

Gay McAuley

Espacio y *performance*¹

I. El espacio como significante teatral

Partiendo de una definición minimalista del teatro como “aquello que ocurre cuando actores y espectadores se encuentran”, podemos considerar que son tres los elementos esenciales involucrados: actor, espectador y espacio, en estrecha interacción. Todo aspecto de la comunicación teatral es intrínsecamente espacial en su función. En este breve artículo se presenta un conjunto de términos y nociones que nos permiten explorar cómo el espacio determina la experiencia del espectador y los procesos de creación de sentido que se dan en el teatro.

Si el teatro puede ser definido como lo que acontece entre el espectador y el actor, entonces existen tres factores cruciales que intervienen en la semiosis teatral: el actor, el espectador y el espacio en el que se encuentran simultáneamente presentes. Siguiendo a Aristóteles, los críticos y los teóricos habían ten-

¹ Este artículo es fruto del ciclo de conferencias (*Place and Performance*) que impartió la Dra. Gay McAuley, en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, del 14 al 19 de junio del 2002.

dido a marginar la realidad material de la representación teatral, pero en el siglo xx el énfasis se desplazó a medida que los teóricos han tratado de definir lo que Artaud percibió como el lenguaje físico del escenario.

Si bien la importancia capital del espacio no es ignorada en la semiosis teatral, los practicantes y teóricos carecen de un vocabulario preciso y ampliamente compartido que les permita nombrar y hablar de las múltiples dimensiones de la función espacial en el teatro. Es común considerar la distancia entre actor y personaje, pero no existen términos para referirse a los diversos lugares ficticios que conforman un escenario, ni para distinguir entre los sitios ficticios que se presentan directamente “dentro del escenario”(on-stage), aquellos “fuera del escenario” (off-stage), que se evocan mediante algún elemento escenográfico o un gesto —como sería una habitación contigua— y aquellos otros, remotos o de contexto —la ciudad o geografía en que se sitúa la trama—, a los cuales sólo se hace alusión en el diálogo. Mi intención en este trabajo es presentar una taxonomía de funciones espaciales que resulte comprensiva y con la cual se pueda trabajar.

Es necesario, pues, considerar cinco áreas principales: **la realidad social** del evento teatral; la relación entre la **realidad física de un escenario y los lugares ficticios evocados**; la relación entre lo que se halla y sucede “**dentro del escenario**” y lo que se ubica “**fuera del escenario**” aun estando en directa relación con la escena; las **referencias textuales** al espacio, y finalmente, la combinación de estas funciones para crear significado, es decir lo que constituye el “**espacio temático**”.

La realidad social

Hay varias categorías espaciales implicadas aquí: en primer lugar, el *espacio del teatro* (el edificio del teatro tal como existe en relación con otras construcciones del ámbito urbano, las

connotaciones sociales y culturales en la historia de ese edificio, así como su diseño arquitectónico). El espacio del teatro se divide en *espacio del público*: el auditorio, los espacios sociales dentro del edificio, *foyers*, bares, escaleras, etcétera, lo mismo que los medios de acceso desde la calle; y en *espacio de los actores*: el foro, los camerinos, las zonas tras bambalinas, la puerta de acceso al edificio que lleva directamente al foro. El centro vital del edificio es ahí donde el *espacio del público* y el *espacio de los actores* se encuentran: zona privilegiada que impone y al mismo tiempo subsume la división, y a la cual yo llamo *espacio de representación*. Este último constituye el factor esencial del teatro, exista o no un edificio para albergarlo. Finalmente, dentro de la categoría de la realidad social, es preciso incluir el *espacio de ensayos*, sitio a menudo descuidado e incómodo, privado siempre y generalmente ignorado por los espectadores, pero que no obstante contribuye a la representación de maneras complejas y “sub-teorizadas”.

