

Teoría de la Forma: máquinas escénicas

Theory of the Form: scenic machines

Carlos Fabián Rojas Reyes
Universidad de Cuenca, Ecuador

Resumen: Este trabajo consiste en una aproximación al teatro y a la danza desde la perspectiva de la teoría de la forma. Se realiza una introducción a esta teoría y luego se traza un recorrido de la forma escénica en el arte de la Revolución rusa, especialmente centrado en la concepción de montaje de Tretyakov y Eisenstein. Además, estas nociones se aplican a la comprensión de las artes escénicas en la obra de dos artistas ecuatorianos, específicamente en las coreografías de Ernesto Ortiz y en los montajes de Andrés Vázquez.

Palabras clave: teoría de la forma; máquinas escénicas; forma escénica en la Revolución rusa; coreografía de Ernesto Ortiz; montajes de Andrés Vázquez.

Abstract: This work is an approach to theater and dance from the form theory perspective. An introduction to this theory is made and then a tour of the scenic form in the art of the Russian Revolution is drawn, especially focused on the conception of staging of Tretyakov and Eisenstein. In addition, these notions apply to the understanding of the performing arts in the work of two Ecuadorian artists, specifically in the choreographies of Ernesto Ortiz and in the staging of Andrés Vázquez.

Keywords: form theory; scenic machines; scenic form in the Russian Revolution; choreography by Ernesto Ortiz; theatrical productions by Andrés Vázquez.

INTRODUCCIÓN

El proyecto Teoría de la Forma ha entrado en su fase final, que tiene que ver con una reflexión sobre sus teorizaciones y sus productos. Creemos que se ha logrado, con todas las limitaciones de las que somos conscientes, conformar una marca especial, una suerte de duplicación de sí misma, como proyecto y como «estilo»; por eso, hemos decidido colocar, en vez de TM-Trade Mark-esta redundancia como aquello que lo identifique visualmente: TEORÍA DE LA FORMA^{TF}.

En el debate sobre la existencia de unas ciertas tendencias, estilo, corriente, escuela, o como se quiera llamar, a donde habríamos arribado luego de cinco años de investigación estética y práctica artística, consideramos que hay dos componentes que nos atraviesan y que pueden dar cuenta tanto de las proximidades como de las diferencias dentro del grupo, de los hallazgos colectivos como de las creaciones individuales, de aquellas distinciones que introdujimos y de las diferencias consecuentes.

Proponemos que esos componentes son al menos dos nucleares sobre los que tenemos que reflexionar y ver si efectivamente tienen una capacidad heurística sobre los productos realizados en este trayecto.

Primero, el *pathos*-formal que recupera la doble dimensión de nuestro trabajo: el cuidado por la forma y la pasión por la experiencia.

Segundo, la estética del gesto, que atraviesa la serie de obras a pesar de la diversidad de sus campos: danza, teatro, escultura y pintura, música y que, de alguna manera, termina por contaminar a la teoría.

Ahora se trata de precisar el sentido que le damos a estos términos, su acepción precisa, al igual que los desplazamientos en sus significaciones a través de una actitud predatoria sobre los mismos; esto es, en qué dirección se deslizan estos conceptos para encontrarse con nuestras reflexiones y producciones.

Comencemos con el *pathos*-formal: desplazamiento del *pathosformeln* de Aby Warburg, fórmulas estéticas que cada época de la historia del arte repite para construir su identidad y que producen tanto en el artista como en el espectador una determinada experiencia, con una cierta intensidad.

Desde este punto de partida, transformamos esta noción de Warburg en *pathos*-formal, de la mano de Didi-Huberman, para

indicar las constantes *figurales* de un estilo artístico o de un artista, que pueden o no ser figurativas o representacionales. (Didi-Huberman, 2009) (Lyotard, 1979)

Así, desembocamos en este matiz especial que le damos a la idea de *pathos*-formal: estamos en el reino de la forma y de las formas; y nos interesa la experiencia que tenemos de ella, como núcleo del arte y de la estética, y no solo de los contenidos que estos puedan transmitir. El arte como preocupación por la forma, que se desdobra permanente en su plano *figural* y en su plano representacional.

Más aún, un arte que únicamente alcanza a representar adecuadamente en la medida en la que esta representación sea mediada, conducida, llevada por las figuraciones, que corresponden de lleno al orden de la forma.

Sobre esta forma, con sus desplazamientos *figurales* y sus concreciones, se vuelca nuestra experiencia estética, con tal grado de intensidad que termina por ser un *pathos*. Una pasión por la forma, que creemos que caracteriza la Teoría de la Forma™.

Entonces, más allá de las diferencias que son evidentes en las producciones de danza, teatro, música, escultura, pintura, literatura, de nuestro grupo, subyacería, casi siempre anunciada y no enunciada, una pasión por la forma, un cuidado preciso, redundante, insistente, obsesivo, sobre las formas que cada quien ha encontrado. Pasión por la forma e, inmediatamente, pasión por nuestras propias formas.

Y, en segundo lugar, una estética del gesto formal, que rueda para convertirse en gestualidad específica en la obra de arte concreta, solo porque ha partido de este nivel de abstracción. Por eso, es un gesto *figural*, que inaugura espacios en donde las obras pueden parecerse y diferenciarse, cambiar yendo en otra dirección y, sin embargo, mantener un cierto aire de familia que los hace reconocibles, no tanto en el contenido o en la representación, sino en ese gesto que explicita la pasión por la forma.

Partimos de las reflexiones de Eisenstein sobre la forma del *filme* en donde en la cadena de montaje hay una puesta en escena, que pone en juego un poner en gesto. Aunque, como en el caso anterior, introducimos variaciones, que en este amplían los significados, de esta noción de gesto, que sería consustancial a toda forma de arte.

[60]

Islas, núm. 194; UCLV, septiembre-diciembre de 2019.
<http://islas.uclv.edu.cu>

Pero ¿qué es un gesto? Un gesto es una mediación de la mediación, que no conduce a un fin determinado, sino que se agota en sí mismo. Como es el caso de la danza:

... Y como, por su ausencia de intención, la danza es la perfecta exhibición de la pura potencia del cuerpo humano, de tal manera que se puede decir, en el gesto, cualquier miembro, una vez liberado de su relación funcional —orgánica o social—, puede por primera vez explorar, sondear y mostrar sin agotarlas todas las posibilidades de que es capaz. (Agamben, 2017: 135)

Así, el gesto tiene que ver una especial relación del «agente respecto de la acción» (ibídem: 137), en el cual el medio carece de fin, suspende el fin, lo torna ineficaz y, por lo tanto, puede ser, ante todo, gesto formal, sin lo cual, después de todo, no es arte.

La acción cotidiana, aquella orientada hacia fines, queda convertida en *acción teatral*: «en el acto mismo en el que se cumple la acción, juntos la detienen, la expone y la coloca a una distancia de sí misma» (ídem). Un gesto formal que suspende, que convierte en inoperativo el gesto cotidiano, el gesto que solo busca una finalidad.

En esta suspensión, en este volver inoperativa la acción tal como normalmente la entendemos, el gesto artístico se desplaza hacia su propia medialidad, se torna *figural*, como fundamento de cualquier posibilidad de representación:

Si llamamos «gesto» a este tercer modo de la actividad humana, podemos decir ahora que el gesto, como medio puro, interrumpe la falsa alternativa entre el hace que siempre es un medio revuelto con un fin —la producción— y la acción que tiene en sí misma su propio fin —la praxis—. (ibídem: 138)

En esta gestualidad, gesto de la forma y forma gestual que va de lo *figural* a lo figurativo, de lo *figural* a la representación, hay un nihilismo, una actitud predatoria que deja en suspenso también algún aspecto crucial de las tendencias modernas o posmodernas del arte, que se niega a sumarme completamente a una moda, a un paradigma, a una escuela establecida.

Un nihilismo que, al contrario del de Nietzsche, no se supera, sino que se mantiene dentro de los polos irrebables, que se

resiste constantemente a ser desbordado por alguna solución que provenga del predominio del contenido aislado de su *figural* o de la preeminencia de aquello que sea mera «forma», gesticulación de los cuerpos que no exprese los subtextos, los códigos ocultos, las sustancias que le subyacen.

Desde luego, en cada obra de arte se establecerá ese doble nivel; de una parte, el gesto formal que le permite existir, que introduce la distinción constitutiva de tal o cual propuesta, y luego la puesta en escena, en donde se juega la explicación de lo que había sido elidido, de ese subtexto que es la «verdad» de la obra, si seguimos a Eisenstein.

Puesta en juego permanente que se desplaza, con una inquietud que no cesa, de abstracciones formales, de dispositivos en movimiento y productos concretos de estas máquinas en plena acción.

Consideraciones sobre la teoría de la forma

1. La teoría de la forma no es un formalismo, aunque recoja muchos de sus debates y perspectivas. Se sustenta en la imposibilidad de la separación entre forma y contenido, enfoque formal y perspectiva histórica; y en la necesidad de las dos para un cabal entendimiento de la realidad y concretamente del arte. En este sentido, es un enfoque que se centra en la forma pero que no es formalista.

2. Se sustenta en que la forma siempre es un producto histórico; pero, sostiene, al mismo tiempo, que el principal producto histórico es la forma, como en el caso de la forma-capital, forma-dinero, forma-cine, forma-novela.

