

Des-ocultando a Eros: el enfoque fenomenológico en el análisis de la «tensión erótica», en el montaje *Autorretrato*, inspirado en *Descripción de un cuadro* de Heiner Müller

Unhiding Eros: The phenomenological approach in the analysis of «erotic tension», the *Self-portrait* montage, inspired by Heiner Müller's *Description of a painting*

Grimanesa Madeleine Loayza Cabezas¹

Universidad Central del Ecuador. Quito, Ecuador

gmloayza@uce.edu.ec

ORCID: 0000-0003-3441-0633

Citar como: Loayza, G. (2023). Des-ocultando a Eros: el enfoque fenomenológico en el análisis de la «tensión erótica», en el montaje *Autorretrato*, inspirado en *Descripción de un cuadro* de Heiner Müller. *Desde el Sur*, 15(3), e0034.

RESUMEN

La reflexión fenomenológica explica la complejidad del devenir del flujo constante que es la *poiesis* escénica (productiva y espectral), en tanto fenómeno móvil y mutable. Como enfoque metodológico, las estructuras formales de la teoría fenomenológica propuesta por Sokolowski (2012) describen y analizan los dispositivos poéticos del montaje *Descripción de un cuadro*², enfocándose en la «tensión erótica» que mantiene vivo el ritmo atávico del encuentro actor/espectador. De este modo, se incorporan nuevas herramientas y procedimientos que destacan la multiplicidad que articula la praxis teatral, y proponen

1 PhD en Artes: Producción e Investigación, por la Universitat Politècnica de València, España. Maestría en Estudios del Arte, y diplomado en Dirección Teatral y Licenciatura en Actuación. Docente titular de la Carrera de Artes Escénicas de la FAUCE. Destaca como directora y docente investigadora. Los resultados de sus propuestas artísticas se han difundido en congresos nacionales e internacionales: Argentina, Colombia, España, Perú, México y Rusia. Ha publicado varios libros y artículos sobre artes escénicas. Su investigación se enfoca en la teatralidad, el cuerpo y las dramaturgias contemporáneas. Mercedora del Premio Universidad Central del Ecuador en tres ocasiones. En la actualidad dirige la investigación internacional: *Proyecto Aracne: dramaturgias del exceso*, con colegas de Brasil, Chile, y México.

2 Obra de Heiner Müller, dirigida por Grimanesa Madeleine Loayza, autora del presente artículo, con temporadas desde 2014 hasta la actualidad. Ganadora de dos Premios Universidad Central del Ecuador, en categoría docente, como proyecto de investigación, y como obra publicada (*Retrato de mujer con naranjas*, FAUCE Editorial, 2019).

nuevas vías de acceso al conocimiento, que considera las circunstancias específicas del sujeto epistémico, en acuerdo con la epistemología contemporánea.

PALABRAS CLAVE

Enfoque fenomenológico, *poiesis* teatral, tensión erótica

ABSTRACT

The phenomenological reflection explains the complexity of the evolution of the constant flow that is scenic poiesis (productive and expectational), as a mobile and mutable phenomenon. As a methodological approach, the formal structures of the phenomenological theory proposed by Sokolowski (2012) describe and analyze the poetic devices of the montage *Description of a painting*, focusing on the «erotic tension» that keeps alive the atavistic rhythm of the actor/spectator encounter. In this way, new tools and procedures are incorporated that highlight the multiplicity that theatrical praxis articulates and propose new ways of accessing knowledge that considers the specific circumstances of the epistemic subject, in accordance with contemporary epistemology.

KEYWORDS

Phenomenological approach, theatrical poiesis, erotic tension

Introducción

El presente artículo hace referencia al apartado que corresponde al enfoque fenomenológico en el acontecimiento teatral, expuesto en la tesis doctoral *La tensión erótica, dispositivo contrahegemónico de la poiesis teatral*, de Descripción de un cuadro a Mujer en llamas (Loayza, 2021).

El camino emprendido desde la reflexión sobre la propia praxis creativa como decisión de vida es intencionalidad sostenida. Por la vía intuitiva traemos a presencia nuestra propia experiencia, para confrontarla con otras y sostener la necesidad de *ser* con los demás, en plural. Tal aproximación desde el campo fenomenológico pretende descubrir nuevas formas de reflexión que permitan reconocer desde otras «luces» lo que por experiencia propia ya conocemos: desandar el camino transitado con otras «calzas» y desde otros lenguajes para enriquecer la propia experiencia, repintarla, reenfoclarla, recrearla. Muchas veces no encontramos el canal

adecuado o el modo más idóneo para explicarla; no es fácil analizar algo tan sutil y complejo, pues la creación humana es ya de por sí inexplicable.

