

Reconstruir el acontecer escénico: entre percibir y hacer memoria

El análisis en artes escénicas desde los estudios teatrológicos

Reconstructing the scenic event: between perceiving and remembering

Analysis in performing arts from theater studies

Dr. Andrés Grumann Sölter¹

agrumann@uc.cl

Resumen:

El presente ensayo se propone revisar algunos de los argumentos en torno al *análisis del acontecimiento escénico* (Aufführungsanalyse) que realiza el investigador teatral a la hora de enfrentarse con los procesos de escenificación propuestos por un actor, director, compañía o colectivo y la función de la que –como un espectador más- es parte fundamental. Se postulará que todo ejercicio de análisis de la situación escénica está directamente relacionado por una parte con una experiencia perceptiva y, por lo tanto, corporal del sujeto que analiza y, por la otra, que implica un persistente ejercicio de memoria que reconstruyan las huellas del veloz susurro que emerge del juego entre escenificación y acontecimiento.

Palabras clave: análisis de la función; percepción; memoria; acontecimiento escénico; reconstrucción.

Abstract:

This essay aims to review some of the arguments around the analysis of the stage event (Aufführungsanalyse) carried out by the theatrical researcher when dealing with the staging processes proposed by an actor, director, company or group and the role of which - as one more spectator - is a fundamental part. It will be postulated that every exercise in the analysis of the scenic situation is directly related on the one hand to a perceptual and, therefore, bodily experience of the subject being analyzed and, on the other, that it involves a persistent memory exercise that reconstructs the traces of the fast whisper that emerges from the game between staging and event.

Keywords: stage analysis; perception; memory; staging event; reconstruction.

Recibido: 12/05/2021. Aceptado: 11/11/2021

Quien tenga la oportunidad de ingresar a la página de Internet del *Teatro La Memoria* se podrá encontrar con esta sugerente frase que de algún modo identifica y fundamenta los múltiples procesos de escenificación del actor y director teatral chileno Alfredo Castro:

Memoria es pensar siempre en lo pensado, rehacer sobre lo hecho, es decir reconstituir la escena²

Aproximarse desde los estudios teatrológicos al análisis de las artes de la danza o el teatro es desde un inicio un particular y complejo ejercicio de memoria que con mucha dificultad el ejercicio de reconstruir el carácter efímero y transitorio de lo que ocurre cuando participamos del acontecer en la escena. Pero *¿qué implica reconstruir la escena?* Sin duda una pretensión algo exagerada y poco realista; y *¿qué escena se busca reconstruir, la percibida, aquello siempre pensado, su huella, lo hecho?* Y *¿A cuál hecho se refiere esta sentencia del Teatro La Memoria y cómo podría formularse desde una lógica estética?* Ya Antonin Artaud, a quien directa o indirectamente se refería el propio Castro en sus propios procesos de investigación teatral, hacía alusión al cuerpo para recuperar el carácter orgánico de la experiencia, reivindicando los sentidos a través de la percepción cuando nos recuerda en su Teatro y el doble:

Que el escenario es un lugar físico y concreto que exige que se le ocupe y haga hablar su lenguaje concreto. Digo que ese lenguaje concreto, destinado a los sentidos e independiente de la palabra, debe satisfacer primero lo sentidos, que hay una poesía para los sentidos como la hay para el lenguaje, y que aquel lenguaje físico y concreto al que aludo, no es de verdad teatral sino cuando los pensamientos que expresa, escapan al lenguaje articulado” (Artaud, 2001, p. 47).

La pregunta de fondo que subyace a estas reflexiones está en conexión con la posibilidad de un análisis de las artes escénicas en tiempos de una apertura e interacción entre las mismas y más allá de ellas, tiempos en los cuales el teatro y la danza ya no se manifiestan escénicamente como en décadas y siglos anteriores como un teatro dramático-literario (el menos en su dimensión semántica) que busca ser puesto en escena o como el movimiento virtuoso de la/el intérprete basado en un sistema de control previamente fijado. Modos de hacer arte donde el espectador toma, cada vez con más fuerza, una posición determinante en dirección al hacer o llevarse a cabo de acciones. *Al parecer*, y de ésta perspectiva teórica, los modelos de análisis existentes en la actualidad parecen no abrirse del todo a la emergencia de la situación *teatro*³ o, más coloquialmente conocida en nuestra Latinoamérica como *función*. Mi hipótesis es que, detrás de todos estos supuestos, se esconde una compleja pero

2 www.teatrolamemoria.cl/escuela/

3 A la par nos parece fundamental establecer al menos tres ejes discursivos básicos e iniciales a los cuales me interesa volver para llevar a cabo un ejercicio de *reconstrucción de escena* o de análisis de las artes escénicas como el planteamiento de una instancia formal en torno a los estudios escénicos: 1) una revisión y estudio de las lógicas estéticas provenientes de éstos estudios; 2) *una reconexión con las estéticas y políticas que propusieron tanto las vanguardias históricas como una neovanguardia escénica a partir de los sesenta*; y 3) un descubrimiento y retorno del espectador a partir del ejercicio estético de las vanguardias históricas y los giros *performativos* experimentados en las artes y la cultura a partir de la década de los sesenta. Para esto revisar: Grumann, Andrés. 2008. “Performance: ¿disciplina o concepto umbral? la puesta en escena de una categoría fundamental de los estudios teatrales”. En *Revista Apuntes de teatro*, 130.

sugere paradoja que deseo abordar desde las metodologías de los estudios teatrológicos con la finalidad de contribuir a una expansión de las herramientas para analizar las artes escénicas en nuestra región.

1. El “veloz susurro” de la situación escénica

Existe una idea bastante general que describe la situación-teatro o función como una manifestación efímera o fugitiva que acontece en un espacio-tiempo determinado y ante un grupo de personas en *co-presencia*. Podríamos buscar innumerables fuentes tanto teóricas como prácticas que de una u otra forma sostengan una lectura tal del teatro. Uno de los orígenes de esta tradición, más bien teórico/crítica, es la que propuso Gotthold Ephraim Lessing para quien,

El trabajo del poeta puede presentarse en cualquier momento, su obra se mantiene y siempre la podemos volver a ver. Sin embargo, el arte del actor es transitorio. Tanto lo bueno como lo malo de su arte transitan velozmente como un susurro (Lessing, 1958, p. 5) ⁴.

Esta sentencia de Lessing presenta un argumento que se ha posicionado en los estudios teatrológicos y que sostiene que la situación-teatro o función emerge tanto de la interacción como de la *confrontación* entre todos los participantes (tanto artefactos como de cuerpos presentes) del transcurrir de un proceso que, como recuerda Hans Thies Lehmann, surge “del aquí y ahora de las acciones reales que acontecen, las cuales tienen su retribución en el momento en que están ocurriendo, sin dejar huellas de sentido permanentes” (Lehmann, 1999:180-1). Quizás no exista una sentencia más citada, tanto por el fondo como por la forma que fue adquiriendo a lo largo de los siglos, como la que propuso Aristóteles con el objetivo de subordinar la “opsis” al “epos” en su Poética. La citada sentencia aristotélica dice:

El espectáculo (escenificación) ciertamente arrastra seductoramente a los espectadores, pero es absolutamente ajeno al arte y mínimamente propio de la poesía (Epos). Pues el efecto de la tragedia subsiste incluso sin representación (Opsis) y sin actores (Poética, 1450b) ⁵.