3. En el largo debate entre forma y contenido, se tiene que considerarlos como co-dados; funcionan como correlatos, en donde el uno no puede darse sin el otro, aunque haya una preeminencia ontológica, no histórica, de la forma. Una vez que se da la forma, inmediatamente se indexa, se concreta en un modo específico de darse, con un contenido siempre determinado. Esto significa que para cada nivel formal existe un tipo y grado de indexación que se le corresponde, aún para las formas más abstractas, como puede ser la forma-estado.

4. Cabría definir el arte como la manifestación de la forma en cuanto forma, que se muestra en cada caso a través de un contenido que es singular, dado para esa obra de arte y, por lo tanto, irrepetible. Es un caso de conjunción de la máxima universalidad

de la forma como un contenido estrictamente singular. Hay que insistir en la plena historicidad, tanto de ese universal que está en obra como del singular que trasmite un contenido concreto.

5. Sin embargo, se tiene que mostrar que se rompe la linealidad de la relación de ese par dual forma/contenido, porque en realidad no se tocan directamente sino a través de la penetración de uno en el otro: forma del contenido y contenido de la forma. Por ejemplo, se puede estudiar el contenido de la forma-novela en relación con la nación moderna antes de pasar a las novelas que muestran las especificaciones que tuvieron, como las de Balzac. Y, por otra parte, se ha analizado extensamente la forma del contenido en estas novelas específicas, así los estudios sobre su estructura.

En torno a la forma escénica en el arte de la Revolución rusa

Regresar la mirada hacia el tratamiento de la forma en la época de la Revolución rusa no tiene la intención de entrar en el debate histórico o hacer una evaluación crítica de lo que fue en su condición trágica, como movimiento que jamás pudo completarse, porque de una parte pudo desplegarse con la oleada revolucionaria, pero rápidamente fue aniquilada por el realismo social del estalinismo. Gigantesco movimiento de fractura en el arte contemporáneo que desgraciadamente no pudo desarrollarse plenamente.

Se trata, más bien, de reflexionar sobre uno de los puntos más altos del formalismo, que pueda iluminar los conceptos actuales sobre este tema; de preguntarnos qué de aquello que encontraron sigue siendo válido, aunque haya que, ciertamente, redefinirlo radicalmente. Inclusive habrá que decantarse por cierta corriente y por unos autores y artistas específicos, y dejar otros.

En esta selección se realiza una aproximación a aquellos aspectos contenidos en las teorizaciones y las obras de Eisenstein, Tatlin, Tretiakov y Malevich y se deja del lado aquellas corrientes que derivan hacia una interpretación extremadamente «formalista» de la forma, reduciéndola en su amplitud, en su profundidad, volviéndola una técnica puramente descriptiva, como es el caso de Shklovski y Jakobson, que merecieron una dura crítica por parte de Trotsky.

Tampoco se reconstruirá el pensamiento de los autores seleccionados, sino que se procederá a elegir determinadas conceptualizaciones que se presentan como útiles para las conceptualizaciones y las prácticas sobre la forma.

Así se tratará la noción de montaje en Eisenstein, el suprematismo de Malevich, las máquinas teatrales de Tretiakov, la factura de Tatlin, que considero que pueden conducir a una clarificación de la noción de forma, en toda su riqueza y más allá de una falsa contraposición entre forma y contenido, enfoque formal e historicismo.

Ciertamente que el tratamiento de la forma no se reduce a lo que se conoce como formalismo ruso, sino que lo rebasa ampliamente, hacia las otras tendencias mencionadas, aunque compartan las preocupaciones por los aspectos relativos a la forma y no reducibles a un sentido estrecho, como es el caso de Schklowski.

Tretiakov: el montaje teatral de las atracciones

En el caso de Tretiakov se puede partir de una afirmación básica: la serie de elementos formales que se introducen, especialmente en la elaboración de la máquina de las abstracciones, claramente separada de cualquier realismo o naturalismo moderno, está al servicio de una tesis que quiere sostener. Aquí no se trata solo del argumento o del tratamiento de un tema, sino que la puesta en escena pone en juego – para decirlo con Eisenstein – una serie de dispositivos escénicos que funcionan de manera *indexada* respecto del nuevo espíritu colectivo de la época – y sus contradicciones – que se trata de mostrar.

No hay, por lo tanto, una separación entre esa máquina formal – y productivista – del montaje y la temática elegida, sino que ese argumento señala en una dirección, a la que se le quiere mover y llevar emocionalmente al público y que no se puede dar sino a través de los dispositivos teatrales escogidos.

Es a través de una «forma dramática experimental» que Tretiakov en *I want a baby* quiere producir «un efecto emocional sobre la audiencia de ese período que tiene que ser explicado por la construcción de un montaje de atracciones que lleva el comportamiento feo y violento de los ciudadanos soviéticos al espectáculo» (Smith, 2012: 108).

Esta propuesta que introduce la sátira y la ironía sobre el propio proceso revolucionario, como instrumento crítico que lleve

a un «reconocimiento de la verdad y de un debate absolutamente abierto y democrático acerca de la verdad» (Smith, 2012: 109). Una obra que en las palabras de Tretiakov (citado por Leach), de acuerdo con lo que se ha dicho anteriormente, señala que:

La obra está construida de una manera deliberada como problemática. La tarea del autor no es tanto dar una prescripción singular final como la de demostrar las posibles variantes, que puedan provocar una discusión saludable sobre las cuestiones serias que toca la obra. (Leach, 1994: 166)

La propuesta de Tretiakov —al igual que la de Eisenstein—, no puede estar más alejada de cualquier realismo socialista, o de alguna variante panfletaria. Estos temas revolucionarios son tratados de manera hartó crítica y, lo que interesa recalcar aquí, la máquina teatral que se construye tiene que ver, precisamente, con la adopción de un conjunto de elementos formales, estructurados como dispositivos, orientados hacia provocar la reacción que se quiere del público.

Sin este dispositivo, sin esta «máquina Milda» —que es la protagonista que quiere tener un hijo pero no marido—, todo se reduciría a un típico teatro en función de un mensaje claro, que no deja posibilidades de reflexión porque su interpretación es unidireccional.

Aquí es necesario introducir una larga cita, que muestra el funcionamiento de la «máquina Milda», en donde encontramos se coloca entre los espectadores y la historia de Milda un verdadero «espectáculo» de situaciones y acciones, que se «interponen», que están allí para mostrar ejemplos paradigmáticos de la vida rusa de ese momento revolucionario.

Desde luego, no es tanto la construcción de un aparataje técnico sino de la proliferación de situaciones que, más allá de su referencia a situaciones reales, crean un dispositivo formal que se convierte en el centro de esta propuesta de montaje. He aquí el funcionamiento de los dispositivos:

El dispositivo de Tretyakov que interpone a uno o más espectadores entre la audiencia y la acción («vendiendo» la acción, en palabras de Eisenstein), nos incentiva a «esforzarnos por entender». En la primera escena el maniquí caído y Filirinov, el profeta drogado, son ignorados por los aterrados residentes;

el *ballet* de Saxoulsky, la «sinfonía plástica de la emancipación de la mujer», es observada por la Secretaría del Club Factory («¡Encantador! ¡Cada Gesto! Cada movimiento de Katerina Segeevna es digno de ser grabado en bronce); el bai-loteo de gente de la NEP es ignorado por Yakov y Grinko; la seducción de Yakov por parte de Milda es espiada por una variedad de mirones grotescos-un hombre con frenillos, una «mujer horrible» y su niña pequeña, un grupo de borrachos, y una vieja que jura que «no se echará hasta que no haya visto a estos Bolcheviques fornicar». (Leach, 1994: 167-168)

Además, hay que tener en cuenta las rupturas que se introducen en el escenario, en donde se han introducido:

galerías y pasarelas del teatro para la acción de escenario, sentando a la audiencia alrededor y proporcionando a los espectadores de medios para participar en lo que estaba pasando. Lissitsky fusionó elementos arquitectónicos y teatrales para crear un nuevo concepto de escenario teatral y de interior teatral. (Leach, 1994: 168)

La puesta en escena no termina aquí. Cuando la obra concluye, los espectadores asisten a una exhibición, como si fuera una muestra de arte plástico y que pretende reforzar la empatía del público con la obra:

[...] la audiencia es capaz de caminar alrededor e inspeccionar estas exhibiciones. Tretyakov nota como él y Eisenstein habían «pensado en la actuación como una manera de exhibición del hombre estándar, que tiene que operar bajo condiciones complicadas. (Ídem)

Tretyakov ha llegado a su propio «montaje de atracciones», en donde se ha realizado plenamente el teatro como espectáculo, que tiene la finalidad de romper la división entre arte y público, entre teatro y realidad, sin disolver el hecho estético, que pueda dar el paso hacia una «nueva relación entre la acción dramática y el espectador que mira, cuestión que el teatro revolucionario busca desesperadamente». (Ídem)

El montaje en Eisenstein

Comenzaré señalando que el montaje en Eisenstein está del lado de la forma, esto es, de un procedimiento formal que atraviesa

[66]

toda la obra, le provee de unidad y le conduce hacia su realización plena. Al contrario de lo que pudiera creerse, este procedimiento formal no se opone a los temas de contenidos, sino que estos solo pueden mostrarse adecuadamente en la medida en que esas articulaciones y estructuraciones permiten hacerlo.

