

ID: 21056 - *El espacio escénico y la integración del espectador como observador participante. Primer Acto*, 1989, 227: (enero-marzo), pp: 80-83

El espacio escénico y la integración del espectador como observador participante

Fernando de Toro

*L*a sorpresa del último Festival de Caracas fue «**Chejoviana**» del grupo español *Cuarta Pared* y dirigido por Angel Ruggiero. Sorpresa, puesto que provocó una gran expectativa en los participantes al Festival. Luego, porque es un espectáculo que plantea una propuesta escénica compleja, logrando introducir, paradójicamente, al espectador en una «acción» donde participa sin intervenir directamente. La propuesta consiste en la relación teatral comprendida en términos semióticos.¹

EL ESPACIO ESCENICO

El número de espectadores que podían asistir simultáneamente al espectáculo estaba rigurosamente delimitado: 17 espectadores. La restricción no era casual y solamente podía ser comprendida al asistir al espectáculo. Los espectadores estaban distribuidos en distintos puntos del rectángulo (una habitación, no una sala de teatro) no más grande de 8 metros de ancho y 20 de largo. Todos sentados contra la pared (véase diagrama). El espacio escénico estaba poblado por una enorme cantidad de objetos heterogéneos, inútiles, absurdos, contrarios. Los actores, al entrar los espectadores, ya estaban en el espacio escénico: una actriz escribiendo en un escritorio, otra tejiendo, sentada en un baúl negro, dos actores que juegan ajedrez en un colchón enrollado que sirve de mesa, otros dos se encuentran sentados al fondo de la sala, uno en una silla en un rincón, y otro, vestido con una bata de levantarse, en un sofá. Un actor entra cuando público y actores ya llevan unos minutos en la sala. Este se sienta en una silla roja y ante él tiene un sistema estereofónico en donde pone música de vez en cuando.

Los espectadores, que habían entrado en grupos de a tres, al entrar perciben de inmediato una cierta ambigüedad, puesto que en un primer momento no saben quiénes son los actores y quiénes los espectadores.

Durante los primeros minutos no sucede nada, la sala es invadida por un silencio total: solamente las acciones de los actores (escribir, jugar al ajedrez, leer, mirar) transcurren sin alteración aparente. Una serie de factores contribuyen de inmediato a crear una sensación de lentitud, de pesadez y sofocación:

- la gran cantidad de objetos que llenan el espacio escénico neutralizado en sus posibilidades de desplazamiento: no hay posibilidad de desplazamiento, sólo estatismo e inmovilidad.
- un olor malsano, rancio, de habitación carente de toda ventilación.²
- el calor sofocante, que a medida que transcurre el espectáculo, se hace insoportable.
- la inacción de los actores, que solamente en raras ocasiones dicen algo o cambian de lugar.



«Chejoviana/87: Dirección de Angel Ruggiero.

- la sensación de claustrofobia que se desarrolla casi de inmediato debido al lugar en que se sientan los espectadores: no tienen la posibilidad de escapar.

Todos estos elementos funcionan como signos de objetos, es decir, el objeto teatral no tiene ninguna función referencial (icónica). La función como signo es mutable puesto que opera como signo sensorial y no referencial, a lo más como signo-vehículo de un símbolo, pero un signo que no es descodificable en una primera instancia, y lo que es más, no es leído como signo a descodificar racionalmente sino en un nivel sensorial. Es aquí donde encontramos uno de los aciertos de este espectáculo. La dimensión de captación sensorial se crea por los elementos señalados arriba, los cuales funcionan de una forma gradual (por acumulación) y luego simultáneamente, (cuando la sintaxis sensorial converge en una totalidad hacia la mitad del espectáculo).

El espacio escénico opera de una forma especular en la medida que todos su objetos funcionan como signos-objetos-índices que se reflejan a sí mismos; es decir, el signo icónico es desvestido de toda función referencial, mimética y por lo tanto representativa, para señalarse a sí mis-

CUARTA PARED

mo como objeto que cumple la función sensorial señalada más arriba.

LA RELACION TEATRAL

La división tradicional entre espacio escénico y espacio del espectador desaparece en este espectáculo. La inmovilidad del espectador es la misma de la del actor. Sin embargo, esta inmovilidad es activa a través de la mirada. Al situarse los actores en diferentes puntos del espacio escénico y cambiar de sitio con alguna recurrencia, obligan al espectador a trabajar con la mirada, con la percepción que viaja y se detiene recurrentemente; e intenta darle una coherencia a lo que sucede, cambiando constantemente de perspectiva, y unificar el espacio fragmentado. Las miradas de los espectadores se entrecruzan pero nunca convergen con la mirada de los actores.

