

La imagen teatral entre la presencia y la disipación de los cuerpos. Sobre *Paraíso elemental* y *Anagnórisis*



Nicolás Perrone

Instituto de Ciencias Humanas, Sociales y Ambientales
– Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Mendoza, Argentina.
luisnicolasperrone@gmail.com

Fecha de recepción: 11/04/2023. Fecha de aceptación: 31/07/2023

Resumen

El presente ensayo se encarga de pensar la realización escénica a la luz de las mutaciones producidas por las imágenes corporales, en dos montajes mendocinos recientes: *Paraíso elemental* (Ginevro, 2020) y *Anagnórisis* (Gorosterrazú y Ginevro, 2017). El enfoque se dirige a mostrar una zona de indeterminación entre lo teatral y lo performático, que separa la realización escénica de la mera representación. En este sentido, se considera que este quiebre produce la teatralidad en clave de imagen, por lo cual es posible hablar de *imagen teatral* para designar esta cara no representacional del teatro. El análisis ensayístico muestra qué tipo de imágenes teatrales aparecen en cada una de estas producciones, la dislocación del dispositivo representacional y la emergencia de cuerpos que operan como imágenes.

■ Palabras clave: Performance; Teatro; Imagen; *Paraíso elemental*; *Anagnórisis*

The Theatrical Image between Presence and the Dissipation of Bodies. The case of *Paraíso elemental* and *Anagnórisis*

Abstract

This essay presents a consideration of theatricality in light of the mutations produced by corporal images in two recent performances in Mendoza: *Paraíso elemental* (Ginevro, 2020) and *Anagnórisis* (Gorosterrazú y Ginevro, 2017). The perspective is aimed at showing a zone of indeterminacy between the theater and the performative aesthetics, which separates stage production from mere representation. In this sense, it is considered that this break produces theatricality as an image and it is thus possible to speak of *theatrical image* to designate this non-representational face of the theater. The analysis shows what type of theatrical images appear in each of these pieces, the dislocation of the representational device and the emergence of bodies that operate as images.

■ Keywords: Performance; Theater; Image; *Paraíso elemental*; *Anagnórisis*

Introducción

El concepto de performatividad tiene un múltiple, y a veces difuso, trayecto. Desde su origen en la filosofía del lenguaje, con John Austin, hasta su resignificación en la filosofía de la cultura, con Judith Butler y el desplazamiento corporal hacia la performatividad del género, pasando por las apropiaciones en las prácticas artísticas, la noción se encuentra en un perpetuo uso y redefinición. En el caso de la realización escénica, a partir de los años 60, las fronteras entre las artes se difuminan cada vez más, dando paso a una suerte de giro performativo. Esto implica una transformación en las condiciones de producción de una obra y también en las formas de recepción. En este sentido, Erika Fischer-Lichte señala que la producción escénica es un territorio donde la materialidad que se presenta es constitutiva de realidad y se vuelve autorreferencial, aspectos que configuran el código esencial de la performatividad. Fischer-Lichte (2014, pp. 56-59) observa que, tanto en Austin como en Butler, por ejemplo, el tratamiento de la performatividad está sujeto al concepto de realización escénica, pues se ejecuta como una repetición de actos ritualizados y públicos. Sin embargo, destaca que estos actos no tienen una forma previa, es decir, no se refieren a un texto dado de antemano. De allí la importancia de la idea de realización escénica, pues su contingencia es crucial para comprender el estatus de constitución acontecimental de la realidad. A su vez, teniendo en cuenta el giro performativo en las prácticas artísticas, es claro que las obras tienden cada vez más a la producción de acontecimientos que transforman la relación entre hacedores y espectadores. Asimismo, se disloca el dispositivo significante, y se vuelve autorreferencial. De acuerdo con esto, hay determinados elementos de la teatralidad que se desfiguran en lo performativo, tales como la corporalidad, la temporalidad, la espacialidad, la sonoridad, el significado y el acontecimiento (Fischer-Lichte 2014); todo ello en función de una emergencia de la materialidad que se impone sobre la mera producción de ficción.

Desde nuestra perspectiva, consideramos que estos aspectos, y la mutación de la sensibilidad que implican, permiten pensar una imagen teatral que refiere modos de abordar la teatralidad desde una modulación de la imagen que quiebra el dispositivo teatral de la representación y es performativa. Como advierten Bárbara Hang y Agustina Muñoz (2019, pp. 17-18), la *performance* se caracteriza por experimentar otras escrituras (del cuerpo, del sonido, de la imagen), para desajustar el dispositivo dramático de representación y producir cambios en la percepción, desplazamientos de la mirada, desidentificaciones y aperturas hacia otras modalidades de pensamiento. De acuerdo con esto, nos interesa indagar estos aspectos de la teatralidad, en relación con el concepto de imagen, dentro de dos producciones recientes: *Paraíso elemental* (2020) y *Anagnórisis* (2017). Ambas presentan elementos de hibridación entre danza (las realizadoras provienen de esta disciplina), teatro, *performance* e instalación plástica.