Se trata de la existencia de una lógica común que funciona dentro de la obra o conjunto de obras, que no puede reducirse a la concreción de una idea, a la especificación de un determinado concepto que devendría teatro o cine. En este sentido, se aleja de la interpretación hecha por Deleuze en su estudio sobre el cine (Deleuze, 1983).

Esta serie de procedimientos formales, ellos mismos cargados de su propia significación, articula las partes que han entrado en juego en un determinado montaje: «Una misma lógica impregna no solo el todo y cada una de sus partes, sino también cada esfera, llamada a cooperar en la creación del todo. Idénticos principios básicos sustentarán cualquier esfera, emergiendo en cada una de ellas con sus propios rasgos cualitativos» (Eisenstein, 1944a: 113).

A partir de una «línea de movimiento», se explicita el «el carácter *plástico* de la estructura», que va moldeándose, adaptándose, siguiendo los patrones establecidos por esa máquina de montaje (Ibídem: 120-121).

Para Eisenstein, y en esto coincidirá plenamente con el proyecto de Aby Warburg, tenemos la tendencia a relacionar aquello que se muestra de manera contigua, aunque pertenezcan a esferas opuestas o sean imágenes que aparentemente no tienen que ver una con otra: «Si se colocan ante nosotros unos u otros objetos separados, estamos habituados a hacer casi automáticamente una deducción-síntesis estándar absolutamente determinada» (Eisenstein, Montaje 1938, 1944: 125).

Así, provocamos la emergencia de una síntesis, que proviene de la percepción de la unidad interna de la obra, de la confluencia de unos fragmentos, provenientes de los más diversos orígenes, que son subsumidos bajo esa forma; se podría llamar con toda propiedad: subsunción formal: «Había que prestarla máxima atención a lo fundamental que en el mismo grado determina tanto el contenido «del interior» del cuadro, como la contraposición compositiva de los contenidos independientes entre sí, es

decir, al contenido del *todo, de lo común, de lo que une*» (Eisenstein, Montaje 1938, 1944: 128).

En términos actuales, diríamos que funciona de manera similar a un algoritmo, quizás sin la rigidez de estos, pero en donde hay una lógica, unos procedimientos, unas reglas, unas unidades operacionales, que ponen a funcionar cualquier elemento que entre en el montaje, que permiten la relación entre fragmentos y que conducen, en sus términos, a una imagen sintética:

[...] cada fragmento de montaje existe ya no como algo incoherente, sino que se manifiesta como cierta *representación parcial* del tema único común que en igual medida impregna todos los fragmentos. La contraposición de tales detalles parciales en determinada estructura de montaje hace surgir, engendra en la percepción aquello *común*, que engendró cada parte y las une en *un todo, es decir, en la imagen sintética*, en la que el autor, y tras él, el espectador, sienten el tema dado». (Eisenstein, Montaje 1938, 1944: 129)

Los problemas de la representación se resuelven sin tener que recurrir a procedimientos realistas, a algún tipo de mimesis, de realismo o naturalismo, porque la imagen sintética es la que lleva el peso entero de lo que se quiere representar. El conjunto de significaciones de la obra proviene directamente del modo en que la imagen plasma la representación, la pone en obra: «ya no será una simple *representación*, sino una *imagen del tiempo*» (Eisenstein, Montaje 1938, 1944: 131).

La novedad es esta confluencia entre el procedimiento formal, la serie de dispositivos o de recorridos de esos «algoritmos» que subsumen el conjunto de fragmentos, conduce a un gesto unitario, a un movimiento que concluye con la aparición de esa imagen sintética. Quizá vale recordar el significado de «sintético», como aquello que hace avanzar nuestro conocimiento de la realidad, pero que al mismo tiempo contiene elementos «trascendentales».

No solo nos representamos el mundo, sino que nos hacemos imágenes sintéticas de este, en la medida en que subsumimos los datos provenientes de la realidad a procesos y estructuras formales. Desde luego, la modificación sustancial respecto de los planteamientos kantianos, radica en que esos elementos trascendentales, por lo tanto, formales, también son significativos y

[68]

Islas, núm. 194; UCLV, septiembre-diciembre de 2019.
<http://islas.uclv.edu.cu>

no son formas vacías de su propio contenido —el contenido de la forma— :

Nos interesa el cuadro *pleno* de la formación de la imagen en base de la representación, que acabamos de describir. Ese «mecanismo» de la formación de la imagen nos interesa porque ese mecanismo de su formación *en la realidad*, naturalmente, sirve de modelo de lo que es en el arte el método de la creación de las imágenes artísticas. (Eisenstein, Montaje 1938, 1944: 131)

Todo esto tiene que ser puesto en movimiento; está lejos de darse y, por el contrario, tiene que efectivamente desarrollarse, plasmarse, poner en funcionamiento la máquina abstracta a partir de una cierta subsunción formal, que le da la especificidad al montaje de la obra y permite que sea esa obra en su singularidad: «Por ello, la imagen de la escena, del episodio, de la obra, etc., existe no como una realidad dada, sino que debe surgir, desarrollarse». (Eisenstein, Montaje 1938, 1944: 134) Y más adelante: «*Las representaciones independientes convergen en la imagen*. Ello se opera rigurosamente a la manera del montaje» (: 137).

El destino de la obra se juega enteramente en este proceso, en donde a partir de los procedimientos formales cuasi algorítmicos, las formas seleccionadas, los dispositivos, conducen a las disposiciones, las representaciones parciales se vuelven un conjunto unitario. Pero, con igual fuerza, la necesidad de que la imagen, incluso la imagen sintética que muestra el conjunto de la obra, tiene que desplegarse en una serie de imágenes: «Y ante él se alza la tarea de convertir esa imagen en dos o tres *representaciones parciales* que, en conjunto y en contraposición susciten en la conciencia y en los sentimientos de quien las percibe precisamente la imagen sintética de partida que se perfiló ante el autor» (Eisenstein, Montaje 1938, 1944: 144).

El montaje se convierte en la plasmación de una forma que ha subsumido al tema, luz, sonido, actuación o cualquier otro elemento y los ha plasmado en esta obra concreta: « plasmaciones *tomadas desde un mismo punto*. Pero en el aspecto en que fueron hechas por los artistas representan imágenes surgidas a la vida por los medios de la *estructura del montaje*» (Eisenstein, 1944b: 147).

Finalmente, importa recalcar la conclusión sobre la que Eisenstein vuelve insistentemente y que consiste en señalar que el montaje es el procedimiento general de todo arte y, posiblemente,

de los modos de apropiarnos del mundo: «Al mismo tiempo, descubrimos que el método del montaje en el cine, es tan solo un caso particular de la aplicación del *principio del montaje en general*, principio que, en ese concepto, va mucho más allá de la esfera de la pegadura de los fragmentos de la película entre sí» (Eisenstein, 1944b: 148).

La transfiguración del espacio escénico

Persiguiendo la noción de transfiguración, desprendida de cualquier connotación religiosa y más próxima a lo transfigural, al cambio de paradigma *figural* en el sentido de Lyotard, nos encontramos con las reflexiones de Schlemmer sobre el teatro en el contexto de la Bauhaus (Lyotard, 1979) (Schlemmer, 1961a) (Schlemmer, 1961b).

Para Oskar Schlemmer el teatro está vinculado a la transfiguración, que significa cambios en la forma y el paso de «la ingenuidad a la reflexión, de la naturalidad al artificio», utilizando la forma y el color y fusionando espacio y construcción (Schlemmer, 1961a: 17).

Para que la transfiguración pueda darse tiene que encontrarse con la abstracción; y esta se produce de una doble manera: «desconectando componentes de un todo existente y persistente, o para conducirlo individualmente *ad absurdum* o para elevarlo a su más grande potencial. Por otro lado, la abstracción puede resultar de la generalización y adición, en la construcción bastante audaz de una nueva totalidad» (Schlemmer, 1961a: 18).

La abstracción se instala de lleno en la producción artística: Estos medios formativos significan, inventados por la mente humana, que pueden ser llamados *abstractos* en virtud de su artificialidad y por lo tanto representan una empresa cuyo propósito, contrario a la naturaleza, es el orden. La forma se manifiesta en la extensión de su altura, ancho y profundidad; como línea, plano y como sólido o volumen... esto es, forma tangible. (Ibídem: 21)

Si volcamos la abstracción sobre la transfiguración y se entiende que esta última solo puede darse en cuanto sufra algún proceso de abstracción, entonces se tiene que entender que se produce una separación entre lo natural y el artificio, que es el surgimiento de otro orden figural diferente del que está asentado en la cotidianidad.

[70]

Islas, núm. 194; UCLV, septiembre-diciembre de 2019.
<http://islas.uclv.edu.cu>

La primera y básica transfiguración a partir de la cual todas las demás podrían darse, se realizaría por una separación de lo real que transita hacia lo imaginario, que los desplaza, lo rompe, lo escinde para crearse su propio espacio. Y, por otra parte, una abstracción que está guiada por el trabajo de la forma, porque es esta la que hace el tránsito, la que se mueve de un espacio a otro, la que permite la ruptura y la emergencia del artificio. Todo artificio es, en primer lugar, formal.