El trasfondo de la cita aristotélica inauguró una importante tradición en el ámbito de la teoría del teatro que vincula el efecto catártico de la tragedia al texto dramático escrito, dejando de lado la vivencia del acontecer escénico por ser “una fábrica de trastos” (Poética, 1450b). Aunque la cita de Aristóteles fue reelaborada a lo largo de una extensa tradición, parece ser que el filósofo griego ya era consciente de al menos dos importantes puntos: el primero, que su observación del teatro le permite distinguir entre el trabajo desplegado por los artistas del teatro (*Epos*) y el espectáculo (*Opsis*); el segundo, que sin tal distinción le resultaría imposible fundamentar su Poética, esto es, el arte de la correcta manera de escribir

4 Traducción libre del alemán. La cita en español se puede consultar en Lessing, G. E. 2004. *Dramaturgia de Hamburgo*. Publicación de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, p. 78.

5 En alemán dice: “Die *Inszenierung* vermag die Zuschauer zu ergreifen, sie ist jedoch das Kunstloseste und hat am wenigsten etwas mit der Dichtkunst zu tun. Denn die Wirkung der Tragödie kommt auch ohne *Aufführung* und Schauspieler zustande”. En Aristóteles, *Poetik*, traducida y comentada por Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, 25.

un texto que, al ser re-presentado en escena logre la catarsis en el espectador. Este punto se puede comprobar, a nuestro juicio, con la partícula “incluso” que Aristóteles antepone a la ausencia de espectáculo y actores.⁶

Desde los planteamientos tanto de Aristóteles como de Lessing y Lehmann podríamos deducir que el espectador teatral, ese sujeto que asiste, se presenta a lo que coloquialmente denominamos la función, no se sienta solitariamente en una butaca del teatro como si lo puede hacer frente al televisor en su casa. *Tampoco contempla una obra de arte* (cuadro, escultura), esto quiere decir, un objeto o artefacto culminado por el genio creador de un artista. El espectador teatral es un participante más de la función y activa la “producción de presencias” (Gumbrecht, 2004) en el acontecer escénico. Aquella *situación*⁷ –esa que Anne Ubersfeld designa con la palabra “hecho” y Patrice Pavis describe como el “erotismo del proceso teatral”- “adquiere sentido para el análisis allí donde comienzan las acciones o éstas toman un nuevo rumbo” (Kotte, 2005, p. 19) que permite situar, en un primer momento, el ejercicio de reconstrucción del acontecer escénico en, como enfatiza Erika Fischer-Lichte, la emergencia de lo que aparece y no en los significados que podría contener previamente eso que aparece⁸.

Una obra puede estar compuesta por un grupo de artefactos y objetos previamente dispuestos como también artísticamente elegidos por alguien o un grupo de personas, pero simultáneamente todos ellos son parte de un grupo de procesos *performativos* que, emergiendo en el en vivo de la función, remarcan las múltiples de cualidades sensibles y que adquieren sentido únicamente en el instante de su aparecer (Seel, 2010). Si únicamente le damos la categoría de obra al teatro, se tendría que anular gran parte de éstos componentes sensibles, asunto que dejaría de lado un sin fin de momentos que emergen de la “co-presencia corporal entre actores y espectadores” (Fischer-Lichte, 2011). De partida habría que borrar o simplemente dejar de lado la “contingencia del instante” (Roselt, 2008, p. 113), aquel encuentro corporal de co-presencias que genera atmósferas, efectos, movimientos, gestos y acciones múltiples. En su carácter de acontecer escénico, la situación-teatro o función del teatro o la danza no tiene carácter de obra, cosa que con mayor facilidad le podemos atribuir a un drama (texto-dramático) previamente fijado, o del material del que está compuesto una estatua o pintura en su sentido tradicional.

Si revisamos la tradición de una noción como la de *obra de arte* nos podremos percatar que ésta establece una clara y necesaria división entre sujeto y objeto: entre artista y obra, entre pintor y cuadro, escultor y escultura o entre poeta y drama⁹. En el caso del teatro y la danza, sin embargo, esto no es posible: ¿quiénes son los artistas y cuál es la obra de teatro? Los movimientos y acciones de un actor en escena, aunque muchas veces previa-

6 Sugiero al lector revisar: Grumann, Andrés. (2010). “La subordinación de la escena. Del Epos o cómo la fábula se transformó en fatalidad para la *Opsis*”, en revista GESTOS, nº. 50, Irvine, California.

7 Deseo distinguir metodológicamente a la *situación-teatro* de la *situación-teatral* respecto al grado de análisis que comprenden. La primera refiere a la particularidad artística representada como tal, la segunda amplía la posibilidad de análisis y sostiene una lectura de la teatralidad en la cultura. Para la expansión del concepto de la teatralidad ver. Fischer-Lichte, Erika et al. 2005. *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*. Francke Verlag, Tübingen und Basel.

8 La situación, como recuerda Andreas Kotte, es “la unidad de acciones humanas más pequeña y compacta de lo entendible, una relación entre hombres que surge en un tiempo y lugar simultáneos” (Kotte, 2005: 16).

9 Ver, por ejemplo, Tatarkiewicz, Wladyslaw. 1997. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Editorial Tecnos, Madrid.

mente fijados en los procesos de escenificación¹⁰, están inevitablemente vinculados a lo que he denominado junto a Jens Roselt, la *contingencia del instante de la función*. Más que una mera relación del tipo sujeto-objeto, en el teatro la emergencia del instante establece una relación de co-sujetos (entre sujeto-sujeto) o co-objetos que co-experimentan el instante como aquel *veloz susurro* que describía Lessing. Éstos, a su vez, están relacionados íntimamente a la contingencia transformadora del instante que ha sido llamada, tensionando el concepto respecto a sus correlaciones terminológicas provenientes de diversas culturas, como espectáculo, puesta en escena¹¹, performance y función.

Situar la *reconstrucción de escena* en la situación-teatro o *función* implica recoger teóricamente la compleja relación que surge entre escenario y el espacio que ocupan los espectadores como parte esencial de la experiencia teatral. De éste modo el teatro no se deja analizar como un mero texto dramático que busca su puesta en escena (*mise en scene* en francés), sino como un proceso artístico compuesto tanto por el ecosistema de escenificación como por el carácter de acontecimiento en su acontecer en función. A ésta última, por lo tanto, la comprendemos como la alternancia constante de múltiples efectos, única e irreplicable que surge entre aquellos que escenifican y aquellos que asisten y participan de la misma. Es en éste entre donde se sitúa nuestra (paradójica) *reconstrucción de escena* como estrategia de análisis teatrológico. Revisemos, a continuación, éstas dos grandes tradiciones de análisis.