El hecho de enfocar estas transfiguraciones performativas desde la realización escénica, nos permite entender la constitución de una imagen teatral en constelación con elementos que se desprenden de la representación en favor de una poética de la presentación. En este sentido, la imagen teatral se presenta, ante todo, como la configuración de una corporalidad. Cuando el teatro deja de representar, en el sentido de la estructura dramática tradicional, se vuelve una imagen donde el cuerpo aparece como la materialidad propia de dicha imagen. La teatralidad se manifiesta, entonces, en el proceso de construcción de un cuerpo sobre el escenario. Esto quiere decir que los cuerpos no son portadores de un significado apriorístico, sino que se configuran por la intensificación de fuerzas y conexiones sobre el escenario. De acuerdo con esto, todos los elementos teatrales adoptan funciones performativas en virtud de esta lógica o poética no mimética.

Imágenes y paisajes performáticos. Sobre *Paraíso elemental*

La obra *Paraíso elemental* es un trabajo estrenado en 2020, concebido y dirigido por Luisa Ginevro, con la asistencia de dirección y producción de Yanina Bosicovich. El elenco concertado está conformado por Anita Kemelmajer, Carla Sosa, Nicolás Loüet, Nicolás Perrone, Gonzalo Domínguez, Esteban Esquivel e Isaac Flores. La obra es un trabajo performático, planteado como una instalación plástica o, en palabras de la propia directora, “una instalación móvil” (de hecho, el proyecto fue concebido para realizarse en un museo, aunque luego se abrió a otros espacios). El trabajo surge a partir del interés por la geografía local y de la pregunta “¿cómo a través de la bidimensionalidad del material-plano se puede construir la tridimensionalidad del cuerpo-relieve?” (L. Ginevro, comunicación personal, 5 de marzo de 2021). De lo que se trata es de explorar las formas en que un material plano, como el papel, adquiere relieve en el agenciamiento con el cuerpo. De acuerdo con esto, la materialidad se convierte en la protagonista del trabajo escénico y la obra es una serie de postas donde se operan los materiales para construir imágenes.

Con respecto a la estructura dramática, en la obra desaparece por completo la dramaturgia textual, la narración, la trama y los personajes. Este esquema se transfigura. Los *performers* actúan como operadores de la materialidad. Las imágenes que se producen con los materiales y el agenciamiento con los cuerpos son el sostén del desarrollo de la propuesta, que destaca más por su aspecto plástico. Cabe señalar que el equipo de trabajo es interdisciplinario, con formaciones en teatro, danza y plástica. Esto es relevante en la medida en que contribuye a la comprensión de la poética como inscripta en una zona intersticial, donde la teatralidad emerge de los umbrales entre las disciplinas y sus vértices de confluencia. Como decíamos, el trabajo consiste en un sistema de operaciones sobre la materia. Cada parte se desarrolla a partir de la manipulación de un elemento y la composición de imágenes con él. Se trabaja, en primera instancia, con una masa de papel, de grandes dimensiones (9 metros de largo por 7 de ancho), luego con piedras, arena, sogas y pinturas. El ejercicio de los *performers* se centra en la operación de estas materialidades en dirección a la composición plástica de imágenes que destaquen el cuerpo de esos materiales. De este modo, no hay un desarrollo dramático que se sostenga mediante una secuencia lineal de acciones que representen una historia. Más bien, se trata de composiciones cuya narrativa es del orden de la imagen en agenciamiento con los materiales, los cuerpos y el espacio.