Falta aún otro aspecto para completar el proceso de transfiguración, que es la mecanización, a su vez inseparable de las «nuevas potencialidades de la tecnología». La mecanización como el «proceso inexorable que ahora subyace a cada esfera de la vida y del arte. Todo lo que puede ser mecanizado *es* mecanizado. El resultado: nuestro reconocimiento de lo que *no* puede ser mecanizado» (Schlemmer, 1961a: 18).

Entonces, tenemos los componentes de la transfiguración: forma, artificio, abstracción, mecanización técnica; Schlemmer ahora lleva esta transfiguración hacia el escenario, que tiene que ser entendido en su completitud, no solo como un mero espacio en donde suceden cosas y se dan situaciones, sino como «la representación abstraída desde lo natural que dirige su efecto al ser humano» (ídem).

No se trata tanto de reflexionar o de reconstruir la propuesta teatral de Schlemmer, como de preguntarse por las formas que terminan por darse a través de las abstracciones, utilizando los desarrollos técnicos actuales. Así que la mecanización técnica más bien se convierte en una cuestión de la emergencia de máquinas lógicas, simbólicas, que están prácticamente detrás de todos los fenómenos; y en ese medio, indagar por el tipo de formas y abstracciones que están contenidos, empaquetados, invisibles a la mirada diaria.

El teatro viene definido precisamente como escenario: «El término *teatro* designa la naturaleza más básica del escenario: hacer creíble, mascarada, metamorfosis... si bien en el principio fue la Palara, la Escritura, o la Forma – Espiritu, Acto, o Forma (Shape) – Mente, Acontecimiento o Manifestación...» (Schlemmer, 1961a: 18).

Y el teatro en su «juego caleidoscópico, a la vez infinitamente variable y estrictamente organizado, podrá constituir, teoréticamente, el escenario visual *absoluto*. El hombre borrado

desde esta perspectiva en el organismo mecanicista» (Schlemmer, 1961a: 22).

Desplazando el espacio natural, se accede al espacio abstracto, a la geometría pura, en la que se conforma el escenario de las artes escénicas y que tiene como punto de partida precisamente la separación respecto de la tridimensionalidad cotidiana:

El hombre, el organismo humano, permanece en el espacio cúbico abstracto del escenario. Cada uno tiene diferentes leyes de orden. ¿Cuáles prevalecen? O el espacio abstracto es adaptado en deferencia al hombre natural y transformado de nuevo en natural o en imitación de lo natural. Esto sucede en el teatro del realismo ilusionista. O el hombre natural, en deferencia con el espacio abstracto, es refundido para caber en este molde. Esto sucede en el escenario abstracto. (Ibídem: 23)

Pero, este espacio abstracto ahora tiene detrás otro tipo de máquina, de carácter lógico y simbólico, como se ha dicho, que se convierte en la referencia a la que todos tenemos que mirar, porque es el suelo técnico en el que habitamos y que nos configura. Así, cuando hablamos de máquina nos alejamos, sin que desaparezcan del todo, esas máquinas industriales, esas cadenas de montaje, esos elementos mecanicistas como opuestos a la vida.

La transfiguración de la figura humana ahora está llevada de la mano por los procesos de abstracciones de estas nuevas máquinas, en donde el «*software* ha tomado el mando», en donde funcionan como pilas, plataformas, sistemas recursivos, etc., y desde lo que o contra lo que se conforman los escenarios teatrales. El espectador actual tiene en su mente estos espacios virtuales con los negocia a cada momento, estas pantallas que están en todas partes y que no le dejan ni un solo momento de existencia. Confrontación permanente entre escenarios virtuales, escenarios reales y los escenarios imaginarios del teatro. Hay que entender que los espacios virtuales de las redes sociales son efectivamente escenarios, en donde la sociedad construye una imagen de sí, más real que lo real como diría Baudrillard (Manovich, 2013; Nusselder, 2006 y 2013).

Los diseñadores de escenarios, y en general los directores de teatro, más allá de que sean o no conscientes de este fenómeno, negocian constantemente entre su vivencia de los espacios virtuales y la posibilidad de construcción de los escenarios teatrales; solo

en este medio se puede entender ahora el modo de darse de las figuras y de sus nuevas configuraciones:

Realmente, hay dos conclusiones a las que arriba actualmente por los diseñadores de escenarios, cuya mente está preocupada constantemente con la forma y la transformación, con la figura y la configuración. En la medida en que está implicado el escenario, tal exclusividad paradójica es menos significativa que el enriquecimiento de los modos de expresión... (Schlemmer, 1961: 28).

Y más aún: «Consecuentemente, las potencialidades de una configuración constructiva son extraordinarias también desde el lado metafísico» (ibídem: 29).

Cuando se habla de los componentes que entran en juego en el escenario teatral, a más de los elementos clásicos que lo conforman, ahora están no solo el cine o la televisión, sino el espacio virtual que, aunque no se lo coloque directamente en el escenario de cualquier manera que se quiera, larvadamente se coloca por debajo, subyace a todo lo que hagamos. La heterogeneidad que ahora surge tiene que ver con la existencia simultánea de los espacios mencionados:

... el escenario es un complejo orquestal que se da solo a través de la cooperación de muchas fuerzas diferentes. Es la unión de la más heterogénea variedad de elementos creativos. Ni es la última de sus funciones servir a las necesidades metafísicas del hombre construyendo un mundo de ilusión y creando lo trascendental sobre la base de lo racional. (Schlemmer, 1961b: 81)

Para una comprensión adecuada de la transfiguración de las formas en el escenario del teatro o de la danza se tiene que recurrir a una interpretación de la relación entre el espacio real, la ciudad, según Manfred Tafuri, y el espacio escénico que intenta de alguna manera representarlo, imaginarlo o contraponerse a él, e incorporar ese nuevo espacio virtual, controlado por el *software* y cuya expresión invasiva se encuentra en las pantallas (Tafuri, 1987).

Tafuri parte, programáticamente, de la forma: «aquello que es relativo a los límites de la forma y la violencia dada sobre las formas mismas» (ibídem: 95). Siguiendo el rastro de Lukács, en *El Alma y las Formas*, se denuncia la pérdida del sentido de lo

trágico en ese momento histórico, la segunda década del siglo XX —lo que también nos sucede ahora—, y la imposibilidad de que el teatro se convierta en «catarsis colectiva, para recuperar una porción del espacio alienado» (Tafuri, 1987: 96) (Lukács, 2009).

Esto ha llevado a la imposibilidad de un encuentro entre el alma y sus formas, o, si prefiere, entre la conciencia colectiva y las formas —estéticas y artísticas—, que han llegado en este momento del capitalismo tardío, a una de sus mayores rupturas, como se puede ver, por ejemplo, en la monstruosa crisis del cine, especialmente del norteamericano.

Crisis que se expresa en la contraposición de propuestas y práctica entre el teatro de la totalidad de Moholy-Nagy y el de Schlemmer. Para Mogoly-Nagy el teatro de la totalidad «debe ser, con la diversidad de su entrecruzamiento de luz, espacio, superficie, forma, movimiento, sonido, hombres —con todas las posibilidades de variaciones y combinaciones de estos elementos a su vez— una configuración artística: un ORGANISMO», que no se relaciona con el teatro total de Wagner. (Tafuri, 1987: 97)

En cambio, para Schlemmer esta totalidad no es alcanzable, está «mutilada», porque el ser humano *busca el sentido*:

El script en progreso para *Dos figuras épicas...* dedicado al teatro ilustran esta teoría. Dos formas monumentales, grotescas personificaciones de elevados valores (Fuerza, Coraje, Verdad, Libertad, Ley) ocupan el escenario entero, moviéndose como supermarionetas, con gestos graves, en un diálogo alternativamente amplificado o ensordecido. (Tafuri, 1987: 105)

El teatro total es imposible porque esos valores solo pueden ser expresados reificándolos como marionetas grotescas y, por eso, el teatro de marionetas que aparece aquí como el principal referente se refiere al propio ser humano que, al no poder alcanzar esa altura de valores tan altos, se convierte él mismo en una marioneta. Y solo de esta manera, quizás, al volverse el ser humano marioneta, alcanza como tal su propia liberación.

Schlemmer, citado por Tafuri, señala, sacando las conclusiones de esta imposibilidad de la totalización del teatro, de la creación de un superorganismo que esté en capacidad de representar la totalidad de la sociedad y sus valores:

[74]

Islas, núm. 194; UCLV, septiembre-diciembre de 2019.
<http://islas.uclv.edu.cu>

Medio atracción secundaria, medio abstracción metafísica, que es, una oscilación entre el sentido y el contrasentido, enmarcada por color, forma, naturaleza y arte, hombre y máquina, acústica y mecánica. La organización lo es todo, y la heterogeneidad es la cosa más difícil de organizar. (Tafuri, 1987: 106)

Según Tafuri esta descripción de la escena se corresponde con la «ciudad real», que es para Schlemmer «medio atracción secundaria, medio abstracción metafísica: un gran espectáculo para una nueva infancia de la humanidad y la exaltación de sí mismo, y su propia inefable realidad». Y más aún: «El deseo de síntesis, la nostalgia a la Simmel de una totalidad metropolitana recuperada por medio del intelecto, es lo que Schlemmer denuncia como imposible» (Tafuri, 1987: 107).

