenga lugar en las propias prácticas teatrales.

Entre el acontecimiento (entiéndase que esta palabra envuelve tanto un hecho particular como un recuerdo sensorial o un deseo) y la representación teatral dista algo fundamental: una idea. ¿Cómo sabemos que lo que se esconde detrás de la representación teatral es una idea? Bueno, en primera instancia, no se cuestiona su grado de verdad o falsedad, sino que las mayores pretensiones con respecto a una idea en el teatro son más bien del orden estético; es decir, se preocupa por gustar, anhelar ser bella, interesante y peculiar. La carga estética opera por fuera del mecanismo de elaboración y transmisión de la información, puesto que el criterio estético, en este caso, vendría a ocupar un lugar secundario al lado de la estricta propagación de una consigna. La obra de arte (en este caso, la obra teatral) no guarda ningún tipo de relación con la información más allá de la enunciación, puesto que está sujeta a mecanismos más complejos propios de una sociedad de control, en términos de que la información que circula es aquella que *debe* circular y *debe* ser escuchada en tanto preservación de intereses mayores. Pero no quiero ahondar en este tema de análisis, no menos importante, aunque secundario. Lo importante de ciertos mecanismos de propagación

9 El pensamiento de Badiou será fundamental en Deleuze. El triunfo del acontecimiento implica siempre una ruptura en el tiempo, el paso a otra situación histórica en discontinuidad con la situación anterior.

de información es que, en vinculación con la representación teatral, asumen la forma de contrainformativos¹⁰ en el momento en que se transforman en un acto de resistencia para oponerse a la realidad. En este sentido, la contrainformación es presentada como la antítesis de la información circundante al orden de la vida cotidiana o extrateatral, proponiéndose como un circuito de información paralela (Deleuze, 1987).

Esta desobediencia comunicacional, que no transmite aquello que se espera que transmita (información), posiciona al teatro como una institución que no ha logrado su cometido: controlar a su población. De esta lectura puedo inferir, siguiendo las ideas de Deleuze (1987), que el teatro utiliza dicha contrainformación como un acto de resistencia, cuya relación con la obra de arte enmascara las ideas a través de la resignificación de los signos; es decir, presenta cierta solvencia de un discurso subyacente a la idea de una puesta que elabora un mensaje paralelo y principal, aunque no por eso menos falso, ya que la verdad de la representación teatral se esconde detrás de la congruencia entre la lectura del espectador sobre la obra y la decodificación de un mensaje que debe ser descubierto por dos motivos diferentes. Primero, para que la representación triunfe como acto de resistencia y se oponga a la realidad; segundo, para que el espectador pueda conciliar con la obra y concluir en un veredicto concreto que lo deje tranquilo y aplaudiendo desde su asiento.

Procesando a Deleuze

Una de las grandes cosas que caracteriza a lo hegemónico (aquello que se define por la aceptación de la norma) es la condición de mutación a la que es sometida. La cultura del *fast*-consumo sufre las inclemencias de un mercado cruel que no agota nuevos puntos de partida o perspectivas, y que necesita reinventarse constante e insistentemente. En el marco de esta vorágine, podríamos pensar al teatro como el sujeto lacaniano, aquel que insiste pero no consiste. Digo esto en términos de pensar que el teatro puede ser dos cosas: o un fetiche posmoderno que responde a una idea de sujeto fragmentado que busca comulgar con la unión y el hallazgo de su integridad; o un acto de resistencia. Este último puede operar de modo inocente, bajo la premisa de hacer algo que nos gusta, lo cual acarrea cierto sentido vinculado a las expresiones o a las propias vivencias; o de modo auténtico. Aquí podemos identificar dos cuestiones claramente deleuzianas. Número uno, la cuestión del acontecimiento, que, en términos comunicacionales, no implica ninguna proeza, puesto que la reproductibilidad de los hechos tiene su propia lógica y se basta a sí misma en tanto y en cuanto haya información transmisible. Número dos, el agenciamiento, que se presenta como la búsqueda del sentido del acto de resistencia. Todos sabemos que resistir es un acto político, y las manifestaciones que proponemos están plenamente cargadas de un sentido que casi se exime de generar interpre-

10 El sentido de la contrainformación lo presento dentro del marco de la representación teatral y en oposición a la información que circula en la vida cotidiana. En otras palabras, es la información de la representación teatral

taciones representativas.