Paraíso elemental. Foto: Candela Suárez

La propuesta, entonces, implica un doble trabajo de dramaturgia del espacio y del cuerpo. Respecto al espacio, no existe el escenario como tal. Las acciones acontecen distribuidas por diferentes zonas del recinto donde se realice. “La idea es concebir el espacio de manera flexible, que pueda adaptarse a cualquier lugar. Cada parte de la obra es una posta y el espectador tiene que pensarse como dentro de un museo, donde pueda recorrer y sumergirse en lo que ocurre, en la medida que lo desee” (L. Ginevro, comunicación personal, 5 de marzo de 2021). De acuerdo con la concepción inicial de la directora, el trabajo está pensado como una instalación performática, constituida por postas, esto es, sectores del espacio donde acontecen acciones y operaciones con las materialidades y los cuerpos. En este sentido, el uso del espacio está muy deconstruido. Implica la posibilidad de usarlo de múltiples formas, de acuerdo a las características físicas del recinto donde acontezca la *performance*, de adaptarlo a esas características y de capitalizar sus particularidades (por ejemplo, en algunos sitios se aprovecharon rampas, escaleras, desniveles, etc.). Asimismo, el espacio invita a que los espectadores entren en movimiento, es decir, a que puedan desplazarse por el lugar, acercarse o alejarse, para apreciar las acciones a diferentes distancias y de distintos ángulos. Lo curioso es que, ante estas posibilidades de movimiento, los espectadores tienden a buscar un frente o habitar un espacio fijo para observar. No obstante, en ocasiones, se ven obligados a moverse, pues el cambio de postas implica utilizar espacios ocupados por los asistentes. Pero como el desarrollo de la propuesta es orgánico, los observadores comprenden fácilmente el código y se hacen a un lado cuando se dan cuenta que los *performers* se dirigen hacia ellos porque van a operar en ese lugar. Por ejemplo, en la primera posta, los *performers* manipulan una masa de papel enorme. Ellos están adentro de la misma, completamente plegada, como si fuera una piedra con relieves irregulares. Al estar plegada tiene un tamaño muy reducido, pero hacia el final de esa posta, despliegan la masa (desde adentro) y la extienden por completo, al punto de sextuplicar su tamaño. Cuando los espectadores ven que esa masa de papel se abalanza sobre ellos, se mueven inmediatamente y reconfiguran la espacialidad.

Esta dramaturgia del espacio trae aparejada una dramaturgia del cuerpo. Como explicamos, el trabajo de los *performers* es el de unos operadores. Gilles Deleuze destaca que cuando el teatro deja de representar, entra en un proceso de variación continua dentro del cual sus elementos constituyentes se caracterizan por la mutación. Desde este punto de vista, el *performer* se vuelve un operador de esos elementos. “La pieza se confunde desde el principio con la fabricación del personaje, su preparación, su nacimiento, sus balbuceos, sus variaciones, su desarrollo (...). El hombre de teatro ya no es autor, actor o director. Es un operador” (Deleuze, 2020, p.14). En este sentido, un primer principio que se pone en juego es el de deponer la actuación, esto es, desaparecer como intérpretes (y como personajes, lógicamente). Esto no quiere decir que se vuelvan invisibles para dar protagonismo a la materialidad y sus imágenes, sino todo lo contrario. Lo que desaparece es la presencia ficcional, para dar lugar a una presencia performática. Los cuerpos accionan, y en esas acciones se produce un agenciamiento entre sus cuerpos y los materiales, que es de donde realmente surge la imagen.

Este trabajo implica una corporalidad donde la presencia está absolutamente intensificada. Es decir, los cuerpos tienen que estar presentes de modo tal que su atención, disposición, percepción, apoyos, distribución del peso, estén activos y multiplicados, para manipular los materiales y asistir a otros cuando sea necesario. De este modo, la *performance* siempre está atravesada por un alto coeficiente de imprevisibilidad, es decir, hay muchas cosas que pueden salir de modo diferente al planificado, como la reacción del público en el espacio, el influjo del piso sobre los materiales, la fragilidad de éstos, etc. Por ello, los cuerpos deben estar atentos y disponibles, lo cual hace que su presencia se intensifique. Como señala Marie Bardet, esta conciencia sensorio-motriz es la que permite definir el propio presente. “En este flujo continuo

de diferencias, es el cuerpo el que permite estar en equilibrio en el presente y el que hace tomar forma a lo imprevisible en la situación actual” (Bardet, 2012, p. 155). De modo que la atención define, además, la temporalidad de la escena, donde el tiempo se contrae o expande de acuerdo con la dinámica de los cuerpos y la percepción del movimiento. Esta temporalidad, determinada por la atención, es la que intensifica la presencia corporal.