Relación entre el espacio físico y el ficticio

En el teatro los espectadores se enfrentan con un espacio real que es simultáneamente un lugar ficticio y un escenario, y asisten a un arte que juega de manera intensa con el estatus de realidad/ irrealidad de lo que está pasando. Se requieren tres términos para lidiar con dicha dualidad: “*espacio del escenario*”, es decir, la realidad física del escenario o de cualquier sitio en el que los actores realizan su representación; “*espacio ficticio*”, para los lugares evocados, presentados o representados en el escenario, y “*espacio de representación*”, esto es, el medio escenográfico, la iluminación, las acciones físicas de los actores, y demás elementos que crean la imagen de un lugar ficticio. Esta estructura tripartita es análoga a la noción de los especialistas en semiótica de la Escuela de Praga acerca del “actor/figura del escenario” (*Bühnenfigur*), entendida como

aquella “estructura de personaje” que determina la construcción del personaje que hará el actor en sí mismo.

Locación ficticia interna y externa

Una importante fuente de significado en el teatro es la relación entre lo que se ubica “dentro del escenario” y lo que se ubica “fuera del escenario”. A pesar de ser algo estrechamente asociado con la categoría físico/ficticio, me parece que requiere una sección separada dentro de la taxonomía, dada la intensidad con que los practicantes del teatro han trabajado su potencial expresivo a lo largo de la historia. Los términos necesarios para hablar de estas posibilidades son “*lugar ficticio dentro del escenario*” y “*lugar ficticio fuera del escenario*”. Este último puede estar claramente *localizado* o *no localizado* con respecto a lo que sucede “dentro del escenario”. Vale considerar también todo un espectro entre el carácter *contiguo* y *remoto* que pueden tener los lugares “fuera del escenario” —pero que forman parte de la ficción— para determinar cuáles se encuentran más próximos o distantes, y en qué medida influyen en la significación. Otra categoría más es la de “allá fuera, en la región física que ocupa el público” (*audience off*), para nombrar al espacio que genera un actor, con una palabra o un gesto, cuando hace referencia a un sitio ficticio ubicado en la zona de los espectadores. Se trata de un recurso un tanto perturbador que rara vez se usa, pero dada su peculiar función merece una mención aparte.

Espacio textual

Las didascalias (instrucciones escénicas que aparecen en el texto) y los parlamentos contienen una importante cantidad de información espacial, lo mismo que el “lenguaje corporal” al que se refiere Artaud, que opera en conjunción y no como sus-

tituto del lenguaje verbal. No existen subcategorías en esta sección, porque no creo que lo verbal baste por sí mismo para generar tipos de espacio distintos. Los actores, los escenógrafos y los directores escogen y utilizan de manera muy variable las indicaciones espaciales del texto dramático. La aproximación más útil al análisis del contenido espacial del texto de una obra es la que propone Anne Ubersfeld², quien establece los paradigmas espaciales más importantes en el texto y la matriz espacial en que estos paradigmas se relacionan entre sí.

Espacio temático

Las funciones espaciales descritas hasta ahora no se dan en forma separada y su significado surge solamente cuando se combinan estructurándose en un todo. Pese a haberlas explicado en secuencia, es obvio que en el acontecimiento teatral operan simultáneamente e implicadas una en otra. Más aún, todas aquellas ideas y experiencias de lugares que tienen los espectadores forman parte del sentido espacial que cada uno de ellos recrea, tal y como las experiencias generadas por la representación modifican su vida y percepción individual.

II. Espacio, escenificación y memoria

El teatro interactúa necesariamente con espacios concretos de representación, ya se trate de sitios reservados a la actividad teatral o de aquellos que se insertan temporalmente en medio de una comunidad. En esta sección se presentan los resultados de varias experiencias recientes de trabajo escénico que se realizó en espacios comunitarios y naturales —el desierto Central de Australia en contacto con un

² Anne Ubersfeld, *L'école du spectateur*, Éditions Sociales, París, 1978.

grupo de aborígenes; así como la ciudad de Sydney, en calles y antiguas cárceles— con el fin de explorar los modos en que la práctica teatral modifica el espacio social, reactivando la memoria y permitiendo que el espacio mismo se manifieste en términos de sus posibilidades y su pasado. En tal tipo de representaciones, el espacio modifica a su vez la práctica escénica en la medida en que los espectadores aportan sus propias vivencias y memorias del lugar. En particular se analizan la dinámicas y procesos de creación de sentido que tales representaciones ponen en marcha, y sus implicaciones políticas.