¿Pero qué ocurre? El deseo en la creación no es posibilidad inconfundible de generación de agenciamiento. El “deseo personal”, impropio, asume el carácter de reproductivista o la idea de un proceso por el cual se gesta una idea sujeta a otras ideas que son preexistentes al propio proceso de creación. En estos términos, el deseo es representación y se diferencia del deseo simbólico en tanto no somos sujetos deseantes sino deseados, pre-hablados y consecuentes de discursos. Abrir el abanico al deseo del Otro es asumir la multiplicidad de relaciones que atraviesan la práctica teatral y concretar vinculaciones de potencialidades que generen agenciamiento. Pensar en la pregunta “¿para qué hacemos teatro?” suele responderse desde proposiciones que niegan la existencia de una idea sujeta a ideas preexistentes y que, de alguna manera, son condición inexorable de su existencia. En un mundo en donde todos los ingredientes asumieron categorías específicas concretas, nos queda el consuelo de su combinación. Volver a traer al juego relaciones representacionales puede plantearse desde interpretaciones que, en términos estrictos, no son más que interpretaciones de otras interpretaciones. Y esta idea asume una doble categoría. Por un lado, la de volver a traer las condiciones de existencia de discursos, sonidos, caracterizaciones y arquitecturas; pero, por el otro, la idea de sujetar el sentido de aquello por lo cual hacemos lo que hacemos. Si representamos (reduciendo así el sentido último de una puesta teatral entera) para expresar ciertas condiciones subjetivadas que no han sido más que interpretaciones de otras interpretaciones expresivas, ¿dónde se encuentra, entonces, el acto de resistencia?

Si el teatro se resiste a la idea de reproductibilidad de discursos, si se niega a representar condiciones pre-existentes, si opera por fuera del acontecimiento de afianzamiento de la subjetividad y si desdibuja un esquema comunicacional idiotizante para el espectador, pretendiendo una subordinación al servicio de una obra que pretende explicarle, comentarle o conectarlo con el sentido de la obra misma; entonces ¿a qué se resiste?

A partir de lo expuesto, puedo concluir provisoriamente que el teatro no debe resistirse a redefinir conceptualizaciones que lo invocan de modo inmediato y necesario como una práctica singular. El acto de resistencia teatral como escape al mundo simbólico tradicional abre una grieta de combinaciones de lo que se cae de la norma y de los imposibles. Y, en este sentido, la categoría teatral puede asumirse como una práctica nueva (o, mejor dicho, renovada) en vistas de asumirse como un espacio en transición sujeto a determinaciones que le exceden, como el orden mercantil, las relaciones humanas, las ideas artísticas, los procesos de comunicación y composición, etc.

¿Qué me querés contar?

Como mencioné anteriormente, el sentido de escape del mundo simbólico o la intención de la no representación solo asume la idea de abandonar entramados de representaciones cuya lectura se anticipa a configuraciones signícas ya elaboradas.

Voy a pensar que no puede no elegirse representar puesto que, de alguna forma, todo lo que hagamos explícitamente o evitemos hacer estará inscripto, por decisión u omisión, en el lenguaje. Entonces, ¿cuál es el carácter del significante sino más que el de representar? En este caso, la representación puede asumir básicamente dos caminos:

- Primero

Asumir que el espectador es idiota. En este caso, la representación pretende evocar hechos, situaciones o sensaciones de una realidad parcial propia o externa. Sin embargo, esta necesidad de hacer circular un mensaje determinado se presenta bajo un grado de analogía innecesario. La representación de los aspectos plásticos busca que el espectador comprenda qué está sucediendo, pero esto no ocurre sino bajo cierto acertijo que el espectador deberá ir resolviendo en el transcurso de la obra, ya que la información no pretende regalarse, sino que se establece un contrato de participación para que el espectador construya sentido a lo largo de la obra.

- Segundo

Asumir la construcción (y no la apropiación) de un sentido de la obra. En este caso, la conexión entre lo que la obra presenta y el espectador entra en sintonía a partir de otra lectura signíca. La materialidad de la obra ya no pretende ser una analogía que deba ser descubierta por el espectador, lo cual supone una relación de relevos en donde la escena presenta un sinnúmero de sentidos que el espectador descubre o acopla. La representación abre el juego a la participación; por ende, a la creación de un sentido singular. Desmerecer este proceso podría decirnos, muy entre líneas, que la comunicación (porque si hablamos de construir sentido, entonces hablamos de comunicación) solo puede ser unidireccional. Esto sería lo mismo que conseguir un manual que diga cómo leer un libro. Aunque, en este caso, la multiplicidad de microsituaciones que desprende una situación inicial es tan válida que el mensaje abre el juego a diversos puntos de vista absolutamente diferentes. Esta situación singular es tan efímera como la idea de lo efímero de cualquier obra teatral, aunque en otra perspectiva. En este caso, rebasando la lógica de una obra determinada, aparecen un sinnúmero de sentidos que los espectadores producen. A sabiendas de eso, la idea de acoplar re-

presentaciones exitosas por parte de los elencos deja de ser la regla que mide el éxito de la obra, siendo relegada por el diálogo con el espectador. Ahora, esta idea no es mera responsabilidad de la obra. Bien sabemos que el espectador debe ser educado como tal y permitirse auto-exigirse interpretaciones que lo interpelen. Desde esta perspectiva, la consecución del sentido asume un camino completamente diferente debido a que no hay un mensaje unidireccional que deba ser captado por el espectador para que este pueda volver a su casa tranquilo y sabiendo que logró comprender de qué se trataba la obra; muy por el contrario, se abre la posibilidad de producir lecturas de acontecimientos tan singulares como cualquier otro hecho (en el mismo momento en que sucede).