La importancia de la presencia corporal se puede entender mejor si retomamos lo que ocurre en la primera posta. Allí, los *performers* trabajan todo el tiempo desde adentro de la masa de papel, sin ser vistos. Sus operaciones consisten en moverlo muy lentamente, plegarlo, torcerlo, tensionarlo, etc. Hacen que la masa adquiera un movimiento constante y de una temporalidad ralentizada. Como el material es sumamente frágil, el trabajo de los *performers* es de una precisión quirúrgica. Por un lado, es necesario un cuidado extremo del papel, ya que éste se puede romper con facilidad. Además, ese cuidado atañe al modo en que el material se emplaza sobre el espacio: es necesario controlar los lugares hacia donde cada uno se mueve y dirige, el nivel de tensiones del papel, el ruido que produce, etc. Por otro lado, la presencia de los cuerpos es fundamental. Cada uno se encarga de manipular un sector de la masa, de subir o bajar niveles, plegar el papel, torcerlo, estirarlo, etc. La atención y la percepción deben ser múltiples; es necesaria la escucha de lo que está ocurriendo, de lo que el otro está haciendo, para evitar la saturación de la acción. La operación del material va de la mano de la atención a sus efectos, esto es, formas que se dibujan, niveles, velocidades, sonoridades. La atención a esto se traduce en una composición casi musical, donde el movimiento y el sonido conciertan una partitura en la que se juega con el equilibrio de la imagen, el tiempo y la improvisación, ya que la infinidad de posibilidades y eventualidades hacen que la secuencia sea siempre distinta en pequeños detalles (si bien hay un diagrama de acciones previamente pactado). Asimismo, durante la *performance* de esta posta, se crean figuras con el papel, las cuales evocan la forma de una montaña que se mueve, que se transforma desde lo inerte de una piedra, pasando por una suerte de masa magmática, hasta la composición de formas montañosas como picos. Para que estas figuras y transiciones sean posibles, es necesaria la distribución de lugares y acciones dentro de la masa, pero, sobre todo, la asistencia a los compañeros. Para que uno pueda elevarse, otro debe bajar de nivel, otro sostener los bordes del papel y otro tensionar. Este trabajo colaborativo depende de una presencia atenta y disponible de los cuerpos. Por lo cual, la dramaturgia del cuerpo consiste en la intensificación de la presencia en agenciamiento con las materialidades, dentro de un trabajo de minuciosidad y cuidado.

Otro aspecto que se desprende de esto, se refiere a la sonoridad y la temporalidad que, en este caso, son codependientes. Como señala Erika Fischer-Lichte (2014, pp. 244-255), la sonoridad es un elemento que no necesariamente acompaña la narración, sino que es un efecto de las materialidades que intervienen, y que de por sí originan sus propios efectos afectivos; es autopoética. En el caso de *Paraíso elemental*, todo el sonido proviene de la manipulación de los elementos durante la *performance*. El trabajo se desarrolla en absoluto silencio, lo cual hace cobrar mayor relevancia a cada sonido que aparezca. En la parte de manipulación del papel, éste proyecta mucha sonoridad a medida que se mueve. En ese sentido, la superposición de acciones sobre él, y la temporalidad muy ralentizada, hacen que se yuxtapongan los sonidos y generen un efecto hipnótico. La continuidad del sonido declina en varios momentos de detención del movimiento, lo cual le da al silencio un espesor propio. En otra posta, se quiebra el ritmo temporal y sonoro cuando se opera con unas piedras. Primero, dos *performers* lanzan y atajan pequeñas rocas entre sí y las distribuyen por el espacio. La velocidad es vertiginosa, lo cual produce un quiebre en el ritmo que se había adoptado, al tiempo que la sonoridad es más fuerte y agresiva. Luego, otros dos recorren el espacio a gatas en forma diagonal. Uno de ellos recoge las piedras que

encuentra en su trayecto y las coloca sobre la espalda, manos y piernas de la otra *performer*. En ese trayecto el silencio es lacónico, acompañado por una temporalidad dilatada que hace que toda la atención se dirija hacia el latente peligro de que una piedra se caiga. Finalmente, el silencio es roto cuando otra *performer* es arrastrada por el espacio y se lleva consigo las rocas sobrantes. La velocidad y la sonoridad alteran el ritmo para volverlo más vertiginoso. Esta transfiguración es propia de una lógica performática. Aquí el ritmo juega el rol vinculante entre el sonido y el tiempo, sin que quede anclado a narración alguna. “Es el ritmo el que establece una relación entre la corporalidad, la espacialidad y la sonoridad, y el que regula tanto su aparición en el espacio como su desaparición” (Fischer-Lichte, 2014, p. 269). Se trata, entonces, de la aparición de imágenes dadas en los cuerpos y en los sonidos.



Paraíso elemental. Foto: Candela Suárez

Estos altibajos son nuevamente quebrados en otra posta, donde los *performers* se colocan detrás de una pendiente de papel, que cuelga a varios metros de altura y se adhiere al suelo. Allí, operan golpeando el papel y haciéndole hendiduras para, luego, comenzar a verter pinturas. El desarrollo se toma su tiempo y está dominado por el silencio. La atención se focaliza en el modo en que la pendiente de papel se tiñe paulatinamente de colores negros, rojos, verdes y azules. Desde el frente se observan unas líneas de pintura que aparecen de la nada y caen por la pendiente, dibujando estrías irregulares. El efecto es nuevamente hipnótico. Pero como el público puede moverse, también tiene la oportunidad de ver las acciones detrás. La desnudez del dispositivo permite jugar con la imagen en su aparición pura y con la observación de las operaciones que la producen.