De tal manera que el espacio teatral, el escenario, intenta borrar la brecha entre lo real y lo imaginario, tarea imposible e imposibilidad en la que es preciso habitar, existir y, al mismo tiempo, espacios que no pueden estar separados, en la medida en que el teatro y la danza solo «ponen forma» artística a estos dos: «No puede haber una separación entre el espacio del espectáculo y el espacio real de la vida: la pantomima es meramente un «poner en forma» de la relación real entre el hombre y el espacio junto con el universo tecnológico» (Tafuri, 1987: 108).

Este planteamiento de Tafuri, que considero que sigue teniendo plena vigencia, debe ser suplementado con los otros elementos ya mencionados: si el escenario intentaba representar la ciudad sin lograrlo, si los valores supremos finalmente no pueden ser dichos ni siquiera en ese espacio imaginario, si tenemos que habitar en esa imposibilidad, en ese doble vínculo, sin renunciar a nada, entonces qué sucedería si incorporamos este otro espacio virtual en el que nos encontramos sumergidos.

De tal manera que la escena es el espacio en donde esos otros espacios quieren mostrarse: espacio real y espacio virtual, y que tienden a deshacer, a desplazar, a volver minoritario al teatro y a la danza, para establecer su predominio sin más.

Volviendo al tema de la transfiguración, se puede decir que aquello que debe ser reconfigurado, que el nuevo espacio figural a construirse debe tomar en cuenta al espacio del trabajo —material e inmaterial—, a la ciudad y al espacio virtual, cada uno de ellos heterogéneo dentro de sí mismo.

En cuanto al espacio virtual que se coloca como la invasión de pantallas por todo lado, las artes escénicas tienen que transfigurar el espacio imaginario ahora sometido a una gigantesca proliferación y banalización, y no solo convertirse en espacios y dramaturgias no naturalistas, no realistas, sino en espacios en donde se recupera la imaginación, se la saca no solo de su estado cotidiano, de su mera representación, sino que se desprende de lo virtual para hacer posible, nuevamente, que podamos imaginarnos. Devolvemos la imaginación que hemos perdido en el ejercicio inútil de perseguir nuestra imagen, infatigablemente, en las pantallas, en donde esperamos vernos reflejados y en donde sucede que terminamos por parecernos a nuestras propias imágenes.

Ahora la pregunta por la técnica surge inmediatamente. ¿Cómo entra la técnica de las nuevas tecnologías de la información y comunicación en el escenario? ¿Solamente a través de las pantallas que podemos colocar en cualquier montaje? ¿Únicamente desplazando el teatro hacia las artes visuales, hacia el *performance*, hacia el cine?

Entonces se trata de mirar a la relación entre arte y tecnología, especialmente en el *avant-garde* en el momento de la Revolución rusa, para analizar lo que nos enseña sobre este tema, y aquello que no podemos repetir, simplemente porque las transformaciones sociales, y con ellas las técnicas, han sido gigantescas.

Tretiakov y Schlemmer realizan su crítica de la revolución industrial, del taylorismo como forma predominante de la organización del trabajo, del surgimiento de la ciudad moderna. Todo esto ya no está presente y nos obliga a desplazarnos hacia otro espacio y otra escena teatral y dancística.

En el análisis de la relación entre las NTICs y el arte caben, al menos, dos posibilidades. La primera, que se ha seguido con más frecuencia, es el estudio de los modos en los que se han utilizado estos entornos digitales, cibernéticos en el arte, con sus variantes, consecuencias, críticas, apropiaciones, tal como se puede ver en el excelente recorrido realizado por Andreas Broeckmann, al cual remitimos (Broeckmann, 2016).

El segundo camino se mete de lleno en ese espacio invisible de las máquinas abstractas, de las máquinas lógicas del *software*, de la conjunción de algoritmos e información, que son los que regulan nuestra vida actual.

Hay que intentar una formulación precisa de esta cuestión. Si el escenario mostraba, de manera desplazada, conflictiva, contradictoria, el trabajo taylorista, la fábrica de la Revolución Industrial y la ciudad moderna camino de la metrópoli; y si el escenario teatral y dancístico, como en el caso de Tretiakov, Eisenstein, Schlemmer, mostraba un montaje no naturalista, rompía con el realismo, sin caer en la propuesta del arte total, en la ilusión de la superación imposible del conflicto capitalista involucrado en las esferas mencionadas, entonces las artes escénicas actuales, ¿de qué manera expresan esos otros escenarios reales y virtuales en los que todos vivimos sumergidos ahora? (Nusselder, 2013)

El espacio escénico actual tiene frente a sí, sin escapatoria posible, aquellos no lugares de las ciudades y del consumo — como es el *mall*—, el trabajo en su forma postfordista, incluido aquello que se ha dado en llamar «trabajo inmaterial» y los espacios visuales del *software*, especialmente con la proliferación de las pantallas por todos lados. ¿De qué manera se vuelcan sobre el espacio escénico estas nuevas espacialidades? Y no se trata, como se ha dicho, de los modos de utilización de estos espacios en el teatro y la danza, de la manera cómo son trasladados a la escena, de las variantes del arte cibernético o del arte de los sistemas informáticos. Se pueden señalar los siguientes fenómenos que pasan, por medio de la trans-figuración, de los espacios digitales a la escena: la escena como máquina abstracta, los procesos de subjetivación de las pantallas, el tratamiento de la información.

La escena actual, más allá de que sean procesos conscientes o no, tiende a comprenderse y desarrollarse como máquinas abstractas, máquinas simbólicas, que funcionan de manera similar al *software*, tornándose en fenómenos cuasi-algorítmicos que funcionan de manera cuasi-automática. Así, la escena actual introduce en su propio núcleo una lógica procedimental, entendida como la conjunción de procesos y reglas; desde luego, como en el caso del *software*, estos procedimientos se ocultan para volverse eficaces y para permitir que aquello que no queda obviado, se explicita en la escena.

El efecto de superficie, que es vivir frente a una pantalla todo el tiempo, es el lugar donde ahora se produce el fenómeno de la subjetivación, donde nos formamos como sujetos, persiguiendo

sin fin las imágenes propias o ajenas a las que queremos alcanzar sin nunca lograrlo. Efecto de superficie que va acompañado por la profunda banalización de esa «vida interior», de ese inconsciente que creíamos estaba poblado por una maraña de elementos reprimidos y mal resueltos y que ahora encontramos que está poblado de nimiedades, de una cotidianidad sin mayor profundidad.

La escena teatral y dancística se tiene que enfrentar a la forma de subjetivación que se le propone constantemente; la experiencia teatral se pone contra la experiencia del sujeto en la red social; la mirada digital es la mirada con la que ven las artes escénicas.

Finalmente, las máquinas abstractas consumen información y producen información, en la dinámica del *input-output*; se procesan los datos, los textos, los números o cualquier cosa que entre en la máquina y se les somete a los procedimientos correspondientes, a los algoritmos elaborados para el caso.

Con estos elementos de fondo que caracterizan, al menos en un primer acercamiento, a los espacios que se desprenden del predominio del software, la escena teatral y dancística puede sufrir las siguientes transfiguraciones, siempre y cuando no quiera permanecer en su estado moderno o posmoderno.

Adoptar de manera predatoria un sistema de montaje que se ha vuelto procedimental; esto es, una escena que se define desde el inicio como procedimental, como conjunción de reglas y procesos, que son particulares en cada caso y que son de libre elección por parte del dramaturgo, coreógrafo o director; pero que, una vez que están dadas, funcionan como una lógica que articula los elementos heterogéneos que entran en la obra, incluido el mismo texto que también tiene que ser tratado de este modo. El texto teatral también se convierte en procedimental. El teatro y la danza se vuelven cuasi-algoritmos en su permanente negociación con las máquinas abstractas del *software*, que hacen que se conviertan ellos mismos en máquinas escénicas, similares al modo digital.

La unidad de la obra, por más fluida que sea o performática, viene dada por haber sido construida como procedimental; y esto no se refiere solo a la existencia de un método teatral, sino a la comprensión de este como procedimiento: reglas teatrales – aplicadas a cada uno de los elementos que entran en la

obra— y procesos que siguen esas reglas, como la creación de los personajes.

Y una vez dado el procedimiento escénico la escena se propone como espacio de subjetivación, en este caso imaginaria, de los personajes, que se plantea — más allá de los contenidos específicos de cada obra —, mostrarle al público la posibilidad de otro modo de subjetivación, la ruptura con la banalización de las redes sociales, la necesidad de recuperar el sentido trágico de la existencia, tal como la vivimos en la época del capitalismo tardío.

La información, el contenido, el mensaje, el sentido de la obra, o como se la quiere llamar, solo puede darse a través de los dos otros aspectos que se han señalado: se subsumen debajo de los procedimientos de subjetivación no banal, rompen con el nuevo naturalismo de los artificios digitales.

Y es esta ruptura la que se denomina, finalmente, transfiguración del espacio escénico.

Máquinas escénicas

El maximalismo experimental de Andrés Vázquez

En el montaje de *Elizabeth o la esclavitud* de Isidro Luna, Vázquez opta por el maximalismo en todos los aspectos, con una fuerte carga experimental que, además, se propone funcionar como una máquina abstracta.

Derivando esos conceptos de la teoría de la forma y confrontándose con la evolución de su propia práctica teatral, Vázquez toma *Elizabeth* para someterla a su trabajo, para rastrear en ella el cúmulo de esclavitudes y, simultáneamente, colocar otras temáticas que solo pueden provenir de los dispositivos de montaje que ha articulado.