El enfoque fenomenológico analiza la complejidad de la *poiesis* productiva y la *poiesis* *espectatorial*, al describir la experiencia en «tensión erótica» que vive el espectador como parte de un acontecimiento que pone a convivir imposibles desde la articulación de las diversas matrices creativas, la espalda desnuda de una mujer, una tinaja de tierra húmeda, la acuarela del *Ángelus Novus*³ de Paul Klee y el texto: «el crimen es un intercambio sexual extraño en el propio cuerpo» (Müller, 1990, p. 6). Generar una filosofía desde la praxis, dar cuenta de experiencias contradictorias, excepcionales, efímeras, que nos sitúan ante lo inefable y nos desafía a entender de otro modo el mundo, y nuestro lugar en él como creadores.

El abordaje desde el campo de la fenomenología⁴ destaca el presupuesto de «la fenomenología de la existencia corpórea» y del sujeto encarnado en relación con el mundo (Merleau-Ponty, 1993), para asumir el cuerpo del actor y del espectador (*poiesis* corporal) como vehículo que pone a convivir la diversidad de los materiales escénicos, y articula las observaciones empíricas con la teoría fundamental.

Problemática y metodología utilizada en el estudio (materiales y métodos)

Con el propósito de abordar el análisis de la tensión erótica, en tanto dispositivo que permite sostener la inquietud del espectador, en lo que respecta a la *poiesis* *espectatorial*, la metodología aplicada desde el enfoque fenomenológico resulta una descubrimiento relevante que aborda el fenómeno sensoperceptivo del acontecimiento teatral de manera rigurosa. En tal sentido, partimos de un recorrido introductorio que toma como referente a D. Cruz (*Filosofía sin supuestos*, 1970). En lo que respecta a las estructuras formales de la fenomenología, Sokolowski (2012) (la estructura de partes y todos, la estructura de identidad en una multiplicidad, y la estructura de presencia y ausencia aplicadas en el estudio del acontecimiento teatral) se descubren las particularidades del modo operativo de los dispositivos poéticos, aplicados a una escena del montaje *Descripción de un cuadro*; que, como efecto demostración, arroja una importante información que superponer, tanto en la composición escénica como al

3 Acuarela del Paul Klee. Remite a la leyenda originaria del Talmud, adquirida por Walter Benjamin, que inspiró su tesis IX: «Ángel de la historia». Actualmente forma parte de la colección del Museo de Israel, legado por la viuda de Scholem, a quien legó Benjamin la obra.

4 Se sugiere revisar los apartados de la tesis doctoral de Loayza (2021), correspondiente al tema (cap. III, pp. 173-194) y la aplicación del enfoque metodológico (cap. III, pp. 388-399).

análisis del acontecimiento teatral, desde la perspectiva del espectador especializado, con acento en la experiencia corpórea.

Estructuras formales de la fenomenología en el estudio del acontecimiento teatral

El abordaje de las tres estructuras formales de la fenomenología, útiles para analizar el acontecimiento teatral: a) la estructura de partes y todos, b) la estructura de identidad en una multiplicidad, c) la estructura de presencia y ausencia (Sokolowski, 2012), se reenfoca al estudio del fenómeno teatral, como acontecimiento específico, por tanto, territorial, que permite descubrir las particularidades del modo operativo de los dispositivos poéticos en la *poiesis* productiva y espectadorial. Sokolowski aclara: «las tres están interrelacionadas, pero no pueden ser reducidas unas a otras» (2012, p. 33).

En lo que respecta a la primera forma, Sokolowski diferencia entre *partes* y *todos*. Los *todos* pueden analizarse como pedazos y momentos. Los pedazos como *partes* independientes subsisten separadas del todo y pueden convertirse a su vez en todos (son independientes); los momentos son *partes* no independientes, no subsisten apartadas del todo. Así, el acontecimiento teatral, como artefacto poético, se analiza como *pedazos* y *momentos*. El actor y el espectador como *pedazos* subsisten al todo y, a su vez, pueden configurar otros todos. Sin embargo, en la dinámica del acontecimiento deben gestarse *momentos*, si queremos propiciar una tensión sostenida (tensión erótica). Producir el acontecimiento no implica solamente colocar *pedazos* en escena, hay que centrarse en el modo de articularlos para crear momentos que no puedan desprenderse del *todo*. Nos preguntamos: ¿de qué modo articulamos los *pedazos* para crear momentos? La perspectiva se enfocaría en provocar *momentos* sin perder la dimensión del *todo*; para comprender sensorialmente lo planteado, recurrimos a ejemplos provenientes de las categorías color y sonido, aplicados al fenómeno teatral.