Nos ocupamos aquí de la noción de “lugar” (*site*) más que del concepto abstracto de “espacio”. Por eso hablaremos de experiencias concretas de escenificación. En la actualidad se realiza muchísimo trabajo interesante fuera de los espacios teatrales designados como tales, es decir, en espacios no tradicionales de representación, de modo que el “lugar” o “sitio” —término que uso para referirme a la ubicación concreta del hecho teatral dentro del espacio social de una comunidad— se convierte en el tema central. El estudio del “lugar” nos lleva a considerar necesariamente el modo en que la representación se inscribe dentro de la dinámica social.

Con frecuencia se señala que el análisis del teatro no ha jugado un papel importante en el naciente campo de los estudios sobre la herencia (los llamados “*Heritage Studies*”³, que versan sobre la recuperación de tradiciones culturales), quizá debido a la naturaleza transitoria del acontecimiento teatral. Si bien la representación es efímera, puede utilizar elementos que no lo son en absoluto (textos, edificios, idiosincrasia), de modo que, desde mi punto de vista, un examen de la forma en la que

³ Este apartado es una versión modificada de una conferencia que di en Amsterdam sobre “El teatro y la memoria cultural”, en el marco de esta discusión.

el teatro trabaja en relación con la memoria cultural debe explorar la conexión entre elementos transitorios y no transitorios.

Quiero referirme aquí al concepto de “emergencia” que desarrolla el teórico Richard Bauman para describir la manera en que operan las prácticas orales, en contraste con la noción de Raymond Williams sobre “cultura residual”, referida a las huellas de antiguas creencias que, pese a no estar activas, permanecen de algún modo en las culturas de hoy. Me parece que la tradición teatral de Occidente, que basa el teatro en el texto dramático, opera en una zona intermedia entre la “cultura residual” y la “cultura emergente”, pues recrea el pasado y lo transforma en el presente. Un factor importante de este proceso ha sido desde hace tiempo la construcción de teatros, edificios cuyo diseño impone cierto tipo de conductas y prácticas corporales, y acentúa una concepción restringida acerca de la representación. Todavía más determinante ha sido la sujeción de la obra a un texto literario, es decir, a un producto de otro momento histórico y de otro lugar, que debe ser sustancialmente re-trabajado a fin de integrarlo a las experiencias vividas de los actores y de los espectadores *aquí y ahora*. Los críticos de la práctica del teatro tradicional suelen quejarse de que el proceso de re-trabajar no es suficientemente radical, lo cual explica la tendencia de muchos practicantes a trabajar fuera de las limitaciones que imponen los edificios del teatro tradicional. Esta sección expone algunas de las maneras en las que la “representación ligada a un sitio específico” (*site specific performance*) funciona en relación con la memoria cultural, sin desconocer los peligros que implica perder contacto con la amplia tradición teatral de Occidente: en Sydney, por ejemplo, el desarrollo comercial ha llevado a demoler los edificios de todos nuestros viejos teatros. Yo he intentado que se reconozca que la pérdida de esos recintos también ha separado a los actores y directores de dicha tradición, provocando además una devaluación del teatro como práctica.

En la “representación ligada a un sitio específico”, el lugar es una preocupación central. Presentaré varios ejemplos para demostrar de qué modo la representación puede transformar la experiencia que tiene el espectador respecto del lugar y cómo el lugar influye a su vez en las representaciones que en él se llevan a cabo. Además, los espectadores que asisten a la representación llevan ya sus propios recuerdos de ese lugar —o de otros sitios semejantes—, y eso hace del proceso de creación de sentido algo muy difícil de aprehender.