Esta máquina abstracta, que recuerda Tretiakov, en la medida en que pone el máximo de elementos para producir un efecto sobre el público, para llevarlo hacia donde quiere, para meterle en el desconcierto y obligarle a pensar sobre lo que está mirando. Se apela a un espectador activo que, incluso, al final de la obra debería gritar su gusto o disgusto, su conformidad o disconformidad. Hay una preocupación central, que tiene que ver con el diseño explícito de las reacciones, las apelaciones a la sensibilidad, las imágenes, los razonamientos que se quieren provocar sobre el público.

Siguiendo a Umberto Eco, la indexación de la obra a través de esta puesta en escena concreta presupone un espectador ideal, un «público interpretante» que es el que realmente toma contacto con el conjunto de dispositivos de la máquina teatral (Eco, 1987).

Desde luego, esa máquina teatral ha cambiado, se ha desplazado hacia el orden simbólico siempre de la mano de la puesta en escena. Así, se introduce una televisión que siempre muestra la misma imagen; un sillón destartado que se desplaza de un lado al otro del escenario como si tuviera vida propia, creando un espacio de habitabilidad; un lugar para contar historias; una silla de ruedas sobre la que va la protagonista; una puerta lateral a través de la que no solo se sale sino se espía lo que pasa en el escenario; una música que trata de contar su propio cuento; y, sobre el piso hecho de madera de reciclaje, se ha pintado una imagen del test de Rorschach.

Esta imagen que exige el esfuerzo de ser captada es lo que confiere sentido último a este aparataje, lo que muestra que no solo es una puesta en escena más, sino que se ha puesto en juego —siguiendo a Eisenstein— el inconsciente colectivo, el espíritu del grupo, un cierto intelecto general, o como se quiere llamar, que lleva la historia de Elizabeth más allá de los límites de la negritud, de la inversión de la esclavitud: ama negra, esclavo blanco.

Y es ese teatro de la multitud que vuelve a aparecer, bajo los rastros de ese olvidado teatro de la Rusia revolucionaria, cuando los personajes se dividen, se segmentan, se multiplican; cuando el sí mismo estalla, cuando la subjetividad se convierte en subjetividades y los esclavos batallan entre sí, como si estuvieran conectados por una corriente común que les atravesara por dentro, que hacen que uno sienta lo que el otro sufre, que uno diga lo que el otro piensa, que el cuerpo de uno sea sometido al trabajo brutal que se lleva sobre otro cuerpo.

Dentro de máquina se producen las actuaciones, se construyen los personajes; o más bien, los semipersonajes, los personajes demediados, como si hubieran estallado y cada uno hubiera adquirido su propia corporalidad.

Aparte de estas corporalidades con sus gesticulaciones, lo que se pone en gesto —otra Eisenstein— en la secuencia completa de montaje, no es otra cosa que la extensión de la esclavitud al

[80]

Islas, núm. 194; UCLV, septiembre-diciembre de 2019.
<http://islas.uclv.edu.cu>

conjunto de ámbitos de la vida y el efecto que tiene sobre nosotros, de despedazarnos. Es esta situación la que se proyecta –en el sentido de Rorschach– sobre el conjunto del montaje, la que conduce a que el texto sea literalmente «torturado» para obligarle a decir lo que se ha puesto en gesto.

Un gesto que es ante todo formal, pero que remite a un «contenido de la forma» a través de ese poner en gesto, de este procedimiento de indexación a través de la máquina construida, de ese intelecto general que ha sido puesto en obra y que no puede sino existir como masa.

No es extraño que una obra clave, producida como ejercicio pedagógico en la Escuela de Artes Escénicas de la Universidad de Cuenca, sea *En la multitud* de Isidro Luna, en donde la propuesta formal, dramática, consiste precisamente en poner en escena a un actor-colectivo, a un actor-masa, que se mueve, se parte, se diferencia, se divide, se confronta consigo mismo para volverse a reunir.

Allí, y únicamente allí, se pueden individualizar ciertos personajes que existen en un transcurso bastante limitado en la obra y vuelven a su estado de multitud, a perderse en la masa, que les acoge y les disuelve en el colectivo.

Se podría decir que en casi todos los montajes realizados por Vázquez encontramos algún elemento, algún gesto, que proviene de la necesidad de poner a la multitud en escena, que muchas veces se acerca a la tentación de colocar al público como tal en el escenario, como parte del hecho teatral, fundiendo teatro y vida.

Las cuestiones del método dramatúrgico se trasladan desde su origen barbiano hacia algo que le hemos denominado posbarbiano y, más adelante, método caníbal –correspondiente al teatro caníbal–. No es que haya desaparecido la técnica barbiana, que sigue estando allí como manera de huir del realismo o del naturalismo, pero ha dejado de ser el centro, el núcleo a partir del cual todo se formaba y se producía el encuentro entre la construcción del personaje y el texto.

Ahora el método barbiano ha sido predado, consumido productivamente en cuanto entra a ser parte de los insumos de la máquina abstracta teatral, como un dispositivo más entre otros. Y sobre ciertas corporalidades y gestualidades que se construyen se coloca como su principio organizador el montaje, con

sus dispositivos y disposiciones, con sus unidades operativas que se articulan entre sí para determinar unas secuencias, unos ritmos.

El método, en plena fase de investigación y formación, es conducido de manera enteramente experimental, casi como ensayo-error, como búsqueda, encuentro, desechando aquello que no concuerda, inventando sobre la marcha, elaborando una y otra vez, diagramas, bocetos; porque lo primero que se imagina son las puestas en escenas: puesta en escena, puesta en juego, puesta en gesto.

Una experimentalidad que, en vez de esconderse, se trasluce plenamente en *Elizabeth*: en los juegos con el robot-maniquí, en el erotismo con la máquina, en la imposibilidad de comunicación entre los seres humanos, entre la serie interminable de mediación que no llevan a fin alguno, sino que se convierten en medios de medios, en medios sin fin. Este es el caso del desdoblamiento de los personajes, de esclavo en esclavos, del ama en amas, en donde cada uno mantiene la misma condición que el otro y ninguna predomina o conduce la acción. A momentos se supeditan, solo para invertir el proceso.

Conjunto de dispositivos que hacen que la máquina abstracta funcione, que se aproximan más a una secuencia o módulo de *software*, antes que a los procedimientos procesuales metafísicos deleuzianos. Aquí lo maquínico se vuelve operativo, ya no en el sentido de Tretiakov alucinado por las cadenas de montaje industrial, ni tampoco cercanos de la posmodernidad, donde todo se resuelve en el *performance*. No hay *performance* en *Elizabeth*. Hay teatro, en el sentido estricto del término. Por eso, esta máquina teatral abstracta, formal, introduce en secuencias, bucles recursivos, redundancias, resultados que son fruto de la misma operatividad a través de la cual la obra se hace, se procesa y queda condensada en un determinado resultado.

Elizabeth muestra, con precisión, los distintos lados de la forma y su relación con una determinada textualidad, con una temática precisa que se cuenta: la esclavitud invertida. Pero, no se trata de que unos significados son simplemente transportados por unos significados, sino que el conjunto de dispositivos con todos sus elementos –su aparataje completo– tienen una significación propia que entra en relación con los significados textuales.

Esta relación en *Elizabeth* no camina en dirección a un encuentro, a la búsqueda de cierta unidad perdida, sino que es la confrontación entre dos planos que chocan, hasta violentamente en ciertos pasajes del montaje de la obra.

El plano de las significaciones del texto es predado constantemente por la forma del montaje: ama negra que se parte en varias figuras femeninas, figuras humanas que chocan con el robot en el sofá, con el que se relacionan eróticamente; esclavo negro que se transforma en una serie de esclavos blancos. Y el aparataje del montaje que vuelve redundante y recursivo ese otro plano formal: la televisión, el sofá, la silla de ruedas. En último término, la esclavitud en su forma clásica, trasladada a las esclavitudes de todos los días en todos los aspectos.

En el montaje de *Elizabeth* chocan estas esclavitudes, se fragmentan, se deshacen, se rehacen, hasta que, finalmente, podemos quedarnos con la mujer negra que entra y la mancha del Rorschach dibujada en el piso. ¿Es un juego de proyecciones? ¿Ha sido el conjunto de lo que hemos visto inmotivado? ¿Está allí para que nos proyectemos o, por el contrario, es esa esclavitud la que se proyecta en nosotros, los espectadores?

Por lo tanto, no se trata solamente de estructuras que serían asignificativas y que remitieran exclusivamente a sensaciones, a afectos, a imágenes, en un teatro no referencial o que intenta romper con la referencialidad del texto. Lo que está en obra más bien es una determinada indexación de la forma-teatro que elabora una máquina — con sus dispositivos y disposiciones — y que termina por hacer que se trate de esta obra concreta, como una unidad. (Kirby, 1987) Y es la elección de una distinción la que marca el campo en donde *Elizabeth* existe: esclavitud/esclavitudes.

Solamente a partir de este elemento cabría plantearse la cuestión del público, preocupación constante en Andrés Vázquez, que se propone en cada montaje, una reflexión sobre el espectador: ¿a dónde se le quiere llevar?, ¿qué se quiere que sienta?, ¿qué reacciones se esperan?