Desde mi punto de vista, esta idea supone un espectador presente no únicamente en un sentido físico, sino como productor de sentido de una obra que se abre a la reflexión de los signos que presenta en tanto no representación tradicional (como idea o imagen sustitutiva de la realidad).

Una reflexión

En el marco de la teoría artística neoclasicista y el racionalismo estético, a nivel estético siempre se intentaba expresar algo, una idea de verdad estrictamente vinculada con la naturaleza. Por otro lado, la dupla expresión/emoción, sostenida por la teoría romántica del arte, estaba ligada a un cuerpo objeto, cuya finalidad era servir de instrumento para la manifestación de las emociones (Tambutti, 2008). La idea de un personaje como médium que representa siempre se ha presentado en términos de representación de la naturaleza humana. Si –siguiendo a Aristóteles– la mimesis (a partir de modelos de imitación de la realidad) fue el disparador de las representaciones en cuanto copia fiel de lo que era, de lo que se decía que era y de lo que debería ser; lo cual atravesó las representaciones a lo largo del tiempo, quizá, un desplazamiento posible sería dejar de pensar al teatro como una práctica artística o dejar de pensarlo en términos de movimientos o representación simbólica tradicional para inscribirlo en términos de prácticas corporales. Estas prácticas no remiten a un equivalente de actividades físicas o de movimiento humano, sino que indican las prácticas históricas, por ende políticas, que toman por objeto al cuerpo. El movimiento está vinculado con la naturaleza, y estas prácticas naturales suponen una naturaleza de las cosas, lo que se traduce, por ejemplo, en la idea de que el hombre se mueve porque está en su naturaleza. Por este motivo, las prácticas corporales difieren de las primeras, puesto que se relacionan con la historia y la política. A su vez, las prácticas corporales toman por objeto al cuerpo y, de alguna manera, lo constituyen, pretendiendo hacer algo de ese cuerpo. Pero en esta constitución no aparece el cuerpo como orden primordial, sino como producto del lenguaje. Es en la práctica donde el saber opera y constituye el cuerpo. Son las prácticas corporales las que indican cómo un sujeto debe, por ejemplo, caminar por la calle o hacer teatro. Pero la práctica no es mero hacer, sino que también refiere a la acción, y la acción nunca es sin pensamiento (Crisorio, 2013). Conside-

rar las prácticas corporales y el cuerpo que ellas construyen como el objeto de investigación, supone la adopción de una perspectiva o mirada epistemológica según la cual “el discurso funda el objeto del cual se va a hablar, si el objeto de estudio es producido por los enunciados, un discurso se funda en la separación que establece respecto de otro, al que obviamente excluye” (Crisorio, 2011: 1).

Desde el punto de vista de la relación entre el actor y el personaje, entender al cuerpo como un producto del orden simbólico y no como un medio es poder realizar un desplazamiento del discurso artístico al campo de las prácticas corporales. Despegarnos de la idea de “vivir el personaje” (Pérez, 2006: 293) permitirá asumir una relación diferente del actor con el cuerpo.

Desde la relación de la obra con el espectador, poder repensar la idea de la representación es poder cortar un vínculo arbitrario con aquello de lo que el actor se ha valido para la construcción de un personaje y con la sentencia de sentar al espectador en un espacio de procesamiento estanco de la información que solo demanda ser recibida y entendida, pero que lejos está de ser un espacio de producción de sentido.

Con lo expuesto anteriormente, puedo decir que la materialidad supone que gran parte del teatro es pura representación. Un gran porcentaje de las puestas teatrales van al rescate mimético de espacialidades, temporalidades, vestuarios, idiosincrasias, escenografías y, sobre todo, de un sentido que no puede desprenderse de un modo particular en que la obra es concebida por el dramaturgo, el director o ambos. Pero que, en cualquiera de los casos, no es más que una apreciación arbitraria que pretende ser captada por el espectador. Sin embargo, esta especie de contrato de sentido entre la obra y el espectador suele darse parcialmente a partir de distintos elementos, como pueden ser el mundo sonoro, el movimiento, el diseño escénico, el caos por el caos, etc. De esta forma, la obra se compromete a alcanzar al menos una de estas relaciones con el espectador para que este pueda entender algo; es decir, producir una correlación de sentidos básica, pero que lejos está de la producción de un sentido singular total.