1. *Segments of an “Inferno”* (Segmentos de un “Infierno”)

Ésta fue una representación de seis horas realizada por los actores de *BodyWeather*, entrenados en *Butoh*, en un patio habilitado dentro de una vieja prisión de mujeres en el centro de Sydney, que sirve de paseo para turistas. El *performance* se basaba en ideas provenientes del “Infierno” de Dante. Fue interesante observar que los significados creados por la representación se vieron seriamente afectados por la locación: los actores no sólo interpretaban con sus cuerpos a Dante sino el sufrimientos de las presas que alguna vez estuvieron ahí. Así pues, parecía que la representación, al incrementar las posibilidades significantes del espacio como espacio escénico, permitía que la **historia del lugar** re-emergiera en el presente, casi superponiéndose al tema mismo de la representación.

2. Improvisación en Australia Central

Esta experiencia también formó parte de los trabajos del *BodyWeather Laboratory*, y se realizó en el Desierto Central en Australia. Las diferentes respuestas del público a la misma representación indican en qué medida los espectadores aportan sus experiencias o recuerdos y cómo las propias intenciones conscientes de los actores son sobrepasadas por los atributos del sitio en el que actúan. La representación abre un lugar para la memoria, incluso una pseudo-memoria, en relación a acontecimientos que no se han experimentado necesariamente en carne propia, y el poder del lugar hace el resto. Sin embargo, dichos “recuerdos” del lugar se anclan en el presente y pasan por el filtro de las preocupaciones contemporáneas del espectador.⁴

⁴ El poema de Judith Wright *Nigger’s Leap: New England* (El Salto del negro: Nueva Inglaterra) sobre un lugar en la propiedad de su familia, donde ocurrió una matanza me sirvió también para reflexionar cómo los lugares pueden es-

3. *The Widows* (Las Viudas)

Éste fue un *performance* diseñado para realizarse en espacios públicos y urbanos (la calle, centros comerciales, estacionamientos, etc.), que tuvo un efecto perturbador en los espectadores casuales e involuntarios. Se trataba de cinco mujeres vestidas de negro que paseaban, danzaban y cantaban canciones tradicionales de otras culturas (judía, griega, árabe,)⁵ envueltas en una atmósfera melancólica y extranjera. La gente se preguntaba “¿y esto qué es?” Lloran por alguien, aventuraban algunos; están drogadas, decían otros transeúntes; un aborigen australiano dio su propia versión: “están bajo un embrujo”.



tar “marcados” por los acontecimientos ocurridos ahí, y cómo son capaces de desencadenar una reacción emocional incluso en personas que no tienen un recuerdo directo de los hechos. Es crucial, pues, el papel de un lugar en la preservación de acontecimientos pasados y de su significado intrínseco.

⁵ La ininteligibilidad de sus cantos, combinada con sus atuendos, aislaba al grupo en una atmósfera melancólica y extranjera que parecía envolverlas. Dicho carácter extranjero, sin embargo, corresponde a la realidad social de Australia, tierra de exilio donde diversas culturas se entrelazan.

Cuando la representación se inserta en la vida diaria sin señales mediadoras, el impacto puede ser extremo y nos da mucho qué pensar sobre la función y limitaciones del recinto propiamente teatral en lo que se refiere al control y supresión de respuestas por parte del espectador.

Quiero terminar este apartado insistiendo en la fuerte interdependencia que se da entre escenificación, lugar y memoria. La representación puede despertar la historia de un lugar determinado, y traer al presente incluso recuerdos que han sido suprimidos; de este modo, el espacio en que se realiza un *performance* tiene el poder de subvertir o exceder lo que los propios actores piensan que están haciendo. La representación como arte se asocia necesariamente con un lugar determinado y, algo todavía más importante, requiere de la presencia corporal tanto del actor como del espectador, transformando a éste último en participante activo. La memoria funciona en relación con el presente; en ese presente concreto el “*performance* que se realiza en un lugar específico”, al activar las fuerzas culturales tanto residuales como emergentes, puede convertirse incluso en una forma de activismo social y político.