Al contrario de lo que sostiene Kirby, la relación no se da directamente entre la obra y el espectador, a pesar de las apariencias. No se trata de un teatro estructural que es entendido por el espectador de acuerdo a cada historia personal, de un modo completamente subjetivo. (Kirby, 1987)

Por el contrario, como ha mostrado Umberto Eco, la obra se dirige ya no a un lector modelo, sino a un «espectador modelo», que está presupuesto en la máquina de montaje concreta que se ha puesto en juego. Este es el mediador entre la obra y el espectador; allí caben diversos grados de coincidencia, acuerdos o desacuerdos, entre ese público y el «público modelo» que funciona como interpretante. Ciertamente que ese espectador modelo tampoco coincide con lo que el director ha tratado de hacer; diríamos que más bien se trata de un «inconsciente teatral» que ha sido convocado y que es aquel que se desprende de la obra tal como finalmente la vemos sobre el escenario. (Eco, 1987)

¿Qué espectador modelo maquina *Elizabeth o la esclavitud*? ¿Cuál es su interpretante teatral? No puede ser otro sino esa «functor» que pone en marcha la máquina teatral de esta obra y que empuja cada aspecto hacia la confluencia/disociación entre esclavitud/esclavitudes y, quizás, una crítica a las teorías psicológicas del *self*.

Un sí mismo imposible, que estalla en sujetos y subjetividades bajo el efecto de esta máquina de esclavitudes que la obra proyectó sobre nosotros.

Ernesto Ortiz: geometría salvaje

Claudicar. Un primer acercamiento a la *Srta. Wang soy yo*

Claudicar tiene dos acepciones: la más conocida que se refiere a ceder ante las presiones o inconvenientes; y aquella que tiene que ver con problemas circulatorios que hacen que un miembro falle, que la marcha tenga que detenerse momentáneamente.

A lo largo de la obra la Srta. Wang claudica: mientras el resto de bailarines hacen su coreografía fluidamente, sin interrupciones, ella se detiene, se inclina, se toma de la pierna como si fuera un movimiento voluntario, pero en realidad oculta una falla, una necesidad de detenerse, un no poder seguir adelante. Inmediatamente la Srta. Wang se recupera y sigue adelante.

Este movimiento aún irá más lejos: vemos cómo se le dobla el tobillo una y otra vez, percibimos esa leve inestabilidad cuando camina con sus tacos altos, cómo no puede seguir el paso de los otros bailarines. Claudicar se convierte en un *leitmotiv* de la obra,

la vemos aparecer intermitente y nos somos llevados rápidamente a mirar en otra dirección; ella misma se repone con rapidez y continúa su camino. El registro de esta claudicación física va más allá de una función metafórica. Por el contrario, se convierte en el elemento que penetra en el resto de la obra, obligándola a ir en una determinada dirección.

Esta claudicación invade el texto, que se corta, se rompe, se torna reiterativo, se niega a avanzar hacia un argumento, hacia una historia contada completamente, cerrada, racional, argumentada. Esa iteración, esa *falla*, esa escansión, regresa sobre sí misma de modo recursivo: los ciclos de claudicaciones físicas y textuales se suceden, cada una apelando a la otra en búsqueda de un sentido imposible.

La nostalgia que invade la obra —y que se hace más fuerte en los momentos de mayor apropiación de *2046* de Wong Kar-wai—, no proviene de esta película; aquí la nostalgia surge de la imposibilidad de decir, de contar, de narrar, de realizar los movimientos completos, sin interrupciones; su núcleo está en la claudicación.

La Srta., Wang claudica ante la vida, ante la existencia entera, resumida en esa confusión central: ¿él habrá prometido volver o me habré imaginado que lo dijo? Es una indistinción que penetra en la trama de la obra, que no permite que se cuente la historia desde alguna verdad establecida. Los recuerdos son confusos, la memoria se deshace y queda esa nostalgia, no tanto de la promesa, sino de la certeza que nos permite distinguir entre lo que fue real y aquello que imaginamos.

El resto de los personajes que acompañan a la Srta. Wang, la coreografía entera, se ven invadidos por esa recurrencia: sus movimientos regresan, sus desplazamientos se repiten, las secuencias evolucionan solo para volver al mismo sitio.

Y en medio de esta secuencia se inaugura la «ciencia de los secretos»: cada uno susurra a los oídos de los otros un secreto que no alcanzamos a escuchar. Los secretos, como bien sabemos, están hechos para ser contados, para contaminar al que nos oye y volverlo cómplice o hacerlo parte de nuestra intimidad; frase que se dice tan a menudo: «ven, te cuento un secreto». El secreto introduce una nueva narración en medio de la que se está contando, fractura los sucesos y anuncia unos distintos que por ahora ignoramos.

Quizás el secreto que nos cuenta la obra, «solo a nosotros los espectadores», tiene que ver con la sensibilidad, con la estetización del mundo: cuelgan ordenadamente los objetos, las cortinas, los paneles con las palabras que deben ser dichas, con la música que marca un ritmo ideal que contrasta con la obra, la coreografía entera forma parte de este gesto.

Y este momento estético de la existencia se distancia de cualquier virtuosismo moderno o decadente; está hecho de rupturas, de escisiones, de indecisiones, de planos de indecibilidad, en donde el *leitmotiv* retorna intermitente hasta que las luces se apaguen.

Ernesto Ortiz, *La distancia es una línea imaginaria entre mañana y un pie de limón*

Esta obra de Ernesto Ortiz se resiste a la mirada, está hecha para resistirse a la mirada; se vuelve difícil penetrar en ella, a pesar de la cercanía y de que nos interpela directamente. Una vez que termina, nos invade un silencio. Las palabras se niegan a brotar, las gargantas cortadas nos dejan mudos.

Días después, cuando el alma vuelve al cuerpo, las primeras impresiones se vuelven frases, los movimientos de la danza se convierten en enunciaciones, las significaciones brotan del suelo fértil de la imaginación.

La primera idea viene del mismo título y de la serie de textos que acompañan a la coreografía: la distancia es una línea imaginaria... Hay en el conjunto de secuencias, yendo y volviendo sobre las mismas líneas, una geometría que subyace a los que somos: cada uno sigue estos recorridos que siempre están marcados, cada uno está preso de estos círculos, de estos cuadrados, de estos triángulos, cada uno con su recorrido predeterminado, con la «secuencia» de acciones preestablecidas.

Sometidos a esa geometría salvaje, los cuerpos tratan de escapar por sus tangentes, se buscan, se juntan, empujan los muros sin puertas, sin salidas. Cuerpos lanzados por una tangente que no encuentra su destino en su caída interminable. Al final, todos somos esa figura intrigante en las escaleras, que ni siquiera es testigo de lo que pasa, sino una persona anónima regando las plantas, subiendo y bajando, calzándose o descalzándonos.

Y de pronto, esos gritos, esos chillidos de cuervos, de urracas, de voces trasnochadas, que irrumpen haciendo estallar el

espacio armónico de la geometría, solo para volver a su estado original, a las figuras ocupando espacios delimitados.

Aquí no se trata de qué emociones te transmite la obra, ni de las sensaciones que te deja. Aquí no está el juego de las intuiciones. Aquí es esta racionalidad de las líneas imaginarias que, en vez de conducirnos a un destino manifiesto, nos llevan a la banalidad de la existencia: un pie de limón.

Sobre estos dos elementos, la obra entera se construye: unas geometrías, unos gritos, unos cuerpos oscilando entre unos y otros, unas almas perdidas, unos espíritus vacíos y vaciados de sentido, una imposibilidad de expresar lo que sentimos, unas palabras que escuchamos lejos y a las que respondemos sin cesar: «¿Entendieron? No.»

Y de regreso a la existencia, a la búsqueda de la línea que debe seguir, de la figura a la que me pertenezco: este círculo virtuoso y monstruoso del cual no escaparé jamás... entonces, grito. Entonces, debo quedarme en el presente absoluto sin seguir la línea imaginaria que me conducirá al pie de limón.

La distancia es una línea imaginaria entre mañana y un pie de limón es una obra básicamente formal, que se aleja, mucho más que otras, de cualquier intento de representación, menos aún de un argumento a ser contado. Pero este formalismo de la obra no se encuentra únicamente en los dispositivos gestuales que han sido utilizados para su puesta en escena, sino que una determinada forma ha sido indexada de esta manera. Es la historia de una forma.

Precisamente se torna difícil para el público en la medida en que se le invita a hacer una experiencia de la forma, a apasionarse por la forma que están viendo, con sus secuencias, desarrollos, cadencias, ritmos, arritmias, con sus incongruencias, como la chica en las escaleras que simplemente está allí, casi sin hacer nada, que nos invita a pensar que se trata de ella, pero que, en realidad, no se trata de ella. Está allí para provocar ese equívoco. Quizás, incluso, para representar la banalidad de la presencia del espectador.

Entonces, hay en esta obra un *pathos*-formal: una pasión por la forma y una pasión que se expresa en la forma. Pero ¿cuál es esta forma que se ha puesto en juego en esta coreografía?, ¿qué tipo de máquina abstracta dancística se ha producido?