2. Del susurro al análisis de las cualidades performativas

Entre construcción de *significado* y *el acto de la percepción*

Casi al final de su *El análisis de los espectáculos* (2000), el investigador francés Patrice Pavis aborda una de las más grandes discusiones llevada a cabo por los estudios teatrológicos europeos respecto a la metodología para realizar/desplegar el ejercicio de análisis escénico. Pavis dice: “el análisis del espectáculo no debe restringirse únicamente a la imagen fenomenológica del proceso escénico, sino que, debe asimismo considerar tanto los propósitos del hacedor teatral como los efectos que éstos provocan en los espectadores” (Pavis, 2000, p. 314). Ésta sentencia de Pavis nos permite introducir una de las principales temáticas de los estudios teatrológicos respecto al análisis, a saber, aquella que se propone dilucidar un *inventario metodológico para describir e interpretar* aquel “veloz susurro” que nos presenta la función. Para Pavis, este gesto requiere un hacerse cargo de la dualidad a la cual se ha llegado en el análisis del teatro buscando “conciliar una semiología de lo sensible con una energética de los desplazamientos no visibles” bajo lo que denomina una “semiolo-

10 Por escenificación entiendo la producción estético-material ideada y planificada previamente y con posterioridad a la *situación-teatro* o lo que denomino puesta en escena. La escenificación es un proceso intencional de carácter artístico que persigue establecer un grupo de estrategias (que se pueden cambiar antes y después de la puesta en escena) para poner en escena una “obra”. El proceso de escenificación debe distinguirse claramente de la puesta en escena. Ésta última encierra el conjunto de la materialidad, esto quiere decir, la corporalidad, que es llevada a cabo performativamente a través de su transcurrir junto a las presencias simultáneas de actores y espectadores. La puesta en escena debe entenderse como un instante contingente a través del cual aparecen momentos que nos marcan como participantes de la misma. En nuestro idioma generalmente se utiliza –erróneamente respecto a su origen francés con la noción de *Mise en Scene*- la palabra puesta en escena para describir este proceso creativo.

11 Distingo entre el *poner en escena* y la *puesta en escena*. El poner en escena corresponde a todas las estrategias que ponen en juego los directores, actores, compañías y colectivos antes y con posterioridad a la puesta en escena. Eso que hemos denominado escenificación. Ésta distinción ya la pudimos observar en la cita a la *Poética* de Aristóteles que llevamos a cabo anteriormente.

gía integrada” (p. 308), basada principalmente en su modelo de la vectorización¹². “Se trata, como remarca Pavis, de un cambio de actitud y de acento, antes que de la sustitución de un método por otro” (p. 287) que tiene por finalidad, “reconciliar la semiología “cartesiana” con la vectorización “artaudiana” y, en resumen, sentir el flujo pulsional, pero sin atravesar los límites de un dispositivo que se puede estructurar y localizar” (p. 290)¹³ definitivamente.

Aunque sugerente, el análisis que propone Pavis vuelve a caer inevitablemente en la estructuración de un dispositivo que *localice* y permita interpretar (también con anterioridad al encuentro de co-presencias) previamente la función. Aunque sugerente en varios puntos que podríamos denominar como una inflexión metodológica para un ejercicio de *análisis del espectáculo*, la propuesta de un *cuestionario* (Pavis, 2000, p. 51 a 53) elaborada por el investigador teatral francés recae en remarcar y analizar los componentes propios de la escenificación (los materiales que componen el ejercicio estético de poner en escena tales como la escenografía, el sistema de iluminación, el vestuario y maquillaje, lectura de la fábula y del texto, etc.)¹⁴. De éste modo la emergencia del instante vuelve a caer presa de una estructuración de significados previamente establecida¹⁵ que atomiza en signos toda la compleja y diversa experiencia teatral. Sería un error metodológico pensar que Pavis, con su modelo de cuestionario, abre paso a la experiencia propiamente teatral, solo la subdivide en aspectos, signos con los que debe trabajar la/el investigador. Pero revisemos algo más de esa estructura de significados para comprender el modo en que se levanta esta importante tradición de análisis dentro de los estudios teatrológicos.

Teniendo presente lo anterior, las preguntas se podrían formular del siguiente modo: ¿cómo surge el significado que estructura el *veloz susurro* de la situación-teatro? y ¿cómo puedo localizarlo e *interpretarlo*? Al referirnos al teatro en el contexto de la investigación teatrológica generalmente solemos subordinarlo, junto a la literatura, a la semiótica o semiología como la denominan los franceses. En rigor esto quiere decir que el teatro se deja interpretar bajo un sistema de signos previamente establecido que estructuran, desde una concepción textocentrista: una relación sujeto-objeto en torno al hecho teatral. Esto, de un modo más simple podría formularse del siguiente modo: ¿cómo puedo entender aquel objeto que denomino teatro? Ésta estructuración y/o análisis de una obra teatral está compuesta, en el caso de la *semiótica del teatro*, por un proceso de recepción que, como recuerda Erika Fischer-Lichte, “se lleva a cabo a través de una constitución significados” que interpreta a un grupo de signos cuyo “código teatral abarca todos los elementos que pueden

12 Para Pavis “la vectorización es la puesta en movimiento de un relato o de una cronología entre distintas partes de una obra escénica, es el recorrido del sentido a través del laberinto de los signos e implica una puesta en orden de la representación”. En Pavis, 2000, p. 136. El modelo de análisis de los espectáculos que propuso Pavis oscila constantemente y, a veces, indiferentemente, entre aquellas características propias de lo que denominamos escenificación (aquel proceso que pone en orden las distintas acciones, movimientos y gestos de una representación) y el “laberinto” o “recorrido” de la situación-teatro. El problema es su recaída en lo que denomina la vectorización que conduce, inevitablemente a un modelo.

13 O también se puede sostener que el teatro contiene siempre tanto una función referencial que se concentra en la *representación* de figuras, acciones, relaciones, situaciones, etc., como una función performativa que se concentra en el *llevarse a cabo* de las acciones tanto de actores como espectadores y los efectos que la puesta en escena deja en todos ellos.

14 Una importante tradición inaugurada por Tadeusz Kowzan el año 1963 en su libro *El signo y el teatro* donde propone analizar 5 categorizaciones con un total de 13 subdivisiones de signos: escenografía, signos lingüísticos, signos corporales, decorado sonoro, decorado musical.

15 Nuestra propuesta crítica no se sitúa en la posibilidad o imposibilidad de una estructuración de significados (negar esta posibilidad sería recaer en un absurdo metodológico). Lo que se propone nuestro enfoque metodológico es sostener la realidad y necesidad de las múltiples cualidades sensibles que arroja una puesta en escena para su análisis en el marco de los estudios escénicos. No se trata de anular, sino de complementar estableciendo una distinción de grado y énfasis.

ser funcionales a una representación concreta, a la que se le puede atribuir un significado en el contexto de la representación” (Fischer-Lichte, 1999, p. 511)¹⁶. *La Semiótica del Teatro* (1999) de Fischer-Lichte parte de la idea fundamental que el teatro –al igual que un texto literario- puede conocerse e interpretarse como un objeto analizable previamente a través de un doble proceso: “primero por medio de un retorno al sintagma, a través del cual aparece el contexto de sentido inmediato y, en segundo lugar, a través del recurso a las características históricas y biográficas de un sistema de significados previamente determinado” (Fischer-Lichte, 1999, p. 512). De este modo, la semiótica trata de “soportar los efectos emocionales que genera la representación en sus receptores a través de una lista de estructuras de significado” (Fischer-Lichte, 2001, p. 142), preguntándose por las condiciones a través de las cuales una obra de arte elabora y pone en escena éstos mismos significados¹⁷.