III. Hacia una ecología del arte escénico

Desarrollo aquí el tema de las implicaciones políticas que tiene la representación teatral, considerada a la vez como arte y práctica social, siguiendo la propuesta de Baz Kersaw, teórico del performance, acerca de un teatro comprometido ecológicamente con el ambiente natural, la tradición cultural de las comunidades y su apropiación del espacio que habitan. En diversos proyectos escénicos recientes he podido corroborar cómo la distinción entre arte y activismo se diluye.

Partiendo de lo que dije anteriormente sobre la representación, el lugar y la memoria, reflexiono ahora sobre los aspectos políticos del lugar y sus implicaciones en la representación. El “lugar” se ha convertido en un tema central en muchas disciplinas académicas a medida que los teóricos responden a las realidades del mundo post-colonial y comprenden la necesidad de proteger el medio ambiente. Los temas relacionados con el lugar o sitio específico (la tenencia de la tierra, el régimen de propiedad, las leyes de uso de suelo, así como los poderes de inclusión/exclusión) se hallan en el centro de los más álgidos problemas políticos de nuestro tiempo; la consideración en el “lugar” parece conducir inevitablemente al compromiso político.

A principios del siglo XXI, Australia se enfrenta a dos problemas enormes, ambos ligados al “lugar”. El primero es que se trata del país más árido del mundo; los ecosistemas australianos han sido seriamente afectados por los métodos europeos de explotación de la tierra que se adoptaron desde los tiempos de la colonización. La necesidad de cambios radicales en nuestra manera de ocupar la tierra se discute pero no se acepta. El segundo problema concierne a la propiedad y a la ocupación de la tierra, en relación con los habitantes autóctonos, así como con las sucesivas olas de migrantes y buscadores de asilo que intentar tener acceso a la tierra. La manera en la que estos problemas se resuelvan (o no) será crucial para el tipo de sociedad en que habrá de convertirse Australia.

En este contexto, el teatro y la representación teatral australianos están adquiriendo un compromiso creciente con el “lugar”.

Crear sentido en el teatro es algo profundamente ligado a los factores espaciales; a través de la realidad espacial el teatro realiza su doble naturaleza: ser forma artística y práctica social al mismo tiempo. Esta dualidad posibilita el compromiso del teatro con la comunidad y su potencial como medio de acción social. Tal potencial es lo que sin duda ha hecho que el teatro

haya sido fuertemente controlado por el Estado a lo largo de la historia. Irónicamente, este control se ha ejercido justo en el aspecto que involucra mayor compromiso social con una comunidad: la realidad física del espacio teatral.

Es importante reflexionar en torno a los aspectos del teatro que lo han hecho tan temible para las autoridades: el efecto perturbador de la ficción dramática y el modo en que ésta transforma la realidad del espacio de la representación. Cuando el teatro se restringe a los espacios designados especialmente para él, este efecto se mantiene bajo control, pero cuando el teatro ocurre en lugares inesperados, tal como muestra el apartado anterior sobre el “*performance* ligado a un lugar específico”, la perturbación puede ser seria. Muchos escritores han criticado a los practicantes del teatro por someterse a este proceso de encierro y castración. Baz Kershaw ha comparado el teatro tradicional con la *Biósfera II* y ha hecho un llamado a la creación de un “teatro que responda al medio ambiente”.

Si bien aplaudo el trabajo radical realizado por los practicantes del “*performance* ligado a lugar específico”, me opongo a que se deseche el teatro tal y como funciona en el edificio tradicional. Es necesario comparar el teatro, el cine y la televisión, en relación con estas representaciones *in situ* para apreciar claramente el porqué. Tanto el cine como la televisión crean representaciones extremadamente realistas del lugar, nos hacen visualizar la realidad más poderosamente que cualquier otro medio pero, al mismo tiempo, nos alejan de ella: la imagen parece auténtica, pero por lo mismo, lo real se vuelve intangible, irreal. Una sociedad cuyo acceso a la realidad depende en gran medida de la pantalla de televisión corre el riesgo de ser controlada por los editores y manipuladores de imágenes.