El actor/color (*momento*) se extiende en el (*todo*) superficie/espectador o viceversa: el espectador/tono (*momento*) no puede ser aislado del actor/sonido (*todo*) si «los momentos son del tipo de parte que no puede convertirse en un todo» (Sokolowski, 2012, p. 34), la imposibilidad de ser un todo independiente y, al mismo tiempo, no poder prescindir de este, es lo que da lugar al surgimiento de la tensión sostenida (erótica) como fuerza de atracción y forma de convivencia específica⁵.

5 Como ocurrió con la pandemia del virus covid-19, en donde nos vimos aislados, tratados como «pedazos», y tuvimos que construir nuestras estrategias para sostener los «momentos»,

Producir *momentos* en el acontecimiento teatral implica considerar el *todo*; no hacerlo supone la ausencia de una organización lógica o intuitiva; nos hallaríamos ante la arbitrariedad absoluta, incapaz de articular ningún elemento y, en consecuencia, una carencia de «tensión erótica». Para que surjan *momentos*, antes deben hallarse los *pedazos*, que deben permanecer como tales (aislados e independientes); hacer surgir *momentos* en escena preservando sus cualidades inmanentes (lo efímero y lo inestable), e impedir que los *momentos* se estabilicen.

En el acontecimiento poético, *pedazos* y *momentos* participan en la construcción de los dispositivos (artefactos) escénicos. La mirada del director guía la *poiesis* corporal (actor) sin la cual no subsiste el todo (no pueden generarse momentos) y, a su vez, se dirige a la mente-corporalizada-espiritual del espectador; la articulación de ambas *poiesis* corporales (actor y espectador) vehiculiza la dinámica de los demás elementos escénicos.

La distinción de Sokolowski (2012) entre las partes *fundadas* y las *fundantes* (momentos fundados en otros) también nos ayuda a comprender el modo en que opera la «tensión erótica», que, en tanto *momento*, es en sí misma abstracta; solo existe al mezclarse con sus partes complementarias. Únicamente las *partes/pedazos* pueden convertirse en *concretum* (concretizarse en sí mismos); la «tensión erótica» se *funda* en sus partes complementarias «el matiz está fundado en el color, mientras que, a la inversa, el color funda o es el sustrato para el matiz» (p. 35). La «tensión erótica» es *matiz* que se *funda* en el actor/color (*momento*) que se extiende en el (*todo*) espectador/*superficie*; para conectar de un modo más «íntimo», y en un grado que dote de «cierta cualidad» a la tensión, la matiza (en tanto atiende al detalle). Es lo que hace de la «tensión erótica» irrepetible y, por tanto, única. Es lo que hace del teatro lo que es, en ese instante y, por lo que no es, de otra forma.

En tanto objeto de percepción «algo en particular» en el acontecimiento escénico puede ser *pedazo* en un sentido, y *momento* en otro; por ejemplo: el espectador puede estar separado como *pedazo* con respecto a lo que ocurre en escena, pero como objeto de percepción no puede separarse de su *fondo* (el acontecimiento teatral). Para ser percibido como *momento*, el espectador tiene que ser visto sobre un fondo; del mismo modo sucede con el actor, pues ambas partes constituyen el acontecimiento teatral. Sokolowski señala que existen distintos estratos de fundación: «el

imposibilitados de separarnos del todo, incapaces de aislarnos por completo. En este sentido el *tecnovivio* (Dubatti, 2014) permitió de algún modo que la tensión erótica (en convivio), no se disuelva por completo.

tono está fundado en el matiz, que a su vez está fundado en el color. En este caso el tono está fundado en el color solo mediatamente (mediante el matiz), mientras que el matiz está inmediatamente fundado en el color (p. 35).

En nuestro caso aplicaría del siguiente modo: el interés esta fundado en la «tensión erótica» que, a su vez, está fundada en un tipo específico de vínculo entre actor y espectador. En este caso, el interés está fundado en la «tensión erótica» *mediatamente* (mediante el interés), mientras que la «tensión erótica» está *inmediatamente* fundada en el vínculo entre el actor y el espectador.

El peligro, según Sokolowski, reside en no confundir en el análisis las partes y pedazos: «partir de partes falsamente segmentadas, sino simplemente en mostrar que la parte en cuestión era un momento, no un pedazo, y que, para empezar, nunca debió haber sido separada del todo» (2012, p. 36). Lo mismo ocurre cuando hablamos del cuerpo y la mente como pedazos, y no como partes del todo (realidad), son pedazos y también son momentos: la mente está en relación con el resto de los objetos, es intencional, es un momento fundado en el cerebro y en el cuerpo (Sokolowski, 2012).