El estructuralismo, y particularmente el pensamiento de Roland Barthes, había establecido a fines de la década de los sesenta una particular lectura del teatro como forma artística autónoma¹⁸. Barthes sostenía que el carácter artístico del teatro surgía de “le théâtre, moins le texte” (“el teatro menos el texto”, Barthes, 2003). Para esto, Barthes tensiona sugere la relación unívoca entre significado y significante –la idea general de entender el texto como una mera suma de palabras- estableciendo una relación “multidimensional en el que concurren y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es el original: el texto es, por lo tanto, un tejido de citas proveniente de los mil focos de la cultura” (Barthes, 1987, p. 69-70). A esta multifocalidad compleja, Barthes le adjudica una nueva manera de análisis cuyos fundamentos teóricos y metodológicos se pueden encontrar en su *El placer del texto* de 1974.

Más allá del sugerente gesto metodológico del pensador francés, quien sostuvo el fin de la literatura como medio de expresión escrita por un autor “todopoderoso” a favor de una cierta tridimensionalidad literaria en la que la recepción cobra un rol predominante, su postura se mantuvo del lado de la semiótica rescatando una dramaturgia que “antes de expresar lo real debía significarlo” (Barthes, 2003). Este gesto de Barthes es útil para comprender un giro que comienzan a experimentar las teorizaciones del teatro con el objetivo de ampliar, expandir sus modos de analizar su “objeto de estudio”. Para ello los escritos presentados en la década del ochenta por el teatrólogo italiano Marco de Marinis cobran

16 Esta estructura de significados comprende al teatro como una batería de signos, como “una relación estructurada de signos teatrales (Fischer-Lichte, 2001: 247) que estuvo fuertemente influenciada por el estructuralismo de la década de los setenta y, sobre todo, por la teorías de Jurij M. Lotman y su *estructura del texto literario*. Erika Fischer-Lichte, quien a principios de la década de los ochenta escribiera su *Semiótica del Teatro* (1983), comprendía la puesta en escena como texto teatral que definió junto a tres características: *explicitud, limitación y estructuración*. Las dos primeras “concernen a la elección de los signos y combinaciones semióticas realizados entre las posibilidades disponibles y a la no selección” y la tercera “conciernen a las relaciones especiales que existen entre los elementos seleccionados y realizados. Para estudiarla hay que analizar las combinaciones establecidas entre los signos”. En Fischer-Lichte, Erika. 1999. *Semiótica del teatro*. Arco/Libros, S. L., Madrid, pp. 591-2.

17 De este modo “el análisis semiótico se pregunta por el modo en que se produce el significado en la escena y cuál de éstos significados y bajo que condiciones se pueden incluir en su análisis. Con esto queda en la total indiferencia el carácter eventual –el acontecer- de la puesta en escena. De éste modo, los hechos de la escena son considerados como una obra teatral”. En Fischer-Lichte, Erika. 2001. *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*. Francke Verlag, Tübingen, p. 245.

18 A modo general, pero íntimamente fundamental, entiendo por *teatralidad* a la categoría que emerge como una *forma de percepción* de múltiples experiencias artístico/culturales puestas en escena. De este modo me interesa rescatar la necesaria (pero no suficiente) presencia física y las distintas interacciones y/o comunicaciones que emergen tanto de actores como de espectadores como las distintas estructuras de significado que se les puede atribuir posteriormente. Utilizando la aproximación fenomenológica estoy interesado, al menos en una primera aproximación, en la intersección comunicativa que se genera entre las acciones/reacciones de los actores y las reacciones/acciones de los espectadores. Para ésta temática ver también: Schramm, Helmar (1996); Sauter, Willmar (2000); Féral, Josette (2002); Fischer-Lichte, Erika (1997, 1999, 2004, 2005).

un interesante valor¹⁹. De Marinis establece una revisión detallada de los trayectos de la semiótica teatral, la sociología y psicología del teatro y propone una crítica bien informada a esas tradiciones proponiendo vías para abordar analíticamente tanto a la experiencia en el teatro como la participación del espectador de la puesta en escena más allá de los estudios de públicos (ver De Marinis, 2005). El teatrólogo italiano nos invita en *En busca del actor y el espectador: comprender el teatro II* (2005) a tomar en cuenta “dos virajes teóricos decisivos que marcan” (106) la discusión para el análisis del teatro. En primer lugar, el paso de la noción de “público” a la de “espectador”, en la que ésta última debe abordarse como “entidad antropológica mucho más compleja y concreta, determinada no solamente por factores sociales, sino también, y sobre todo, por factores psicológicos, culturales y hasta biológicos” (106) y, en segundo lugar, “la concepción de la relación teatral”, entendida como el “vínculo entre espectador-espectáculo” en la que se preste atención a la “interacción significativa en la que los valores cognitivos intelectuales y los valores afectivos, no son impuestos de una manera unilateral, sino que son producidos, en conjunto por ambos” (107). De este modo la perspectiva semiótica del teatro se ve cuestionada en sus formulaciones tempranas al interior del campo teatrológico y se comienzan a considerar las cualidades sensibles –lo performativo- del acontecer escénico de forma complementaria a sus estructuraciones de significado. El conflicto, en ese momento, se concentraba en que las semióticas tendían a subordinar o simplemente pasar por alto las *cualidades sensibles* bajo criterios y estructuras de significado previamente elaboradas, no permitiendo el libre flujo de sentido que emerge de los múltiples y variados actos de la percepción de un sujeto en el transcurrir del acontecimiento teatral o función. O como lo recuerda la investigadora teatral alemana Erika Fischer-Lichte,

El análisis semiótico se limita a los hechos de la escena. Se pregunta de qué modo se produce el significado con/en ella y cuál de éstos significados y bajo qué condiciones se pueden incluir éstos en su análisis. Con esto queda en la total indiferencia el acontecer del acontecimiento. De éste modo, los hechos que ocurren en la escena son considerados como parte vital de una obra teatral” (Fischer-Lichte, 2001, p. 245).

De esta cita se desprende la idea general que la labor semiótica está en interpretar y analizar el teatro como una “lenguaje organizado” que, siguiendo a Jurij M. Lotman, debe entenderse como texto literario claramente estructurado. El carácter de acontecimiento, la eventualidad, del acontecer teatral es anulado por las estructuras de significado a través de un lenguaje organizado que interpreta y analiza la puesta en escena como si fuese la estructura ordenada de un texto clásico o como si se tratase de una obra de arte cerrada en sí misma. Planteado así, los investigadores teatrológicos postularon modos de análisis del acontecimiento escénico como si se tratara del análisis de un texto, subordinando los actos de la percepción a la estructura de significados y sus respectivos códigos referenciales²⁰. El

19 Estoy pensando, en particular, en sus libros *Comprender el teatro I: lineamientos de una nueva teatrológica* (1997) y *En Busca del actor y el espectador. Comprender el Teatro II* (2005), ambos traducidos y editados por la editorial Galerna en la Argentina.