Cabe hacer notar los tres niveles en que teatro y representación se relacionan en términos del espacio:

- En el teatro la realidad social siempre aparece como contexto, el medio nunca es transparente y la representación siempre se asienta sobre un evento social.
- El teatro requiere de la presencia real tanto del actor como del espectador, este último es un agente activo, un participante, más que un simple espectador. En ese sentido la representación es un acontecimiento de participantes vivos que debe tener sede en un lugar concreto.
- Los espectadores en el teatro tienen una experiencia conjunta del lugar, y los lugares ficticios siempre se experimentan a través de la realidad material del espacio de la representación.

Considerando el traslape entre lo real y lo irreal, así como la manipulación y el control de modos de representación fuertemente mediatizados en nuestra sociedad, me parece que necesitamos del teatro más que nunca:

- por ser un modo de representación que contextualiza su propio proceso;
- porque transforma al espectador en un agente creativo;
- porque necesariamente se compromete con lo social, en el aquí y el ahora;
- porque permite que la realidad se afirme y se reafirme.

El teatro vertido en la comunidad puede ser aún más poderoso:

- pues los espectadores llevan su propia experiencia y memorias del lugar a la representación;
- pues el lugar puede “contar” su propia historia, hasta el punto de rebasar los objetivos de la representación;
- pues la representación trastorna la inconsciente ocupación del espacio público por parte de la gente, problematizando

así tanto al lugar mismo como las formas de ocupación que impone.

Los activistas del ambiente (grupos ecologistas militantes) y otras agrupaciones que utilizan el teatro directo ya están explorando estos aspectos espaciales de la representación y creando una nueva relación entre la representación y el activismo. El teatro no es únicamente activismo, es un trabajo artístico inserto en un acontecer social. El reto para los practicantes, ya sea que trabajen en espacios teatrales tradicionales o no, es mantener la tensión entre el trabajo artístico y el contexto social en el que se inserta. El arte implica dar forma, estructurar el material, crear representaciones desde una cierta perspectiva para comunicar ideas y expresar una postura moral. Lo que el teatro puede ofrecer hoy es la oportunidad de crear y presentar ese material dentro de una dinámica social concreta que modifica las ideas transmitidas, al tiempo que se transforma ella misma en el proceso de teatralización. Y aunque esto no ocurre con frecuencia, el potencial está ahí y tiene un enorme valor para cualquier sociedad democrática.

Volviendo a la idea de Baz Kershaw de crear un “teatro que responda al medio ambiente”, me inspiro ahora en el análisis presentado por Henri Lefebvre hace un cuarto de siglo. Lefebvre hizo una distinción entre “el espacio dominado” —enajenado— y “el espacio del que se apropian sus ocupantes”. El primero es un espacio transformado, mediado por la tecnología y bajo el control del Estado, mientras que el segundo es el espacio recuperado para servir a las necesidades de un grupo particular dentro de la sociedad. Para Lefebvre, “cualquier proyecto revolucionario hoy en día... debe llevar a cabo la reapropiación del cuerpo, en estrecha liga con la reapropiación del espacio, como parte no-negociable de su agenda”.

Esta observación toca el meollo de lo que está fallando en buena parte de la actividad cultural contemporánea. Por las ra-

ziones que he señalado, me parece que el teatro y la representación están idealmente situados, dentro de las actividades de comunicación, para contribuir a la labor de reapropiación del cuerpo y el espacio. El trabajo de Tess de Quincey y su *Body Weather Laboratory* en el Desierto Central de Australia nos obliga a reflexionar si se trata de un gesto utópico imposible o de un serio intento de reapropiación.