Paraíso elemental conjuga aspectos performáticos para producir paisajes visuales y sensoriales, cuyo eje en la imagen implica una serie de agotamientos y disoluciones. En primer lugar, lo que se ve agotado y diluido de antemano es la palabra. La obra carece por completo de palabras. Estas huelgan ante la presencia de las imágenes. Lo que esto pone en evidencia son los silencios del lenguaje cuando éste deja de ser un vehículo para la representación. Toda palabra es absorbida por la imagen. El lenguaje deviene sensorial y afectivo, ante la reconfiguración visual, espacial, corporal y temporal que producen los agenciamientos del trabajo. En segundo lugar, se agotan y disuelven las cosas. Los elementos, las cosas, están tomados en su pura materialidad. No son objetos que sirvan para algo, sino materias de las que se extraen sus potencias para

producir imágenes, sonidos, persistencias, ritmos. En este sentido, su uso se completa en el agenciamiento con los cuerpos que los operan. La exploración de los mismos se da, en cada posta, como un trabajo de tránsito por sus posibilidades, hasta que éstas se agotan y se pasa a la siguiente. Las cosas, entonces, permiten un movimiento entre imágenes fruto de su empleo. En tercer lugar, se da un agotamiento y disolución del espacio. La diferencia entre el escenario y la sala está borrada. De acuerdo con esto, el espacio se expande por todos lados hasta extenuarse. Cada posta es una suerte de exploración de la espacialidad con las materialidades; exploración que implica una contracción y expansión del mismo, como una suerte de movimiento orgánico de sístole y diástole. El espacio se arma y se desarma, se compone y se disuelve. Todo esto produce un agotamiento del mismo respecto a sus posibilidades. De modo que la *performance* es una composición de paisajes que aparecen y desaparecen. De cuerpos que se agencian a las materialidades y generan imágenes que persisten un tiempo hasta que se disuelven. Es el movimiento de un paisaje a otro, de una acción a otra, de una imagen a otra, en una instalación que se mueve con un ritmo propio por medio de estas variaciones.

Imágenes y disipación siniestra. Sobre *Anagnórisis*

Anagnórisis es un trabajo ideado, dirigido e interpretado por las artistas mendocinas Sol Gorosterrazú y Luisa Ginevro, estrenado en 2017. Cuenta con la asistencia artística de Santiago Borremans, música original de Gastón Taylor y diseño lumínico de Sol Gorosterrazú y Luisa Ginevro. La obra explora la teatralidad/danzalidad desde la intersección entre los cuerpos, las imágenes y la luz. Las intérpretes provienen de la danza, pero con intereses en la intersección de las disciplinas, por lo cual el trabajo dialoga e integra lenguajes, y produce borramientos entre los géneros y sus fronteras. La génesis de esta propuesta en particular está en la improvisación. En principio, las bailarinas comenzaron a experimentar con sus cuerpos y la música, en la búsqueda de ciertas posibilidades de comunicación entre ellas, sin tener muy claro hacia dónde llevaría esa exploración. Es decir, el nacimiento de la idea es posterior al movimiento de los cuerpos y, de hecho, sugerida por éste. “Luego de un tiempo, apareció la idea de trabajar con la superposición de los cuerpos y con el ocultamiento de uno” (L. Ginevro, comunicación personal, 18 de octubre de 2019). A partir de ese concepto, la improvisación comenzó a cristalizarse en una especie de coreografía de imágenes que emanan auras siniestras. Allí, toma contundencia la fuerza de la oscuridad y la distorsión del cuerpo.

Aquí cabe recordar algunos aportes de Marie Bardet respecto de la composición. El lugar de la improvisación puede considerarse problemático por su aparente fugacidad, pues parece imponer un límite a la composición, dada su vinculación con un presente que se va desvaneciendo. Por ello, Bardet plantea la cuestión de una composición en un *entre*. La improvisación emerge como una experiencia de una duración singular, que no puede ser totalizada. “el presente se estría en una apertura (*écart*), restaurando sin cesar el riesgo de lo imprevisible que trabaja toda duración creadora” (Bardet, 2012, p. 123). Lo imprevisible se convierte en el intersticio donde la composición surge; la danza opera sobre el instante en que la misma improvisación se puede desvanecer. La composición se juega en el límite de los agenciamientos y no preexiste a su realización. Es decir que los elementos que se ponen en relaciones dinámicas de conexión (cuerpos, luces, silencios) configuran un plano de composición que no era posible antes de tener lugar; pero aun así ese tener lugar es siempre inacabado. Lo que Bardet muestra es que en la experiencia de la improvisación no se puede simplemente decir que todo es posible, sino que lo posible no puede ser antes de suceder. El trabajo de la improvisación se sitúa del lado de la inmediatez, abriéndose hacia una operación sensible sobre una temporalidad

singular, que no se ve apresada por la oposición entre una indeterminada libertad de hacer y un determinismo dado por una coreografía preestablecida e impuesta desde afuera. Tiene que ver, por tanto, con una experiencia de percepción; ésta funciona de anclaje para configurar la composición. De esta manera, Bardet puede afirmar la inexistencia de una oposición entre composición e improvisación, en la medida en que la primera resulta de un agenciamiento de temporalidades presentes. Improvisar es una experiencia de atención a lo que se percibe; de esa forma, lo que se presenta puede ser asequible, puede asirse la multiplicidad en un plano de composición. Esto es lo que ocurre en el proceso compositivo de *Anagnórisis*, de acuerdo, también, con las palabras de sus hacedoras.