Así, el modo de participación del espectador es doble: por una parte, participa con su sola presencia compartiendo el espacio con los actores, siendo un actor más en la inmovilidad; por otra parte, participa con la mirada, que es su único modo de penetrar y descodificar el espectáculo. La mirada se articula con el silencio, el cual opera como una forma más de semiotizar el ambiente, un clima (chejoviano) y con sus pausas. Lo interesante de este trabajo sobre el espectador, es que éste permanece en una constante actividad y tensión, a pesar de la lentitud del espectáculo, creada por la fragmentación del espacio.

EL ACTOR

El trabajo del actor opera a través de una gran presencia³: su inmovilidad y sus fragmentos de acciones o de diálogos, pero sin transmitir ningún mensaje, puesto que los enunciados están fuera de toda situación de enunciación que pueda asignarles algún sentido: oímos palabras; trozos de enunciados desprovistos de toda deictización o anaforización necesarias para anclar el enunciado.⁴ De este modo, los fragmentos de enunciados solamente permiten intuir un sentido pero no asignarlo.

Tampoco existe una relación entre actor-actor. Cada uno parece concentrarse sobre sí mismo y sólo en raras ocasiones se produce algún contacto (un actor se dirige a otro sentado en un escritorio —¿funcionario?—, o una relación sexual que no se sabe bien de dónde emerge). Esta no-relación, siempre presente incluso en el teatro más vanguardista, tiene una doble función por ausencia: como procedimiento actoral-dramatúrgico que crea una sobretensión entre los actores; hay como un evitarse consciente. Luego, el juego escénico se articula entre pausa-silencios y fragmentos de acciones y diálogos. Estos están dotados

de una violencia y agresividad contenidas, lo cual viene a sumarse a los elementos del espacio escénico.