El problema central, insiste Sokolowski, es que «introducimos una separación donde simplemente debemos hacer una distinción». No podemos separar lo inseparable «hablar de un momento sin mencionar aquello en lo cual se funda» (p. 37). El análisis filosófico desde el lente fenomenológico, en el análisis de la *poiesis* teatral, expone los diversos *momentos* (tensión erótica) que conforman un todo dado (el acontecimiento poético-espectatorial); de este modo, no se convierten los *momentos* en *pedazos*. Así, la «tensión erótica» no puede entenderse por fuera de la mente corporizada desde un cuerpo animado, materializado.

El «lente» fenomenológico precisa el análisis de los diversos momentos de la *poiesis* que conforman el todo del acontecimiento poético, Sokolowski lo expone en estos términos:

Siempre que pensamos acerca de algo, articulamos partes y todos dentro de ello. Las partes y los todos conforman el contenido de lo que pensamos cuando vamos más allá de la simple sensibilidad y de la percepción más bien muda. El nombrar partes es la esencia del pensamiento, y es importante ver la diferencia entre pedazos y momentos, cuando tratamos, filosóficamente, de entender lo que es el entendimiento (p. 39).

El análisis de la «tensión erótica», como proceso de observación, está condicionado por diversas modalidades sensoriales a más de visual (la

táctil, auditiva, cinestésica, y demás) partes no-independientes que se articulan en un todo. Exponer las articulaciones de esos momentos facilita la comprensión del todo en cuestión. El desafío, como advierte Sokolowski, consiste en sostener una distinción, si pretendemos entender de qué modo se produce y opera la «tensión erótica».

En cuanto a la estructura de la identidad en una multiplicidad, observamos que, si la estructura opera en la percepción del objeto material *concretum*, lo mismo ocurre con cualquier otro tipo de fenómeno/cosa que se presente como objeto no real y, además, puede hacerlo en múltiples modos de aparición (Sokolowski, 2012).

Un hecho (objeto o idea) idéntico puede ser expresado de una diversidad de maneras y esta multiplicidad puede, a su vez, multiplicarse. Son diferentes modos de presentar la misma cosa, todos se remiten a un mismo hecho o significado: «el significado es, justamente, la identidad que está dentro y sin embargo detrás de todas sus expresiones» (Sokolowski, 2012, p. 40). El acontecimiento teatral es multívoco, experimentado por cada uno de los espectadores de diversa manera; lo mismo ocurre con los asistentes, los actores y técnicos, aquellos que leyeron los artículos de prensa, los escucharon de boca en boca, los que escriben ensayos sobre la obra, los que miran filmaciones o fotografías, incluso quienes, sin haber asistido, comentan la obra; los se oponen o la critican, quienes participan en la idea del proyecto pero no lo han visto, los que no alcanzaron a verlo, pero acudieron por alguna razón. La *identidad* del acontecimiento se sostiene por medio de todas estas experiencias, asegura Sokolowski: el horizonte de lo potencial y de lo ausente rodea la presencia actual de las cosas» (2012, p. 41); sin embargo, la percepción de cada multiplicidad es distinta en cada caso y en cada presentación.

El teatro requiere de los espectadores para completarse; plantea diferencias en la estructura de *identidad y multiplicidad*, con respecto a otros casos como el cine o la música, que se transmiten por medios análogos. La identidad trasciende su multiplicidad de apariciones, y aun de otras apariciones posibles; además, es algo que parece «eludir» nuestra captación, se revela y a la vez se oculta (Sokolowski, 2012, p. 42).

En consecuencia, el análisis fenomenológico «describe la multiplicidad que es propia para un tipo de objeto dado» (p. 44). En nuestro caso, la fenomenología de la puesta en escena describiría las diversas multiplicidades que articulan los materiales escénicos que producen «tensión erótica» entre el actor y el espectador.

No olvidemos que cada multiplicidad de apariciones e identidad son términos análogos, precisa Sokolowski, y que la identidad del

acontecimiento teatral es diferente al evento político; son identidades que tienen sus propias maneras de producirse. Se trata de observar la realidad y la distinción en cada caso, destacando lo que le es propio, pero sin caer en el reduccionismo.