El dispositivo de visibilidad de la obra lleva el despojo a su máxima expresión. Lo único que hay sobre el escenario son dos cuerpos fundidos en una iluminación penumbrosa, y amparados por el ambiente inquietante de la música. Todo el montaje consiste en secuencias de movimientos, rigurosamente controlados, microscópicos, lentos, operados en el espacio vacío, donde las bailarinas juegan con la ilusión que se produce entre las formas de los cuerpos, cuando éstos son acompañados por la luz penumbrosa que los recorta, los oculta y los muestra fragmentariamente. El efecto del dispositivo lumínico es como el de un prestidigitador, pues hace que aparezca o desaparezca una imagen, o que ésta evolucione hacia otra cosa, sin percibir completamente el artificio que la produce o la deshace. Pero, al mismo tiempo, el dispositivo se caracteriza por una ostensible fragilidad. La oscuridad ampara, y entra en diálogo con los cuerpos. Pero, además, absorbe al público. Por lo tanto, cualquier ruido, cualquier luz inesperada de algún dispositivo móvil, puede quebrar ese ambiente, puede corromper la fragilidad de la oscuridad y su efecto onírico. Esta peculiaridad de la puesta, su régimen de visualidad, hace del espacio (tanto del escenario como de la sala) un lugar surreal, como si se tratara de un paisaje inconsciente de pesadilla. El dispositivo de mostración, entonces, traduce un régimen escópico sumamente frágil, cuyo color es el de la monstruosidad.

Este régimen podemos observarlo en las distintas escenas de la obra, en las cuales las imágenes se componen y descomponen en un lugar fijo. “La obra juega con una línea compositiva en el espacio: en el escenario se elige una sola recta de avance y es allí donde las imágenes empiezan a mutar y destrozarse el cuerpo humano 'normal', mientras conforman otro tiempo, de otro lugar” (S. Gorosterrazú, comunicación personal, 18 de octubre de 2019). En la primera escena o imagen, por caso, el escenario está devorado por una espesa oscuridad. Muy lentamente, una luz se enciende con una graduación mínima, mientras la música aporta trazos al dibujo de un paisaje inquietante. Cuando el ojo del espectador se acostumbra a la tenue iluminación, comienza a ver el cuerpo de una mujer con el torso desnudo, una falda larga y ancha y el rostro cubierto por su cabello. Con una temporalidad del movimiento casi imperceptible, uno de los brazos se extiende hacia un costado. De pronto, este brazo se distorsiona, se advierte extraño, hasta que es posible ver que se está dividiendo. Entonces, entendemos que no había un solo cuerpo, sino dos, uno detrás de otro, moviéndose juntos para crear la ilusión de la aparición inesperada. La obra experimenta todo el tiempo con esa idea de la ilusión visual, de un cuerpo que oculta algo y que lo muta hacia otra cosa. Las intérpretes aprovechan la similitud física de sus cuerpos para producir esos efectos de confusión. Todas las imágenes van en esa dirección, donde la música perturbadora, la luz vaporosa, la oscuridad dominante, la temporalidad ralentizada, el movimiento imperceptible y el espacio fijo son los elementos con los que se sostiene la composición.



Anagnórisis. Foto: Lucas Elmelaj

De acuerdo con lo expuesto, vemos que el dispositivo de exposición hace que la imagen aparezca como mutación y distorsión. “La distorsión logra que el espectador pueda ver la imagen sin entender lo que está sucediendo; ve la imagen, pero en esa mutación hay una especie de flotación, como si fuera un efecto digital logrado desde lo analógico” (S. Gorosterrazú, comunicación personal, 18 de octubre de 2019). El manejo de los cuerpos en diálogo con la oscuridad es lo que produce ese efecto distorsivo *analógico* que describe la creadora. Las escenas son como instantáneas en movimiento. De lo que se trata es de la aparición de imágenes por breves periodos temporales. En esos lapsos, aquellas mutan a partir de un ritmo denso y lento, el cual desconcierta por completo al espectador. Las formas no son, en principio, reconocibles, sino que en su movimiento componen figuras que el espectador puede vincular con algún referente. Por ejemplo, en una escena, una de las bailarinas está dentro del faldón de la otra. La mutación de la imagen, en un ritmo continuo y dilatado, hace que una parte de su cuerpo salga y paulatinamente forme una figura animalesca que se asemeja a un centauro. En otra escena, una de las intérpretes, mientras se apoya en su compañera, levanta su falda hasta cubrirse el rostro, dejando al descubierto su cuerpo desnudo. La luz recorta los cuerpos y éstos se mueven de manera tal que la imagen parece la de una vulva de proporciones desmesuradas que avanza amenazante hacia el público. La imagen es la de un cuerpo mutilado y el foco puesto en una de esas partes. En otra escena, la coreografía de la imagen muestra un cuerpo que yace de manera horizontal sobre el piso. De pronto, sus extremidades se alargan de forma inverosímil, y componen la figura de un ser monstruoso. Es una entidad no humana,