IV. El espectador en el espacio teatral

Dado que el factor primordial del teatro es la presencia viva de actores y espectadores en un espacio determinado, la práctica teatral implica un intercambio de energías entre ambos y constituye un evento social. Esto obliga a estudiar la representación teatral en cuanto que acontecimiento estético de alcances ecológicos y políticos. El estudio del espacio teatral permite dicho acercamiento, y precisa no sólo de una reflexión interdisciplinaria, sino de estrategias concretas de involucramiento directo en la práctica misma.

Si una representación puede describirse como “lo que ocurre entre los actores y los espectadores”, entonces el espectador debe ser considerado un agente vital en el proceso de la construcción de significado que se da en el teatro. En estas circunstancias, la falta de atención que la teoría de la representación suele prestar al espectador es algo sorprendente. Este apartado es un intento por esbozar una reflexión en torno al espectador teatral.

Los términos comúnmente utilizados demuestran la existencia de problemas de definición y de comprensión, cierta inadecuación del término “espectador”, tal como se le usa en la mayoría de las lenguas europeas, así como diferentes aproximaciones a la definición de la naturaleza colectiva del evento teatral (“público”, “audiencia”, “congregación”, “*le public*”, “*l’assistance*”).⁶

⁶ En francés en el original (N. del T.)

La labor de teorizar se encuentra doblemente complicada por la naturaleza efímera del hecho teatral, por la falta de información y registro histórico de las prácticas que se observan en los espectadores y por la gran cantidad de reacciones que han tenido los públicos de diferentes épocas y sociedades a lo largo de la historia del teatro. La complicación se agrava cuando los teóricos del teatro tratan de aplicar de manera acrítica las formulaciones surgidas en otros ámbitos de práctica actoral, como el cine, cuya crítica sí ha teorizado mucho acerca del espectador.

Siguiendo el método aplicado por los teóricos del cine en sus teorías sobre el espectador, se define al teatro como: “seres humanos que se mueven en un espacio definido y que son observados por otros seres humanos”. Hay dos consecuencias importantes que se derivan de esta definición:

- 1) El teatro se encuentra necesariamente inserto en un acontecimiento social.
- 2) Implica un intercambio mutuo de energía entre actores y espectadores.

El evento social

Para el espectador, el sólo hecho de estar presente en el teatro es una parte importante de la experiencia teatral. La representación y las ficciones que se presentan se encuentran constantemente en riesgo de verse sobrepasadas por la realidad social. Los practicantes del teatro tratan de mantener esa realidad social bajo control, especialmente en el teatro del siglo xx, manteniendo el auditorio en la oscuridad y al público inmóvil en sus asientos. Sin embargo, hay que considerar que el teatro es un espacio para una respuesta emocional compartida y la respuesta se ve intensificada debido al intercambio implícito. El público se convierte en una entidad con personalidad propia que los actores sensibles pueden percibir. La organización ma-

terial del espacio para la representación, las actividades sociales y las convenciones —tales como las “llamadas” antes de cada acto— transforman al grupo de individuos que asiste a una representación en una auténtica, aunque efímera, colectividad.

Intercambio de energía

Los actores reciben la energía que se desprende de la sola presencia de los espectadores, y los espectadores a su vez reciben energía de los actores que están en el escenario, así como de los demás espectadores. La energía es un concepto intangible y difícil de documentar, pero no por ello debe ser dejado a un lado. Los actores han descrito el proceso que siguen para guiar al público y para ser guiados a su vez, lo cual sugiere la presencia de “ciclos de retroalimentación”; tales descripciones denotan claramente el intercambio de energía que ocurre entre actores y espectadores.

Extrapolando estas dos condiciones fundamentales de la representación en vivo, aísló cuatro factores más para ahondar en la distinción.