El desafío estará en volver a la pregunta por las representaciones, en volver a situar las ideas teatrales en un espacio que, hoy en día, demanda una participación más activa por parte de los espectadores.

La escena se descompensa, pierde peso; y más que acentuar la distancia con el espectador, debemos ser capaces de (re)pensar la utilización de los signos y la idea de que el teatro no es necesario para el espectador, sino que el espectador es necesario para el teatro.

Bibliografía

- Agamben, G. (2015). *Infancia e historia*, Ciudad de Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora.
- (2008). *¿Qué es lo contemporáneo?* Curso de Filosofía dictado en el Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia.
- Aristóteles (2002). *Poética*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Quadrata.
- Badiou, A. (2015). *Rapsodia para el teatro*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora.
- (1999). *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Bartís, R. (junio de 2016). Seminario - Taller de producción y montaje teatral II. Maestría en Teatro. UNICEN, Tandil, Argentina.
- Brook, P. (1973). *El Espacio Vacío*. Barcelona, España: Ediciones Península.
- Castro, E. (2004). El vocabulario de Michel Foucault. Un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores. Buenos Aires, Argentina: Prometeo 3010 / UNQ.
- Crisorio, R. L. (2014). De una semiótica a una hermenéutica en la investigación de las prácticas corporales. *P O I É S I S – REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO*, volumen (8), nº 14, p. 336-337.
- (2011). *Educación corporal*. Texto inédito.
- (1998). Constructivismo, cuerpo y lenguaje. [En línea] *Educación Física y Ciencia*, 4. Disponible en: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.117/pr.117.pdf
- Crisorio, R. L., Bidegain R. L. y Lescano, A. (2013). *Ideas para pensar la educación del cuerpo*. La Plata, Argentina: Edulp.
- Date, H. (productores). (2002). *Naruto* [serie de televisión]. Tokyo, Japón: TV Tokyo.
- Deleuze, G. (1987). *¿Qué es el acto de creación?* Fuente: YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=dXOzcexu7Ks>
- (1984). *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1*. Buenos Aires, Argentina: Paidós Ibérica.
- Nancy, J. L. (2015). *El arte hoy*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Prometeo.
- Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Atuel.
- Eco, U. (2005). *La definición del arte*. Barcelona, España: Editorial Destino.
- (1986). *La estructura ausente*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Lumen.

- Emiliozzi, M. V. (2014). Hacia una epistemología para pensar el sujeto. *VIII Jornadas de Sociología de la UNLP*, Ensenada, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4712/ev.4712.pdf
- Escudero, C. (2013). *Cuerpo y danza: una articulación desde la Educación Corporal*, Trabajo Final de Posgrado, FaHCE, UNLP, La Plata, Argentina.
- Foucault, M. (1995). *Nietzsche, Freud y Marx*. Buenos Aires, Argentina: El Cielo por Asalto.
- Gómez Calderón, J. (2006). Sala de Máquinas: aproximación al pensamiento de Gilles Deleuze y Félix Guattari. *Nómadas, revista de Ciencias Sociales y Jurídicas*, volumen (14). Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España.
- Grüner, E. (1995). Foucault: una política de la interpretación. In: FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, Freud, Marx*. Buenos Aires, Argentina: El Cielo por Asalto, p. 9-28.
- Hall, S. (2010). *Sin Garantías*. Popayán, Colombia: Envió Editores.
- Helbo, A. (2012). *El teatro: ¿Texto o espectáculo vivo?* Buenos Aires, Argentina: Editorial Galerna.
- Lacan, J. (1969). *El Seminario de Jaques Lacan. Libro 17: El reverso del psicoanálisis*. Buenos Aires, Argentina: Paidós
- Matoso, E. (1996). *El cuerpo, territorio escénico*. Buenos Aires, Argentina: Letra Viva.
- Naugrette, C. (2004). *Estética del Teatro*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Artes del Sur.
- Pérez, M. L. (2006). *Los hijos de Saturno: intelectuales y revolución en Cuba*. DF, México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Ponente, J. M. (2009). Cuatro visiones sobre el cuerpo. *8° Congreso Argentino y 3° Latinoamericano de Educación Física y Ciencias*, FaHCE, UNLP, La Plata, Argentina.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Argentina: Manantial Ediciones.
- Stanislavsky, C. (1974). *Preparación del Actor*. Buenos Aires, Argentina: Editorial La Pleyade.
- Tambutti, S. (2008). Itinerarios teóricos de la danza. *Aisthesis*, núm. 43, 2008, pp. 11-26, Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile.
- Teruel Motos T. (2005). Elementos para la creación de un texto dramático. *Revista Recrearte*, n° 3. Universidad de Valencia. Recuperado de: <http://www.iacat.com/revista/recrearte/recrearte03.htm>
- Williams, R. (2014). *Tragedia Moderna*. Buenos Aires, Argentina: Edhasa.