Lo que los cuerpos de los bailarines ponen en gesto —y el mismo gesto completo que inventa la obra— tiene que ver con la dualidad entre el orden y el desorden, entre la geometría y el grito, que a momentos se funden para convertirse en la geometría del grito, en el aullido que se ve obligado a entrar en razón, a volverse secuencia, simetría, cinetismo controlado.

La dualidad se pone en obra, se vuelve cuerpo y movimiento, disposición y dispositivo. La dualidad de geometría y grito, en su forma pura, «suprematista» diríamos siguiendo a Malevich, es lo que aquí se persigue de manera incesante y no sabe si se ha alcanzado.

El público es invitado a penetrar en esta lógica, a experimentar esa dualidad como tal, en su estado abstracto. No es esta geometría salvaje al servicio de la *Srta. Wang*, ni de otra narratividad; no es un grito que provenga de una situación específica, de un dolor o de un sufrimiento reconocibles. Es el grito por el grito, que ha llevado a la muchacha de Munch lejos de la bruma y del puente, y la ha colocado en medio de una clase de geometría analítica. Ella, finalmente, solo espera que el profesor acabe de trazar círculos, líneas, diagonales, recorridos tangenciales, aproximaciones infinitas, para ir tras el prometido pie de limón.

Lo que era claudicación momentánea en la *Srta. Wang*, aquí se vuelve grito; lo que era historia casual, fragmentaria, borrosa e imprecisa, aquí se vuelve férrea disposición de recorridos, movimientos controlados, secuencias trazadas rigurosamente siguiendo un patrón establecido. Por eso, en *La distancia es una línea imaginaria entre mañana y un pie de limón* la exigencia de precisión, de rigor de bailarín es todavía mayor. Los cuerpos están obligados a decir simultáneamente: miren este mundo ordenado, vean cómo cada uno de mis gestos se combina y se articula con el otro, huelan esta perfección de los instantes y de los movimientos; y luego, con igual brutalidad, los chillidos de los cuervos rompen la «perfección del instante», hacen que brote sangre en el cuadro abstracto.

Pareciera como si, por los efectos de esa magia popular tan imaginativa, el pueblo ruso, tan torturado, viera sangrar a uno de sus íconos: el cuadro *Blanco sobre blanco* de Malevich; como si toda abstracción, la de los gestos que trazan estas geometrías, contara un sufrimiento del cual no teníamos conocimiento.

La distancia es una línea imaginaria entre mañana y un pie de limón pone en gesto el orden y el dolor del mundo, y por eso solo puede estar presente como forma de los cuerpos que trazan unas geometrías en las que se encuentran prisioneros.

Vanishing Act

¿Qué gesto formal se pone en obra en *Vanishing Act*? ¿Qué pasión gestual atraviesa la coreografía? Una vez que ha llegado a ese límite de la geometría salvaje de *La distancia es una línea imaginaria entre mañana y un pie de limón*, ¿hacia dónde dirige su mirada? Está claro que es hora de regresar hacia una propuesta concreta, pero armado con los descubrimientos anteriores.

Hay algunos temas que se nos presentan desde el primer momento, en torno a los cuales la obra circula, va y viene en esa redundancia que, a veces, pareciera colocarnos en un callejón sin salida, en donde únicamente podemos repetir las mismas acciones.

En *Vanishing Act* encontramos a la novia que sacude el vuelo de su vestido, que lo limpia y lo arregla, que habla y luego recorre lentamente el escenario, para desaparecer y volver a aparecer. Dos mujeres en un tocador, que se arreglan, juegan a las cartas, hacen volar aviones de papel. Dos figuras masculinas también con vestidos para la fiesta y luego otros personajes más anónimos que llevan el movimiento de la obra.

Es un *site specific* en la medida en que se articula con este espacio en concreto, en donde lo fundamental es el largo corredor y las entradas laterales, de lado y lado, por las que los bailarines entran y salen; esto es, hacen su propio *vanishing act*.

La forma-gesto, la forma que se funde en el gesto y el gesto que se torna forma, inventa una máquina corporal colectiva, conformada por una serie de dispositivos que funcionan como índices antes como símbolos. La forma-gesto se torna primero índice; esta es su semiótica.

Así, su modo de significación se orienta, más bien, hacia señalar, mostrar con el dedo: miren, eso que está allí, que se muestra por sí mismo, que se espera que sea comprendido de este modo; y, por otro lado, huye de cualquier semiótica de la simbolización, donde cabría preguntarse de qué se trata todo esto. Desde luego, la respuesta sería: mire por usted mismo, está allí frente a sus ojos.

¿Hacia dónde apunta este carácter de índice de la obra, diríamos en su indiciación? ¿Qué nos está mostrando *Vanishing Act* en su inmediatez? ¿Qué nos pide que percibamos y hacia qué gesto remite la obra entera que luego se deshace en los movimientos y los estados de la coreografía?

Y esta máquina abstracta contiene un mecanismo, que se presenta como un *mechanema* que une al mismo tiempo la noción de parte funcionante de la máquina y una maquinación, un plano subterráneo por donde circulan segundos pensamientos, referencias, anotaciones, conspiraciones.

Vanishing Act es un *mechanema*, porque une esa serie de mecanismos coreográficos junto con unas maquinaciones, no tanto en su sentido negativo que tiene en el español, sino simplemente referido a esa serie de ideaciones, divagaciones, elucubraciones que tenemos en nuestro interior cuando queremos enfrentar una situación, controlar el destino que se nos va de las manos.

El *mechanema Vanishing Act* está articulado en la serie de dualidades que recorren la obra, que se oponen, dialogan, se cruzan, se separan y que son la forma-gesto de la obra:

- Ritmo, arritmia
- Rapidez, lentitud
- Equilibrio, desequilibrio
- Vertical, horizontal
- Agitación, quietud
- Composición, descomposición
- Movimiento, estatismo
- Palabra, grito
- Encuentro, desencuentro
- Banalidad, tormento
- Azar, destino

Cada uno de estos aparece y desaparece, entra y sale, como si cada movimiento debiera tener un contra-movimiento y cada acción una reacción opuesta. La agitación se sucede con la quietud, las sacudidas de la cabeza con la lentitud del maquillaje, el lento caminar de la novia junto con la rapidez de la bailarina atrapada en un ciclo de acciones interminables.

¡Qué lindo sería desaparecer! ¡Qué hermoso sería aparecer para volver a desaparecer, entrar solo para anunciar que estamos de

[90]

Islas, núm. 194; UCLV, septiembre-diciembre de 2019.
<http://islas.uclv.edu.cu>

salida! ¡Encontrarse para despedirse! Y cada personaje se mete en su interior porque lo que dicen, lo hacen para sí mismos. No nos cuentan nada, no nos narran nada.

Nos muestran los naufragios diarios, los hundimientos personales que quizás se convierten en esa manera de bucear en nuestro interior. Cada uno verá qué se dice a sí mismo. Ernesto Ortiz dice todo esto en nuestra presencia.

El inconsciente colectivo dancístico remite a la batalla, a las confrontaciones, a las oposiciones, a la guerra civil permanente, en donde, por alguna razón demasiado utópica, pedimos que alguien en medio de «la batalla piense en mí». En sus palabras: «Mañana en la batalla piensa en mí. No habrá nada más que hacer, nada más».

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, G. (2017). *Karman. Breve trattato sull'azione, la colpa e il gesto*. Torino: Bollati Boringhieri.
- BAUDRILLARD, J. (s.f.). *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*.
- BROECKMANN, A. (2016). *Machine Art in the Twentieth Century*. Cambridge, Ma.: MIT Press.
- DELEUZE, G. (1983). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Buenos Aires: Paidós.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores.
- ECO, U. (1987). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- EISENSTEIN, S. (1944a). Lo orgánico y lo patético en la composición de la película *El Acorazado Potiomkin*. En Eisenstein, *Anotaciones de un director de cine*. Moscú: Editorial Progreso.
- EISENSTEIN, S. (1944b). *Montaje 1938*. En S. Eisenstein, *Anotaciones de un director de cine*. Moscú: Editorial Progreso.
- LEACH, R. (1994). *Revolutionary Theatre*. London: Routledge.
- LYOTARD, J.-F. (1979). *Discurso, figura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MANOVICH, L. (2013). *Software takes command: extending the language of new media*. Norfolk: Bloomsbury.
- NUSSELDER, A. (2006). *A interface fantasy*. Amsterdam: F&N Eigen Beheer .
- NUSSELDER, A. (2013). *The surface effect*. London: Routledge.

- SCHLEMMER, O. (1961). *Man and art figure*. En W. Gropius, & A. (. Wensinger, *The theater of the Bauhaus*. Middleton: Wesleyan University.
- SCHLEMMER, O. (1961). *Theater (Bunhe)*. En W. Gropius, & A. Wensinger, *The Theater of Bauhaus*. Middleton: Wesleyan University.
- SMITH, A. (2012). Reconfigurig the utopian vision: Tretiakov's play I want a baby (1926). *Australian Slavonic and East European Studies*, 25 (N.ºs. 1-2).
- TAFURI, M. (1987). *The Sphere and the Labyrinth*. Cambridge, MA.: MIT Press.

Recepción: 17 de abril de 2019
Aprobación: 23 de junio de 2019

[92]



Este texto se distribuye bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Licencia Internacional.

Islas, núm. 194; UCLV, septiembre-diciembre de 2019.
<http://islas.uclv.edu.cu>