Creencia/No-creencia

Uso estos términos mutuamente excluyentes uniéndolos por una diagonal para indicar que el espectador simultáneamente cree y no cree. Lo que se presenta es tanto real (actor, y posiblemente celebridad) como irreal (personaje), y hay otra cosa más: lo que los especialistas en semiología de la Escuela de Praga llaman “figura del escenario”. Este triple nivel de conciencia (presencia real/ representación/ ficción) se mantiene a lo largo de la representación incluso si alguno de los niveles predomina. Además, pueden darse deslizamientos de conciencia de un nivel a otro.

Juego de miradas:

A pesar de que esta noción parece privilegiar el aspecto visual de la representación, se refiere más bien al conjunto de la experiencia espacial que involucra a todos los sentidos (uso el término “mirada” para subrayar la idea de que el espectador es un agente activo). Hay distintos tipos de “miradas” en el teatro; la mirada espectador =>actor es la mirada primaria, pero durante la representación en vivo el actor también mira al espectador. Aún más, los espectadores se miran entre sí de tal modo que se lleva a cabo otra representación dentro del espacio que ocupa el público. La mirada en el teatro es un proceso siempre complejo, siempre múltiple (por esto hablo de un “juego de miradas”) y nunca está completamente bajo el control de nadie.

Multiplicidad de enfoques

La complejidad semiótica del teatro, que incluye sistemas de signos visuales, auditivos, arquitectónicos, proxémicos, kinestésicos, etcétera, se vuelve aún más difícil de describir debido a las diversas capas de encuadre a las que me he referido: el escenario siempre es un escenario, un espacio de representación y un espacio de ficción; el actor siempre es actor, figura del escenario y personaje; el tiempo siempre es real y ficticio simultáneamente. La complicación crece cuando se dan condiciones como el uso de disfraces, el caso de un personaje que a su vez representa a otro, o las secuencias de “teatro dentro del teatro”. El espectador teatral es presa voluntaria de todos estos juegos.

Independencia de la percepción

Los actores y la puesta en escena pueden guiar la atención del espectador hasta cierto punto, pero la experiencia de la repre-

sentación que tiene el espectador de teatro se halla en gran medida bajo su propio control, mucho más de lo que ocurre en los géneros mediáticos, como el cine y la televisión, en donde el encuadre de la toma y la edición realizan gran parte del trabajo. Los espectadores en el teatro hacen su propio montaje y los significados que se construyen dependen mucho de esto. La libertad del espectador para escoger en dónde enfocar su atención es parte del riesgo de la representación en vivo y constituye un factor importante de la energía que se libera durante cualquier representación.

Considero necesario, pues, discutir las diferencias fundamentales que existen entre el proceso de construcción de significado para el espectador en el cine y el que se da en el teatro o bien en el *performance*. He mencionado cómo una de las diferencias más evidentes se da precisamente en virtud de la naturaleza abierta del teatro, experiencia siempre inacabada, en proceso, donde la respuesta del espectador es parte crucial del sentido. También me he referido a la manera en que el factor de creencia/no-creencia funciona para distinguir el teatro del *performance*, y al poder de la negación tal como funciona en lo que Kirby llamó “actuación compleja”⁷.

Los apuntes que aquí presento no tienen como objetivo hacer un juicio de valor sobre los diferentes géneros de representación, sino iniciar la exploración de lo que una teoría del espectador teatral podría revelar incluso acerca de otros géneros de representación.

Para finalizar esta breve exposición de problemas y estrategias del estudio del espacio teatral, quisiera insistir no sólo en la importancia que tiene la consideración del espacio como factor fundamental de la experiencia del teatro y del *performance* en particular, sino en las implicaciones sociales e históricas que el fenómeno teatral, y el hecho de crear ficción dentro de un espa-

⁷ “*Complex acting*” en el original (N.del T.)

cio físico y social determinado, tienen para una colectividad como tarea de auto-reflexión, memoria y transformación.

Traducción: Víctor Becerril Montekio

Bibliografía

McAuley, Gay, *Space in Performance: Making Meaning in Theatre*, The University of Michigan Press, Chicago, 2001.

Ubersfeld, Anne, *L' école du spectateur*, Éditions Sociales, París, 1979.