que flota sobre la oscuridad. Como espectadores tratamos de intuir el mecanismo detrás de la ilusión. Suponemos que una está detrás de la otra y, aprovechando la anchura de la falda, se oculta para alargar las piernas con las suyas propias; y el efecto de la luz y la oscuridad es lo que hace que parezca flotar. Sin embargo, no está muy claro. El dispositivo no nos concede la certidumbre de su artificio. Juega la partida de la ilusión para que la imagen atravesase, seduzca y capture la mirada. La mutación y la distorsión llevan a un estado de sopor narcótico, donde el espectador se ve tan imbuido por la imagen que ya no importa el sentido de lo que ve, sino el afecto que ese régimen de visibilidad produce sobre su cuerpo.

Estas secuencias de movimientos en variación continua, hacen aparecer, eventualmente, un elemento que obliga a repensar lo que se está observando. Ese es el efecto de anagnórisis que busca la obra. La distorsión de la imagen, su mutación a partir de la oscuridad y la temporalidad, hacen que la imagen se cristalice en una figura que nos lleva hacia el reconocimiento. En realidad, se trata de un ejercicio que involucra la expectación como una mirada que completa la imagen. En rigor, las figuras son composiciones fragmentadas que no buscan la representación. El reconocimiento es parte de la experiencia del observador; pero, en sí, se encuentra abierto. La obra es un ejemplo acabado de cómo el abandono del régimen de representación mimética produce sobre la teatralidad un devenir imagen teatral. Lo que se abre son otras posibilidades de visualidad a partir de la presencia de los cuerpos en agenciamiento con los demás elementos escénicos. Esto se vincula con la afirmación deleuziana del agenciamiento como sustituto del esquema representacional. “El personaje se vuelve uno con el conjunto del agenciamiento escénico, los colores, las luces, los gestos, las palabras” (Deleuze, 2020, p.16). Justamente, lo que hay que considerar es la conexión de elementos escénicos que desarman la jerarquización entre ellos, y muestran que la teatralidad se puede construir desde el juego con las imágenes y no desde el esquema dramático tradicional.

Por otro lado, cabe recordar dos aportes de Gilles Deleuze. En primer lugar, la idea de cuerpos sin órganos. “El cuerpo sin órganos se opone menos a los órganos que a esa organización de los órganos que se llama organismo. Es un cuerpo intenso, intensivo. Está recorrido por una onda que traza en el cuerpo los niveles o los umbrales de acuerdo a la variación de su amplitud” (Deleuze, 2009, p. 51). En pocas palabras, el cuerpo sin órganos nos muestra la posibilidad de desnormalizar el cuerpo, es decir, de explorar otras posibilidades, cuyo eje no se encuentre en la centralización jerárquica de la corporalidad. En este sentido, la presencia fragmentaria del cuerpo cobra otra dimensión, tal como ocurre en la obra analizada. El cuerpo sin órganos ya no representa una totalidad cerrada, sino una apertura dada en la fragmentación y la intensificación de su presencia. La obra, entonces, presenta cuerpos sin órganos en cada composición que aparece, persiste provisionalmente y desaparece. Por otra parte, en otros textos Deleuze (1992, pp. 69-74) habla de una potencia disipativa de la imagen. Con esto quiere indicar que la imagen es inaprensible en una fijación, y que desaparece en cuanto se presenta. Es furtiva y huidiza. Esto muestra que la imagen no representa necesariamente, sino que es intensiva; aparece, condensa su energía y se esfuma. Lo mismo ocurre con las imágenes de *Anagnórisis*. Éstas se muestran en constante disipación; aparece una, se intensifica y muta hasta desaparecer y convertirse en otra, amparada por la oscuridad.