20 Esta estructura de significados que comprendía el teatro como una batería de signos, como “una relación estructurada de signos teatrales (Fischer-Lichte, 2001, p. 247) estuvo fuertemente influenciada por el estructuralismo de la década de los setenta y, sobre todo, por la teorías de Jurij M. Lotman y su *estructura del texto literario*. Erika Fischer-Lichte, quien a principios de la década de los ochenta escribiera su *Semiótica del Teatro* (1983), comprendía la puesta en escena como texto teatral que definió junto a tres características: *explicitud, limitación y estructuración*. Las dos primeras “concernen a la elección de los signos y combinaciones semióticas realizados entre las posibilidades disponibles y a la no selección” y la tercera “conciernen a las relaciones especiales que existen entre los elementos seleccionados y realizados. Para estudiarla hay que analizar las combinaciones establecidas entre los signos”. En Fischer-Lichte, Erika. 1999. *Semiótica del teatro*. Arco/Libros, S. L., Madrid, pp. 591-2.

problema que vemos en esta interpretación teórica es que el acontecer escénico de la función teatral se ve mermado por esta concepción textocentrista dado su carácter eminentemente fugitivo. El texto lingüísticamente y semánticamente estructurado como modo de interpretar el arte del teatro no es el que le da significados al teatro, la posibilidad de elaborar modos de análisis expandidos que den valor, se detengan en las vivencias que emergen de la experiencia teatral en el marco de un proceso complejo de percepción sensible y efectos en/a través del espectador, fue tomando cada vez más palco al interior de las nuevas maneras de analizar.

Esta actitud metodológica del análisis semiótico fue resumida por el profesor de arte dramático estadounidense Bert O. States del siguiente modo: “lo molesto de la semiótica no es su estrechez, sino su confianza casi imperialista en su producto, la creencia implícita de que el interés de una cosa se agota cuando se ha explicado cómo funciona en tanto que signo” (Pavis, 2000, p. 33). Aunque sugerente respecto a la creencia en el significado de la semiótica, la crítica de States adolece de profundidad. Sobre todo porque los planteamientos generales de la semiótica teatral se proponen entender la puesta en escena o el espectáculo “como una conexión estructurada de signos teatrales y, en ese sentido, como un texto” (Fischer-Lichte, 2005, p. 13) totalizadora. Sin embargo, los planteamientos de States nos permiten dilucidar que 1) aquel texto al cual se refiere la semiótica teatral no corresponde a un texto literario, sino a los distintos signos y sus respectivos códigos que se podrán establecer entre sus dimensiones semántica, sintáctica y pragmática en el marco de la experiencia teatral, generando una red de tejidos (a la manera de Barthes) y 2) que aquella semiosis teatral contiene un a priori metodológico fundamental: la función como acontecer es en sí ambigua por lo que cualquier análisis no apunta a una interpretación de significados homogénea. Esa búsqueda de homogeneidad se transformó en un problema para la teoría y el análisis teatrológico, toda vez que los procesos y las prácticas artísticas experimentaron cambios profundos en su hacer, cuestionando sus lógicas artísticas (Lehmann, 2013).

Hasta aquí pareciera que estamos tratando de *anular* el análisis semiótico (sobre todo esa semiótica de origen cartesiana de la que hablaba Pavis antes) del teatro, criticándolo por esa *creencia explícita* que subyace a cualquier análisis del texto lingüístico y semántico. Nuestra intención, sin embargo, no pretende anular la dimensión semiótica del teatro, sino *complementarla* con la dimensión de lo performativo (Fischer-Lichte, 2011) que emerge de cualquier acontecimiento escénico en la medida que establece, en presencia corporal y no meramente previamente definida, múltiples relaciones de *contagio*²¹ o de *afección* entre los participantes de una función. La experiencia del cuerpo en movimiento en un espacio/tiempo claramente definido se transforma paradójicamente, de este modo, en la piedra de toque y el punto de fuga entre las dos perspectivas metodológicas de análisis de lo escénico (el semiótico y el performativo).

Al sostener un grupo de relaciones de contagio en el contexto de la experiencia corpóreo-presencial entre actores y espectadores no me estoy refiriendo a la idea general de un cuerpo semiótico (un cuerpo (*Körper*) sujeto a una estructura de significados previamente establecida), sino a la corporalidad sensiblemente activada (el Soma) abierta fenomenológica (que elabora posibles significados sólo a partir del instante de su aparecer, su

21 Aunque proveniente de la medicina, la categoría del *contagio*, reviste un sugerente fundamento estético para comprender la presencia corporal emergente y divergente a la que nos tiene acostumbrado el teatro y/o la danza. Ver Fischer-Lichte, Erika/Schaub, Mirjam/Suthor, Nicola (Hg.). 2005. *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*. Wilhelm Fink Verlag, München.

ser-en-el-mundo, (Leib) como sostendrá Maurice Merleau-Ponty junto a su concepción de la “chair” (carne)²². Una corporalidad fenomenológica o experiencia fenomenológica que contiene los efectos emocionales que se le aparecen a los sujetos participantes junto a sus particulares estados psicológicos, motrices, afectivos y energéticos en el aquí y ahora de la presencia corporal.

El complemento performativo que presento como necesario a la hora de plantear un análisis del acontecimiento escénico está enmarcado en un giro en las perspectivas de investigación que experimentaron las Humanidades, Cs. Sociales y, sobre todo, propiciado por los estudios culturales quienes incorporaron a sus estrategias de análisis la dimensión performativa que emerge desde las experiencias, pasando de una interpretación de la “cultura como texto” cuyo marco teórico básico era la semiótica y algunos aspectos de la hermenéutica a aproximarse a la “cultura como performance” (Fischer-Lichte, 2001). Esta última se concentra en el carácter realizativo de las acciones, gestos y movimientos que, en el caso de fenómenos culturales y experiencias artísticas, emergen a través del acontecer del acontecimiento escénico y su particular *mediación*²³. Lo que importa aquí son las múltiples relaciones que emergen *entre* aquellos que participan del acontecimiento.

Para esto las investigaciones teatrales de los últimos años han incorporado a sus propuestas de análisis aquel *acto de la percepción* –que emerge tanto de la presencia corporal entre actores y espectadores como del *éxtasis* de los objetos presentados-, eso que, en el ámbito de la biología, introdujeron los chilenos Humberto Maturana y Francisco Varela bajo el nombre de *fenomenología de los sistemas vivientes*²⁴. La experiencia estética de lo teatral que interpreta significados no puede entenderse, entonces, sin aquellos procesos aistésicos de la experiencia fenomenológica previa que dan vida al teatro. De este modo, sostenemos, que el significado –esa fundamental categoría de toda semiótica teatral- contiene un a priori metodológico complementario que sitúa la percepción de los sujetos/participantes en las cualidades sensibles de orden fenomenológico que emergen desde la performatividad de la experiencia teatral²⁵. A la dimensión performativa le compete una actitud fenomenológica (States) para reconstruir la escena. De este modo los significados, aquellas estructuraciones signícas que configuran nuestro entorno bajo un grupo de códigos, no adquieren notoriedad sin una experiencia perceptiva previa: aquel acto de la percepción que vincula los componentes de la situación teatral bajo aquel instante de su aparición²⁶. Los significados no pueden pensarse sin su *experiencia*, aquella que se lleva a cabo entre aquellos que par-

22 Para esta temática ver Maurice Merleau-Ponty: “Evidentemente, puedo sobrevolar en pensamiento el piso, imaginarlo o dibujar su plano (revisar esta línea que atraviesa las últimas palabras) en el papel, pero incluso entonces no podría captar la unidad del objeto sin la mediación de la *experiencia corpórea*, ya que lo que llamo un plano no es más que una perspectiva más amplia: es el piso visto desde arriba, y si puedo resumir en el mismo todas las perspectivas habituales, es a condición de saber que un mismo sujeto encarnado puede ver, alternativamente, desde diferentes posiciones. En Merleau-Ponty, Maurice. 1994. *Fenomenología de la percepción*. Ediciones Península, Barcelona, p. 219. Exceptuando el “desde”, la itálica es mía. Ver también Dufrenne, Mikel. 1983. *Fenomenología de la experiencia estética*. (2 vol.). Universidad de Valencia.