Los recuerdos, las imágenes y las percepciones fluyen de cierta manera, y confrontan la sensación inmediata que despierta el acontecimiento en cada asistente: «no podemos dejarnos atrás a nosotros mismos» (Sokolowski, 2012, p. 46). Una puesta en escena presenta una tendencia estética que de algún modo constituye su identidad, pero que en el encuentro con el espectador se devela en una multiplicidad de formas. En lo que respecta al modo como este se la «representa», esta identidad no es del todo dependiente del espectador; así, el análisis fenomenológico «describe la multiplicidad que es propia para un tipo de objeto dado» (Sokolowski, 2012, p. 44). El análisis fenomenológico evidencia las diversas multiplicidades e identidades, con la intención de preservar la realidad y la distinción de cada una; de este modo, se evita el reduccionismo destacando lo que es propio a cada tipo de ser, no solamente en su existencia independiente, sino en su poder de presentación.

En lo que respecta a la presencia y ausencia (correlato de las intenciones llenas y vacías), la intención *vacía* se dirige a algo *ausente* para el que intenciona: «presencia y ausencia son los correlatos objetivos de las intenciones *llenas* y *vacías*» (Sokolowski, 2012, p. 46). En el caso del acontecimiento teatral, la intención que sostiene el proceso de *poiesis* productiva se dirige a alguien que está ausente en ese momento, el espectador, pero es precisamente su potencial presencia la que moviliza dicha *poiesis*.

La *poiesis* productiva, a pesar de contar con la presencia de algo concreto (el trabajo del equipo creador, sus cuerpos en presencia), carece de algo imprescindible: la presencia del espectador. Cuando este participa del acontecimiento, opera la intuición, que es «tener algo presente ante nosotros en oposición a tenerlo intencionado en su ausencia» (Sokolowski, 2012, p. 47). Cuando la función termina; el espectador, de regreso a casa, rememora el acontecimiento; es entonces cuando operan las intenciones vacías (en ausencia de la obra), pero se trata de una ausencia distinta, señala Sokolowski, posterior a la experiencia y no anticipada. La experiencia interna del espectador —con respecto a la obra— son *ausentes* o *ausencias* para los actores, por tratarse de un flujo de experiencia al cual no pueden acceder.

En la *poiesis* productiva, el actor está en presencia con respecto a la obra que está gestándose: pone el cuerpo en ello, su voz, su palabra, el contacto con los otros actores, con los objetos y demás; está en presencia, no es *ausente* para él como material de creación. La ausencia anticipada

opera cuando el actor hace referencia a un texto, cuando lo comenta con el director, pero en el momento en que lo trabaja con su voz y que lo saca al mundo en su praxis tal estado cambia. Esta mezcla de *presencias* y *ausencias*, de intenciones *llenas* y *vacías*, es lo que pone de manifiesto la fenomenología (Sokolowski, 2012).

La intuición participa activamente del trabajo del artista; sin embargo, muchas veces es degradada, considerada irracional, inútil para argumentar. Sokolowski disipa la carga de misterio que se le asigna al develar su función, la cual consiste en *traer a presencia una cosa*. La intuición es algo que hacemos todo el tiempo, pero que el arte potencia al traerlo a la dimensión de lo sensible: «la presencia y la ausencia pertenecen al ser de la cosa identificada en ellas. Las cosas son dadas en una mezcla de presencias y ausencias, tal como son dadas en una multiplicidad de representaciones» (Sokolowski, 2012, p. 47). El arte da a la ausencia la misma importancia que a la presencia, aunque con frecuencia ocurre lo contrario, precisa Sokolowski. Volcamos nuestra intención a las presencias y evadimos lo ausente, olvidamos que este es también un fenómeno: «¿Cómo podría entenderse la nostalgia excepto a través del reconocimiento de lo ausente?» (Sokolowski, 2012, p. 51). En la experiencia de la praxis (*poiesis* productiva) es necesario intencionar lo ausente, generar diversas posibilidades para hallar aquello que aspiramos como ausente, precisamente lo que mantiene la dinámica de la búsqueda. Puede ocurrir, asegura Sokolowski, que «el objeto puede no haber sido buscado o esperado, sino que aparece súbitamente, sin expectativa; nos sorprende. Incluso entonces aparece como cancelando una ausencia» (2012, p. 52). Esos momentos «cargados» de ausencia, que el actor con su intuición convoca en presencia en la escena, despiertan a su vez otras ausencias que el espectador con su intuición trae a presencia y que permanecen para el actor en ausencia. Concluimos este apartado con esta reflexión: la identidad de la experiencia poético-espectatorial está dada por la distinción de presencia y ausencia.