Ahora bien, lo que propone el montaje es un viaje de penumbras por paisajes omínicos. En ellos aparece lo animal, lo monstruoso, la mutilación, lo no humano (o lo poshumano), como formas recurrentes de los cuerpos. El marco de estas figuras es la oscuridad abrazadora, pues desde ella emergen y hacia ella confluyen las imágenes. En sentido técnico, es la oscuridad la que permite la mutación de las figuras. En gran medida, podemos decir que allí se producen cuerpos sin órganos, en cuyo devenir

se evidencia el aspecto teratológico de la imagen. Los flujos y devenires no humanos por los que transitan los cuerpos conducen a formas aberrantes, donde se hace presente lo ominoso; es decir, las imágenes inquietan los sentidos y producen terror en algunos momentos. En otros, se vuelven amenazantes; parece que se abalanzan sobre el observador y pretenden devorarlo. Pero, al mismo tiempo, esta teratología tiene una contracara erótica, porque por más intimidante que sean las visiones, éstas se encuentran rodeadas de un aura seductora, que impele a no poder dejar de verlas. De este modo, se produce una tensión constante entre el dolor y el placer. La imagen juega y se desliza por esa línea, una línea que permite la aparición de cuerpos extraños.



Anagnórisis. Foto: Lucas Elmélaj

Por último, las imágenes en constante disipación hacen que aparezca lo siniestro. Dicho de otro modo, lo siniestro se muestra en la disipación de la imagen. Como ya explicamos, la obra es una suerte de instantáneas en movimiento. Una serie de imágenes que mutan y desaparecen, para dar lugar a otras nuevas. Las imágenes aparecen porque son engendradas por la oscuridad y desaparecen cuando ésta las absorbe. Ahora bien, ese parto de las imágenes (con su posterior devoración) por cuenta de la oscuridad, y la mutación de los cuerpos-imágenes, hacen brotar lo siniestro. Cuando los cuerpos se mueven y crean una temporalidad aletargada y densa, el espesor de la imagen se sobrecarga, y produce efectos inquietantes. La extrañeza de lo visible produce confusión. Al principio es imposible encontrarle un referente. Pero con el avance implacable del ritmo, comienza a percibirse algo familiar. La expectación intuye figuras familiares, pero la imposibilidad de completarlas de inmediato, perturba

la sensación. Finalmente, el observador puede construir algunas referencias en las imágenes, las cuales transitan entre lo aberrante, lo monstruoso, o animalesco; en definitiva, aquello que ya no es humano. El cuerpo sin órganos se hace presente con una insistencia que inquieta los sentidos. De este modo, la imagen deja ver su costado siniestro. Hay algo familiar en ella, pero es inaprensible. Al mismo tiempo, su mutación produce terror. Pero lejos del rechazo, la imagen tiene un erotismo tal que impele a no dejar de verla, seduce y atrapa. Ahora bien, lo que realmente podemos decir que genera este efecto siniestro, en este montaje, es de dos órdenes. Por un lado, tiene que ver con la sustracción de la representación. Como vimos, la estructura dramática está desarmada y la teatralidad deviene imagen teatral. Las imágenes no evocan una narrativa tradicional, sino que son destellos surgidos de la oscuridad. En ese juego, no hay nada que representar, sino más bien apariciones de lo irrepresentable. Ese terror que producen las visiones, es el asomo de algo impronunciable y, como tal, solo presente mediante la imagen. De modo que ese algo irrepresentable, se muestra siniestro; es como un aflorar fugaz de algo familiar y perturbador. Por lo tanto, el dispositivo de mostración de la obra suprime la representación para dejar al desnudo y, por un instante, un costado siniestro de la imagen cuando ésta toca lo irrepresentable. Por otro lado, lo siniestro tiene que ver con la disipación misma. Cuando el espectador comienza a referenciar lo que ve, éste se disgrega instantáneamente. En efecto, es absorbido por la oscuridad. El régimen escópico se construye en el engaño constante de los sentidos, y en el arrebatado impiadoso de las formas consumadas. La imagen se disipa porque (si recordamos a Deleuze) ya está agotada. En este sentido, el aparecer furtivo de la imagería total de la obra, muestra que la imposibilidad de fijar una imagen produce perturbación. Es allí que encontramos otra cara de lo siniestro. Pareciera que el cuerpo se encuentra siempre ante el límite de la forma, y que la imposibilidad de representarla aterroriza los sentidos. En consecuencia, la disipación misma es siniestra y la imagen teatral devela el desplazamiento de una teatralidad que depona los esquemas de la representación y sólo deja, fugazmente, la presencia de la imagen.

Bibliografía

- » Bardet, M. (2012). *Pensar con mover: un encuentro entre danza y filosofía*. Cactus
- » Deleuze, G. (1992). L'Épuisé. En: Beckett, S. *Quad et autres pièces pour la télévision*, p.58-99, Éditions de Minuit.
- » Deleuze, G. (2009). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Arena Libros.
- » Deleuze, G. (2020). Un manifiesto de menos. En: Deleuze, G. y Bene, C. *Superposiciones*. Cactus.
- » Fischer-Lichte, E. (2014). *Estética de lo performativo*. Abada Editores.
- » Hang, B. y Muñoz, A. (comps.) (2019). *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*. Caja Negra.