23 Por mediación o *medialidad* entiendo, junto a Erika Fischer-Lichte la emergencia autopoietica que surge entre todos los participantes de un acontecimiento escénico. Ver Fischer-Lichte, 2011.

24 Ver Maturana/Varela. 2007. *El árbol del conocimiento*. Editorial Universitaria, Santiago de Chile. También de los mismos autores 2006. *De máquinas y seres vivos. Autopoiesis: la organización de lo vivo*. Editorial Universitaria, Santiago de Chile.

25 Tales como la producción de materialidad en un cuerpo y su particular irradiación escénica, el modo como lleva a cabo su movimiento como también la energía que irradia, el timbre y el volumen de su voz, el ritmo y el sonido, el color y la intensidad de la luz, la peculiaridad del espacio y la atmósfera que éste produce, en el modo específico como se experimenta el transcurrir del tiempo, como también en el juego entre los sonidos, los movimientos y la luz que emerge desde la puesta en escena” (Fischer-Lichte, 2001, 142).

26 Para éste punto ver Seel, Martin. 2000. *Ästhetik des Erscheinens*. Hanser Verlag, München-Wien. También Merleau-Ponty, 1994: 82.

ticipan y aquel acto subjetivo de la percepción que influencia y es influenciado por la *fugacidad* de la puesta en escena. Así, como sostiene Erika Fischer-Lichte, “la *emergencia* de lo que sucede es más importante que lo que sucede y que los significados que se le pudieran atribuir posteriormente al acontecimiento” (2004). Y ésta experiencia de la emergencia “no debe entenderse como un proceso abstracto y atemporal, sino como una situación concreta y siempre actual que está ligada a la presencia de una o más personas” (Weiler et al. 2008, p. 47). De éste modo “la interpretación es siempre la elaboración de significados para la cual hay un sujeto que la constituye” (47) corporalmente a partir de su experiencia en el transcurrir de la puesta en escena²⁷. Es así como, un ejercicio de análisis de la función no debería estar previamente establecida, sino emerger a través del llevarse a cabo de las vivencias con y entre la función y la performatividad que emerge *entre* los participantes de la misma.

A esta “contingencia del instante” (Roselt), que fluctúa entre procesos dinámico-sonoros y las experiencias corporales se le ha llamado *el análisis fenomenológico de las cualidades performativas de la función* (*Aufführung* en alemán, *Performance* en inglés) y se compone de un grupo de puntos fundamentales que me gustaría enumerar en cuatro aspectos: la (1) *percepción* de quienes participan activamente de la función, (2) los *efectos* que las acciones, movimientos y gestos provocan en los participantes de la función, como en los (3) *recuerdos o huellas* que la experiencia vivida en la función despierta en los espectadores/investigadores, y (4) la *posición cultural de aquel que analiza* como también la *posición cultural del espectador y sus efectos generados en la función*. A continuación presentaré los aspectos antes mencionados con el ejercicio paradójico de análisis que pretende “reconstruir” una función.

3. La paradoja del ejercicio de reconstruir lo escénico

Aproximaciones al *análisis del acontecimiento*: entre *percepción* y *memoria*

Más arriba mencionaba que habría que borrar o simplemente dejar de lado la “*contingencia del instante*” (Roselt, 2008, p. 113) si se quería analizar la experiencia escénica haciendo uso de la perspectiva de análisis semiótico, en particular de lo que los componentes (“cuestionarios” en Pavis, 2000) que permitían fijar el significado de una puesta en escena o espectáculo. Esa “contingencia del instante”, tan fugaz, tan transitoria, como la había denominado Lessing, fue desplazada (desde Aristóteles) por aquellos elementos que se dejaban fijar y lograban un *estatuto de permanencia* en el tiempo y en el espacio. Lo emergente del instante de su aparecer sensible no gozaba de interés ya que su decisiva subjetividad no lograba convencer el carácter objetivo con el que se construyeron los fundamentos de la ciencia en la Modernidad. En este marco, para la disciplina teatrológica, una “ciencia” más bien nueva²⁸ cuyo “objeto” de estudio es la *función* (*Aufführung* en alemán, *Performance* en inglés), el principio de la *inter-subjetividad* juega un rol primordial con el que ha tenido que establecer sus perspectivas de análisis. El problema es que la palabra “análisis”, proveniente de las ciencias biológicas y exactas, contiene en sí una promesa de objetividad con la que se validan o rechazan las verdades científicas. Al fin, se cree, lograremos comprobar algo

27 Erika Fischer-Lichte describe este *factum* teatral del siguiente modo: “entre el llevarse a cabo de una puesta en escena como realización de los signos teatrales y la recepción de la puesta en escena como proceso de percepción de todos estos signos teatrales que no se dejan entender en ningún intervalo de tiempo: la puesta en escena sólo se puede percibir en el curso de su ser-puesta-en-escena (en su llevarse a cabo), incluso cuando pueda interpretarse más tarde” (Fischer-Lichte, 2001, p. 250).

28 Recordemos que se funda como disciplina autónoma el año 1923 en Berlín, Alemania.

respecto a la transitoriedad de la función, de la particular, única e irrepetible “retroalimentación autopoiética que emerge entre actores y espectadores” (Fischer-Lichte, 2011). Se desprende de lo anterior, que el modo con el que se estructuran los modos de aproximación analítica al teatro contienen y rescatan múltiples aspectos subjetivos que se interrelacionan en la emergencia de un acontecer relacional, asunto que, claramente, sitúa un desafío para la elaboración de modos de aproximación analítica.

Para delimitar un área de investigación que constituye su columna vertebral, la teatrología ha determinado un área de *análisis de la función* o *análisis del acontecimiento escénico* (*Aufführungsanalyse* o *Performance Analysis*) que ha transitado históricamente desde propuestas investigativas que analizan problemas referidos al texto escrito, por lo tanto a asuntos propios del análisis dramático, pasando al análisis del espectáculo. Este último, como lo revisábamos junto a Patrice Pavis, contuvo dos grandes momentos. El primero, colonizado por la semiótica de orígenes lingüísticos y semiológicos, en el que lo acontecido sobre el escenario era interpretado, haciendo uso de modelos previamente diseñados (los cuestionarios), como un texto, en donde el espectáculo se analizaba por componentes²⁹. El segundo, recuperando perspectivas de la fenomenología y, posteriormente, de los estudios de lo *performativo*, que se sumergía en la vivencia del acontecer del acontecimiento escénico, interpretándolo como una *performance* (Fischer-Lichte, 2011). Ahora bien, como mencionaba antes, la teatrología adquirió su autonomía disciplinar cuando fundamentó un “objeto” de estudio propio. Si el objeto de estudio de la disciplina teatroológica es la situación-teatro o función, y ésta, contiene un alto rango de fugacidad, es única e irrepetible en su acontecer como función, resultaba imperativo desarrollar modos de aproximación y modelos de análisis que la abordaran en profundidad, haciéndose cargo de ese rango y de aquellas características particulares. Para ello, la teatrología ha diseñado aproximaciones que interpretaban la función como un *juego social* (Herrmann) a partir de la década del veinte, como un *acto comunicativo* (Steinbeck) en la década del setenta, como *texto* (Ubersfeld, Helbo, Fischer-Lichte) en las décadas del ochenta y noventa y como un *acontecer experiencial* (Fischer-Lichte, Lehmann, Roselt) a partir del siglo XXI.