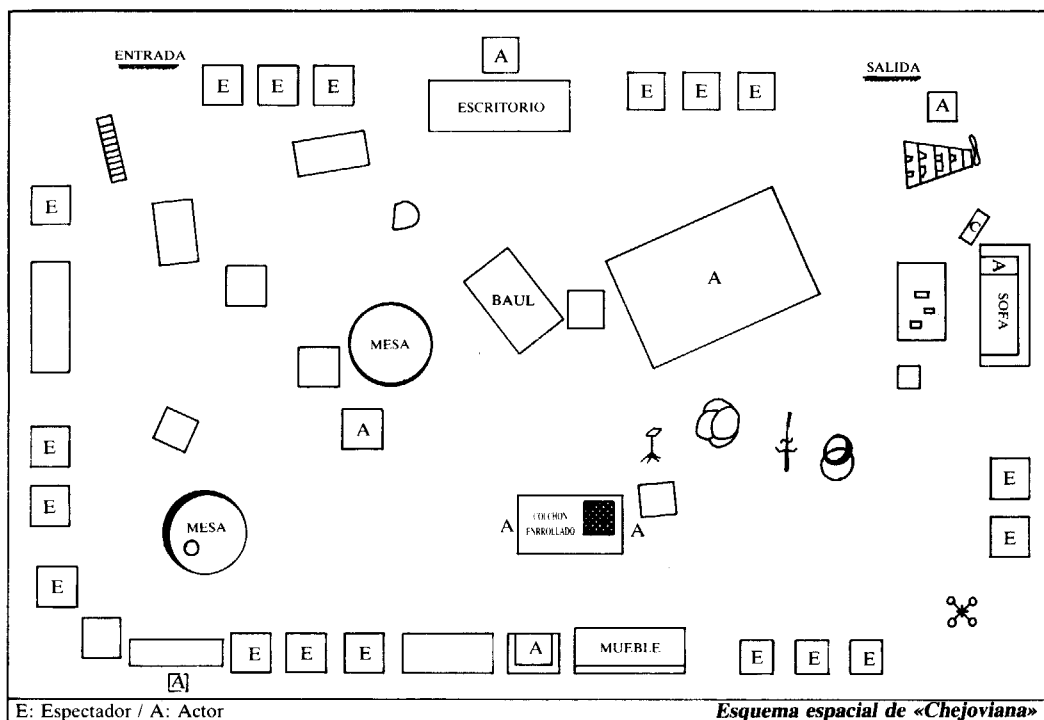
CHEJOVIANA Y CHEJOV

Chejoviana se enmarca en lo que hoy se podría llamar teatro «posmodernista»,⁵ en cuanto hay un claro rechazo a toda mimesis, a toda representación. A su vez se basa en las técnicas del *collage* y del montaje que caracterizan cierto tipo de posmodernismo, en cuanto el montaje no reproduce lo real, sino que construye un objeto o monta un *proceso* con el propósito de intervenir en cierta realidad: se trata de alterar y no reproducir, y en esto el *collage* es central, que es la transferencia de materiales (en este caso diversos textos de Chejov y de otros textos no explícitos) desde un contexto a un *nuevo* contexto donde son diseminados por la operación del montaje. ¿Qué narra en «*Chejoviana*»? Absolutamente nada. Sin embargo, lo que sí logra, con una perfección incomparable, es escenificar, poner en signo, un clima y una visión de mundo. El texto espectacular no reproduce un texto dramático, sino que articula diversos fragmentos de un clima, que se inscribe en una percepción de las relaciones humanas chejovianas, las cuales semiotiza sin poner en escena un texto de Chejov sino el substrato de aquéllos. La sorpresa de este espectáculo, que es un descubrimiento para aquéllos que intentaron captar la propuesta, es que se representa a Chejov sin representarlo.

Lo que hace posible esta operación es precisamente la convergencia de todos los elementos que constituyen el texto espectacular, cuya función semiótica primera reside en esta semiotización de un clima, de un cierto tipo de energía que fluye de los actores, de los objetos, del espacio escénico y de los espectadores mismos. Y esto es lo cautivante de «*Chejoviana*», donde este clima es articulado sin casi decir o hacer nada. El metatexto directorial⁶ y el metatexto chejoviano son confrontados con el metatexto espectadorial. El problema práctico que se plantea el texto espectacular consiste en la *lectura*⁷ que hace el espectador, o que podría hacer. ¿Cómo ponerle ciertos límites a esta lectura y sugerir una serie de signos y códigos de lectura más o menos estables? Esto implica una estabilidad signica, la cual es central en el texto espectacular, para evitar la dispersión de sentido. A nuestro ver, es el espacio escénico y las relaciones que se establecen entre los actores y los objetos y los espectadores. Al inmovilizar el discurso-acción, se estabiliza el proceso mismo de semiosis y la *lectura* se canaliza en la percepción de signos sensoriales.

«Chejoviana» es sin duda un trabajo de búsqueda centrado en la relación teatral, en la puesta en signo del espacio y del tiempo, en la transformación del actor que muta en distintos personajes teniendo al espectador como su reverso. La integración del espectador como actor es real, y «Chejoviana» extiende los límites de esta integración en una aparente inactividad. Esto nos parece constituir el gran acierto de este espectáculo: la aparente improducción signíca que da como resultado, por acumulación y convergencia, una

explosión signíca que solamente puede ser captada por aquel espectador que decide *entrar* en el *juego*. El espectador se ve obligado, desde el comienzo, a tomar esta decisión, la cual rara vez es requerida. La comprensión del rito requiere obligatoriamente la participación en el mismo, y en este sentido, «Chejoviana» recupera, de una forma novedosa y actual, el vínculo del teatro *como* rito: ceremonia y participación es lo que ofrece esta excelente experimentación con el público, que a fin de cuentas es su actor principal. ■



NOTAS

1. La relación teatral es la dinámica pragmática (en su sentido semiótico) que se establece entre el texto espectacular y el público. Esto es, las estrategias de semiotización destinadas a producir un efecto en el receptor.
2. Angel Ruggiero, el director del espectáculo, me indicó que a propósito habían cortado el aire acondicionado de la sala para producir este efecto.
3. *Presencia del actor en términos de la antropología teatral, significa koshi y tamé (energía) que consiste «en la facultad del actor de transformar la inmovilidad en acción, de lograr un cuerpo dilatado, pero no a través de la amplificación de movimientos en el espacio, sino a través de las tensiones del cuerpo.»* Eugenio Barba y Nicola Savarese, «Energía et presence» en «Anatomie de l'acteur». Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale (Francia-Italia: Buffonneries Contraste/Zeami Libri/International School of Theatre Anthropology, Holstebro, 1985), p. 60.

4. La deixis y la anáfora son dos recursos de la lengua para anclar el discurso. Al respecto véase nuestro libro *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena* (Buenos Aires: Galerna, 1987).
5. Al respecto véase *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture* Edited and with an Introduction by Hal Foster (Port Townsend, Washington; Bay Press, 1983).
6. El *metatexto* consiste en el entorno del texto espectacular, esto es, la carga cultural del director/espectador, sus competencias culturales y teatrales, las cuales son filtradas por el contexto social. Véase al respecto nuestro libro *Semiótica del Teatro*, capítulo IV.
7. Entendemos por *lectura* un tipo de concretización que realiza el director, el espectador, esto es, todo el proceso que implica descodificar un texto dramático/espectacular, por lo tanto, una forma de leer los signos de la escena.