Resultado de la aplicación del enfoque fenomenológico en el análisis del ente poético, a partir de las tres estructuras formales de la fenomenología en el estudio del acontecimiento teatral

El resultado de la aplicación del mencionado método al análisis de rasgos destacables de escenas del montaje *Descripción de un cuadro* se basa en la experiencia de los artistas involucrados, espectadores y espectadores expertos que participaron del acontecimiento teatral.

Jorge Dubatti reconoce el montaje *Descripción de un cuadro* como un teatro-matriz que instala el espacio de la expectación para preguntarnos si esto que presenciamos es o no es teatro: «Puro acontecimiento de liminalidad [...] hay que celebrar la ductilidad de estos actores, capaces de ser centro y periferia del acontecimiento, campo de resistencia y de expresión de la liminalidad» (Loayza, 2019, p. 21). Se trata de una fuerza centrífuga hacia el no-teatro, que inscribe la propuesta en una poética de internacionalización resignificada en territorio ecuatoriano, «una reescritura radical que absorbe y transforma el texto de Müller en un texto nuevo, otorgándole el estatus de un palimpsesto» —como apunta Genette— (Loayza, 2019, p. 21), donde sobresale el gesto de la apropiación, de la intertextualidad genética, de la escritura (Loayza, 2019, p. 23). Esta apropiación se evidenciaría en el tratamiento de las imágenes/texto que propone el paisaje mülleriano: «Loayza hiende el tejido del texto de Müller, lo carga de dinamita y lo hace volar en nuevas imágenes [...] Teatro de imagen, de imágenes, también teatro como paisaje de múltiples planos, velocidades e intensidades diversas y paralelas» (Loayza, 2019, p. 24). El dispositivo del estallido, al cual se refiere Dubatti (la carga de energía vital del cuerpo de los actores), fractura el discurso escénico, produce semiosis ilimitada que simultáneamente introduce una dialéctica entre «estimulación libre y comunicación pautada, espectador emancipado y espectador compañero» (Loayza, 2019, p. 26). Se trata de un teatro en el límite de lo real: «la naranja cortada sobre el cuello de la actriz es sencillamente aterradora» (Loayza, 2019, p. 27). Las escenas con las naranjas generan intensos estados en el *espectador* que son relevantes para nuestro análisis. Así lo manifiesta Cáceres, otro de los *espectadores*: «las jugosas naranjas —ahora la fruta prohibida—, sorbidas en chorros, lubrican la lascivia entre las piernas de Ella extinta. Mesa y silla hospitalaria, lechos de placer, armas contundentes» (Loayza, 2019, p. 140).

A continuación, describimos algunos cuadros/escenas del montaje, en los que, a modo de ejemplo, aplicaremos las tres estructuras formales de la fenomenología, acompañadas de fotografías de artistas involucrados en la propuesta⁶.

El cuadro (50) del montaje aborda una repetición más de la escena del crimen. En este caso, la mujer 1 se halla recostada sobre la mesa con

6 El análisis fenomenológico se ha aplicado con anterioridad en el ente poético: *Arrebatado Opus 52*, poema lírico-escénico en 13 movimientos, con la intención de observar cómo opera dicho enfoque en un proceso de investigación-creación dirigido por la misma investigadora en el contexto formativo con estudiantes de teatro. Véase el artículo «Hacia una fenomenología de la escena: la experiencia sensorceptiva en el montaje de la obra *Arrebatado Opus 52*» en *Pedagogía teatral* (2019).

una copa vacía en cada mano; la mujer 2, de espaldas al público, sostiene el marco más grande en posición vertical, como si tratase de una puerta por la que sale el hombre en busca de una de las naranjas desperdigadas por el suelo, escoge una y clava en ella la punta de su cuchillo. La mujer 2 se moviliza con el marco en posición horizontal, como si se tratase de una ventana, frente a los espectadores, a centímetros de sus rostros. El hombre se aproxima hasta la «ventana» y enseña a los espectadores ambas manos; en una de ellas sostiene el cuchillo y en la otra, la naranja (instala una pregunta silenciosa). Luego se dirige hacia la mujer 1, mientras la mujer 2 sostiene la ventana, se asoma por ella y mira directamente a los espectadores con los ojos bien abiertos (angustia/horror). Simultáneamente, el hombre coloca la naranja sobre la tráquea de la mujer 1, e introduce el cuchillo lentamente con la punta hacia los espectadores y el filo hacia arriba; la mujer 1 se estremece tensando todo su cuerpo. En el momento en que el cuchillo corta la naranja en dos partes, la mujer 1 afloja su cuerpo exánime.