A este énfasis en el acontecer performativo del acontecimiento escénico, y a ese carácter eminentemente intersubjetivo que le es propia a la función como evento relacional de “prendamiento sensible” (Mandoki), hay que agregarle la dimensión temporal. El acontecer de la función solo logra fijar parcialmente su acontecer en los espectadores. Ellos perciben y recuerdan en sus cuerpos, más no logran fijar la totalidad de una función. Ésta última, si bien puede fijarse en materiales como textos, imágenes, videos, no logra aprehenderse en su totalidad, ella es irrepetible y única. Esta característica fugitiva del acontecer de la función la conecta directamente con los distintos modos de atención atenta que, como espectadores/investigadores teatroológicos, desplegamos durante su acontecer, allí se juega, diríamos co-juega una parte sustantiva de nuestra experiencia aistésica de la función. Mientras más larga la función, más difícil será el ejercicio de poner atención, no por lo tedioso que puede llegar a ser, sino por las capacidades cognitivas del ser humano. De este modo, el trabajo de análisis del acontecer performativo de una función requiere de un proceso de aprendizaje lento, pausado en el tiempo que pone en valor tanto los modos de nuestra atención como de los modos conscientes de hacer memoria, de recordar.

La memoria ha sido abordada multidisciplinariamente tanto por disciplinas científicas como por las Ciencias Sociales, las Humanidades y los Estudios Culturales. En ello se ha transformado en un paradigma transdisciplinar que contribuye decisivamente su conocimiento y abordaje. En nuestra lengua, como ocurre en otras, distinguimos entre memoria y recuerdo. Mientras el recuerdo enfatiza el proceso subjetivo de recordar, de percibirnos hacia pasado que hemos experimentado, la memoria implica un proceso de pensamiento, de conciencia en el que se incorpora reflexiva y críticamente el proceso subjetivo de recordar. Por lo tanto, como lo ha planteado tan claramente Francisco Varela, el recordar y hacer memoria contiene una procesualidad emergente constante en los organismos vivos. A modo introductorio, la psicología ha distinguido entre la memoria activa y la memoria pasiva. La primera co-implica al sujeto que recuerda, la sentencia “me acuerdo de” presenta la re-construcción del pasado en el presente como consciente e intencional, la segunda, llamada también “memoria involuntaria” (Proust), hace aparecer en el presente sin mediación consciente, ni menos intencional. En ella, repentinamente, recordamos y construimos posteriormente una memoria tanto individual como colectiva. En el proceso de hacer memoria, dicen los estudios psicológicos, desplegamos vinculaciones de sentido autobiográficas, pero en este proceso *episódico* de vivencias personales recordadas, también se le anexa lo que llaman la memoria *semántica*, esta es, la suma de aprendizajes que vamos incorporando a lo largo de nuestras vidas. De ella se desprende lo que podríamos llamar una identidad vivenciada. Aunque los estudios sociales, las Humanidades y los Estudios Culturales han desplegado los conceptos de “memoria colectiva” (Halbwachs), “memoria cultural” (Assmann) de gran relevancia para nuestras aproximaciones a este tema, resulta interesante comprender nuestra aproximación fenomenológica al análisis junto a lo que se ha denominado “memoria corporal”. En ella, los psicólogos, destacan la procesualidad de la memoria en los cuerpos. Por ejemplo, cuando, después de dejarlo de lado por mucho tiempo, volvemos a tomar una bicicleta y recordamos como andar, o como nadar o como tocar piano. La memoria procesual o corporal, retoma actividades que hemos aprendido con anterioridad y que resultan de habilidades físicas, repetitivas, psicomotoras. De allí, emerge la cualidad performativa, toda vez que emerge una memoria activada por repeticiones que nuestro cuerpo recuerda. La memoria corporal, sin embargo, nunca puede traspasarse completamente en actos conscientes y transformarse en un conocimiento cognitivo claramente delimitado. Por lo tanto, vale tener presente que el hacer memoria, co-implica una procesualidad en la que se activan y vinculan todos los tipos de memorias antes brevemente revisados³⁰.

Teniendo presente el marco anterior, me gustaría, ahora, detenerme en algunas de las principales dimensiones para llevar a cabo un análisis del acontecer performativo de la función, y particularmente en el juego que se establece entre la *percepción* de quienes participan activamente de un acontecimiento escénico. En ello las *huellas* (de la memoria) que esta experiencia despierta, cobran un valor particular para quien analiza. Percibiendo y recordando nos podremos dar cuenta que estamos en medio de “la *emergencia* de lo que sucede” o el éxtasis del “prendamiento” (Mandoki) de nuestros sentidos, aquello que anteriormente denominamos las *cualidades sensibles* para un análisis fenomenológico de la puesta en escena. Cabe tener presente que la paradoja de reconstruir el acontecer del acontecimiento escénico se presenta debido a la imposibilidad de fijar en su totalidad el carácter fugitivo, único e irreplicable de lo escénico en las artes del teatro, la danza y performance y diversos fenómenos culturales.

30 Un ejemplo de ello lo presenta la película *Memento* en la que el protagonista, que perdió su memoria de corto alcance producto de un accidente, despliega una memoria semántica externa escribiendo sus vivencias diarias en papeles (post-it) e incluso tatuándose recuerdos significativos en la piel.

Desde esta perspectiva, entonces: ¿qué es lo que analizamos y cómo analizamos la emergencia de lo que sucede? En el fondo y volviendo a retomar la frase del *Teatro La Memoria*: ¿cómo y a través de que herramientas podemos *reconstruir lo acontecido en la escena*? Un primer criterio que deberíamos tener presente es que nosotros -los que asistimos al teatro- nos transformamos en espectadores/participantes de una experiencia (estética y/o cultural) que nos *afecta* de distinta *forma*²⁷.