A partir de esta descripción, analizamos las particularidades de los dispositivos empleados en la obra; relacionamos este cuadro con otros a los cuales hacen referencia otros observadores expertos, desde las tres estructuras formales de la fenomenología propuestas por Sokolowski.

a) La estructura de partes y todos (estos últimos se dividen en *pedazos y momentos*)

En la escena descrita, tanto los actores como los espectadores son pedazos, partes independientes del todo; la dinámica de la escena gesta momentos que propician una tensión sostenida entre ambas partes, que no subsiste separada del todo, y que depende del modo en que el actor acciona con los objetos (cuchillo y naranja). El momento es consecuencia del modo de la acción que a su vez determina un tipo de encuentro específico. Los modos de la acción operan desde una organización lógico-intuitiva que deviene «tensión erótica» (intensidades diversas e inestables) entre el espectador y el actor. Raúl Valles señala:

esto provoca que la mirada del público se tope con un enfoque difuso y múltiple, compuesto por imágenes lo mismo perturbadoras que estáticas, lo mismo irritantes que petrificadas, lo mismo indignantes que suspendidas, holográficas, fantasmales y reales, rebosantes todas de perjurios y susurros sucios, repetición e indiferencia (Loayza, 2019, p. 71).

De este modo, el *espectador* construye sus propias estructuras de ensamblaje.

En el cuadro que analizamos, uno de los momentos es la precisión en la reacción de los cuerpos de ambos actores —hombre, y mujer 1— con respecto a los objetos (cuchillo y naranja). El dispositivo opera en tanto posibilidad de riesgo desde la matriz objetual. La mirada de la directora guía la *poiesis* corporal del actor, que a su vez guía la *poiesis* corporal del espectador; la articulación de ambas *poiesis* que dinamiza los pedazos, del todo escénico, la llamamos «tensión erótica», que, en tanto momento, requiere de sus partes complementarias para convertirse en *concretum*. Se objetiva en los cuerpos del actor y del espectador; los dota de cierta «cualidad», los matiza (en atención al detalle) desde la subjetividad que cada cual aporta, se trata de una experiencia irrepetible y única, que, en el caso del *espectador* Dubatti, se devela «aterradora». Para Raúl Valles, la característica principal que se observa en estos «cuerpos habitantes» en el montaje «no es la de ser cuerpos sino la de ser objetos, objetos condenados a la resurrección, la interrupción, la discontinuidad, la manipulación, en una palabra, condenados a la repetición» (Loayza, 2019, p. 65). Quizás esa cualidad de cuerpo-objeto permite que los momentos se multipliquen y, al mismo tiempo, puedan ser gozados y no repudiados por el *espectador*.

Algo no-humano, fantasmal, en deformación constante, reclama la independencia del fragmento, la no-correlación como objeto «deformación de la dramaturgia de Müller en objeto» (Loayza, 2019, p. 62). Cuadros-fragmentos estáticos, tiempo almacenado, «apariciones», como las percibe Raúl Valles: «capas fantasmales que no transcurren a ninguna velocidad, sino que nos hacen latente el desgaste o nos permite diagnosticar el desgaste» (p. 63). El momento, en tanto objeto de percepción, es sentido por el *espectador* precisamente porque no puede ser separado de su fondo (el acontecimiento teatral); es consecuencia de la acción del actor (cortar la naranja sobre la tráquea de la actriz). Así, el momento se funda en la «tensión erótica» mediatamente (mediante el interés), mientras la «tensión erótica» está inmediatamente fundada en un tipo específico de vínculo (actor/espectador); en este surge como acción-peligrosidad/expectación-terror, soportado por estos cuerpos-objeto.

b) La estructura de la identidad en una multiplicidad

En *Descripción de un cuadro*, la identidad acentúa el carácter multívoco del acontecimiento teatral; cada *espectador* intuye de manera única, lo que califica Dubatti como «estimulación libre y comunicación pautada, espectador emancipado y espectador compañero» (Loayza, 2019, p. 26). Cada cuadro necesita del *espectador* para completarse; la experiencia viva da cuenta de lo potencial y de lo ausente, fortalece la multiplicidad

y polaridad de significaciones de la obra. Momentos que afirman y momentos que contradicen generan en el *espectador* estados particulares en donde coexiste animadversión y adhesión y que, en todo caso, obligan al *espectador* plantearse hipótesis personales. Su intuición se afecta precisamente porque articula momentos, y experimenta la tensión de esos momentos. Poveda opina que «El trabajo de Madeleine Loayza es el del sujeto del cuarto oscuro que revela las composiciones que interrumpen la quietud del agua con su apareamiento» (Loayza, 2019, p. 52). La sensación que acompaña la expectación es la de sumergirse y emerger del cuadro desde diversos planos: entramos y salimos de él, lo atravesamos y nos atraviesa. Las fronteras de expectación se extienden y contraen incesantemente. Para Almeida, «La tormenta se cierne inmóvil, aúlla desde el horizonte y ruge en el interior de los figurantes; implica una metáfora de algo ciego, brutal, sin destino ni lugar» (Loayza, 2019, p. 133).