Si bien es cierto entonces que cada cual percibe individualmente y, por lo tanto, elige y se deja afectar por un conjunto de datos sensoriales en el marco de una experiencia teatral, sabemos que el proceso de la *percepción* se lleva a cabo junto a dos principios neurobiológicos básicos, fundamentados principalmente en el *modelo autopoietico de la organización de lo vivo* propuesto por Maturana y Varela³¹, y que podemos resumir en: 1) la percepción que hago de un objeto al cual le asigno una particular estructura de significados (por ejemplo: “veo a una persona que se mueve diagonalmente por el escenario desde atrás a la izquierda hacia adelante a la derecha”); y 2) mi percepción se concentra en las *cualidades sensibles* que emergen de los objetos en escena: p. ej. mis ojos siguen el movimiento que lleva a cabo un cuerpo que llama mi atención²⁹. Mi percepción se concentra en la forma de ese cuerpo fenomenológico y en los cambios que experimenta en el proceso de movimiento: su *tipo*, *rapidez*, *intensidad*, *dirección* y los *cambios* que ése *movimiento* provoca entre mi *cuerpo* y *espacio*. Qué es fenómeno? Que entendemos por percepción? Aparecer de algo y la experiencia de ese algo. Remarcar la diferenciación fenomenológica ente algo que se (nos) aparece y la forma en que se (nos) aparece. El lugar de la fenomenología se encuentra entremedio de estas partículas

Las preguntas teóricas de fondo que, a mi juicio, surgen desde esta perspectiva son: *¿cómo se producen las distintas relaciones de retroalimentación autopoietica en una situación-teatral?* y, de allí entonces: “¿de qué modo surgen las acciones y relaciones entre actores y espectadores? y ¿cuáles son las condiciones específicas que se esconden detrás de esta relación de efectos de transformación entre los participantes?” (Fischer-Lichte, 2004, p. 61). Para responder a éstas interrogantes existen varias aproximaciones teóricas que “sostienen como absolutamente relevante a aquello que aparece realmente *desde* la situación teatral, a lo cual se podrá agregar lo que fue discutido, establecido y planificado con anterioridad” (286) y posterioridad en los procesos de escenificación.

La formulación de todas estas preguntas corresponde a un proceso que se lleva a cabo con posterioridad a la experiencia presente que vivencia quien pretenda realizar un análisis del acontecimiento escénico. Es por esto que lo que acontece y es percibido a lo largo del acontecimiento escénico debe recordarse. Sin recuerdo no hay análisis. Para la elaboración de un análisis del acontecimiento son relevantes dos tipos de memoria: la episódica y la semántica. La memoria episódica nos permite recordar los detalles del espacio escénico, la posición y los movimientos de los actores por el espacio, la melodía y el ritmo de la música o la particular forma en que la luz ilumina el escenario. Por su parte, la memoria semántica nos permite recordar aspectos vinculados con los significados lingüísticos como algunas palabras que fueron pronunciadas durante la función, también me permite recordar mis propios pensamientos e ideas a lo largo de mi presencia en el acontecimiento escénico.

31 Revisar, Maturana, Humberto/Varela, Francisco. 2006. *El árbol del conocimiento*. Editorial Universitaria, Santiago de Chile. También Maturana, Humberto/Varela, Francisco. 2006. De máquinas y seres vivos. *Autopoesis: la organización de lo vivo*. Editorial Universitaria, Santiago de Chile.

29 Ver Fischer-Lichte, Erika. 2001. *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*. Francke Verlag, Tübingen, p. 235.

De aquí se desprende la idea general que un análisis del acontecer del acontecimiento escénico debería tomar en cuenta el doble proceso que oscila entre los actos de la percepción del sujeto en el instante de la performance/experiencia y el conjunto de recuerdos que la fugacidad de la situación teatral haya dejado en la memoria del sujeto participante de la misma. El análisis que propongo aquí tiene como propósito establecer un *desde dónde* reconstruir la escena, más que tratar de responder al *cómo* (aunque hemos dado algunas pistas al referirnos a las cualidades sensibles que emergen de la experiencia teatral). Desde ésta perspectiva hemos tratado de exponer una aproximación teórica que oscila entre la *vivencia sensible (aisthesis) corporal* y las *huellas de nuestros recuerdos concientizados en un ejercicio pausado de descripción y transcripción* que emerge del *veloz susurro* del intersubjetivo acontecer del acontecimiento escénico [en el teatro, la danza] y el difícil proceso de enseñanza-aprendizaje para traspasarlo al *papel* y generar nuevos conocimientos teatrológicos.

Referencias bibliográficas

- Aristóteles. (1982). *Poética*, Editorial Gredos, Madrid.
- Artaud, Antonin. (2001). *El teatro y su doble*. Editorial Edhasa, Barcelona.
- De Marinis, Marco. (1997) *Comprender el teatro I: lineamientos de una nueva teatología*. Ediciones Galerna, Buenos Aires.
- De Marinis, Marco. (2005) *En Busca del actor y el espectador. Comprender el Teatro II*. Ediciones Galerna Buenos Aires.
- Dufrenne, Mikel. (1983). *Fenomenología de la experiencia estética*. (2 vol.). Universidad de Valencia.
- Féral, Josette. (2002). *Substance, Theatricality*, publié à Univ. of Wisconsin Press.
- Fischer-Lichte, Erika. (2011). *Estética de lo performativo*. Abada Editores, Madrid.
- Fischer-Lichte, Erika/Schaub, Mirjam/Suthor, Nicola (Ed.). (2005). *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*. Wilhelm Fink Verlag, München.
- Fischer-Lichte, Erika (2005). *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*. Francke Verlag, Tübingen und Basel.
- Fischer-Lichte, Erika. (2001). *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*. Francke Verlag, Tübingen.
- Fischer-Lichte, Erika. (1999). *Semiótica del teatro*. Arco/Libros, S. L., Madrid.
- Grumann, Andrés. (2010). “La subordinación de la escena. Del Epos o cómo la fábula se transformó en fatalidad para la Opsi”, en revista GESTOS, n°. 50, Irvine, California.
- Grumann, Andrés. (2008). “Performance: ¿disciplina o concepto umbral. La puesta en escena de una categoría de los estudios teatrales”. En *Revista Apuntes* 130. Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Grumann, Andrés. (2008). “Aproximaciones a una estética de lo performativo”. En *Espesores de superficie*. Actas del Primer Simposio Internacional de Estética y Filosofía.
- Hiss, Guido. (1990) „Zur Aufführungsanalyse“, En, Renate Möhrmann (Hg.): *Theaterwissenschaft heute*. Berlin.
- Lehmann, Hans-Thies. (2013). *Teatro Posdramático*. CENDEAC, Murcia.
- Lehmann, Hans-Thies. (1989) „Die Inszenierung: Probleme ihrer Analyse“. En: *Zeitschrift für Semiotik*, Bd.11, Heft 1, Tübingen.
- Mandoki, Katya. (2007). “Fenomenología de la condición de aisthesis. Prendamiento estético”, en *DeSignis*: Publicación de la Federación Latinoamericana de Semiótica (FELS), N°. 11, 2007, págs. 67-75.
- Maturana, Humberto/Varela, Francisco. (2006). *El árbol del conocimiento*. Editorial Universitaria, Santiago de Chile.
- Maturana, Humberto/Varela, Francisco. (2006). *De máquinas y seres vivos. Autopoiesis: la organización de lo vivo*. Editorial Universitaria, Santiago de Chile.
- Merleau-Ponty, Maurice. (1994). *Fenomenología de la percepción*. Ediciones Península, Barcelona.
- Pavis, Patrice. (2000). *El análisis de los espectáculos*. Paidós Editorial, Barcelona.
- Roselt, Jens. (2008). *Phänomenologie des Theaters*. Wilhelm Fink Verlag, München.
- Seel, Martin. (2000). *Ästhetik des Erscheinens*. Hanser Verlag, München-Wien.
- States, Bert O. (1987). *Great Reckonings in Little Rooms: On the Phenomenology of Theater*. University of California Press, California.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw. (1997). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Editorial Tecnos, Madrid.
- Weiler, Christel/Roselt, Jens. (2017). *Aufführungsanalyse. Eine Einführung*. UTB Verlag, Wien, Köln, Weimar.