La identidad de este cuadro quizás tenga que ver con la pregunta silente y estática que se instala en el detalle de las acciones, el instante imperceptible, efímero e irreplicable en el que se deja ver para ocultarse nuevamente, el gesto presente/ausente que elude nuestra captación. En el cuadro descrito el actor «presenta» los objetos (cuchillo y naranja) a los *espectadores* y los interpela directamente con su mirada, para liberarse de la condena a repetir el crimen. Se produce una disrupción espaciotemporal, el hombre advierte sobre el crimen que ocurrirá, que ya ocurrió, y que irremediablemente volverá a repetirse; los *espectadores*, testigos y cómplices, son incapaces de eludir el horizonte de lo potencial y lo ausente del crimen. Cáceres afirma que «El Yo que nadie conoce y que ni yo conozco de mí mismo es desenmascarado y sorprendido. Todos somos testigos; actores y espectadores, los primeros incrustados en los signos. Nadie puede ocultarlo sin revestirse de cómplice» (Loayza, 2019, p. 140).

La condena es ciertamente en este caso la repetición del vacío, el acto vaciado de sentido, sin alcance, cuerpo-objeto-espectro, incapaz de vivir o morir, indestructible. Nos reconocemos en la observación de Raúl Valles: «No es la representación de un cuadro, sino la estrategia que ha hallado el tiempo para sentirse eterno e intrascrutable» (Loayza, 2019, p. 65). Lo «aterrador» de la experiencia —retomemos la experiencia del *espectador* Dubatti— acontece al sentir el potencial impacto y peligrosidad de los cuerpos-objeto, lo que genera una tensión que mantiene al *espectador* conectado con el actor; él siente la energía con la cual introduce el cuchillo en la naranja, la dificultad con que la atraviesa y hasta su temor a lastimarse y lastimar a la actriz; sin embargo, cada acción del montaje está pautada al detalle. Dubatti concluye que «*Descripción de un cuadro* está muy lejos de la heterogeneidad deliberada, de las disonancias y

contrastes violentos, de lo heteróclito» (Loayza, 2019, p. 26). Podríamos afirmar que la matriz cuchillo y naranja, en este caso, se extienden en el cuerpo del actor y el *espectador*; lo involucra al hacerlo parte del cuadro. Podría hablarse de un *espectador*-objeto, capaz de tomar distancia y comprimir la propia experiencia en el cuadro inmóvil. Para Raúl Valles, «la mirada del espectador se extiende, como es necesario extenderla cuando se está ante un cadáver» (Loayza, 2019, p. 64). Esta referencia a la obra como cadáver da cuenta de ese tiempo almacenado en un cuerpo vivo que se «pretende» inerte. Poveda apunta:

La propuesta ofrece la oportunidad de ser vista desde distintas aristas, y como una especie de oráculo, permitir al observador sumergirse hasta el límite en sus propias posibilidades, según su experiencia o experticia [...] implica pericia de diversificar las formas en las que los cuerpos componen y reformulan el espacio con su presencia (Loayza, 2019, p. 51).

Esta idea de cuerpos-objeto instala una distancia con respecto al acontecimiento y al mismo tiempo lo estimula a buscar un modo de entrar en el juego propuesto. En cada *espectador* las imágenes, recuerdos y percepciones se producen de diversa manera y «chocan» con la sensación que proponen los cuadros/escenas que constituyen la identidad del equipo artístico involucrados, que en el encuentro con el *espectador* develan de múltiples formas su poder de exposición, capacidad de sujeción (potencial erótico). Los objetos actúan como dispositivos que estimulan una reflexión desde el impacto sensorial-emocional. Para Almeida, «el cuchillo plantea una pregunta cuya respuesta la va encontrando el público a medida que se desarrolla la acción» (Loayza, 2019, p. 134). Cáceres, por su parte, argumenta sobre que lo mismo ocurre con los demás objetos que hallan resonancia en el cuerpo-objeto del *espectador* «para testificarlo con todos nuestros sentidos y sensaciones que se imprimen desde la piel hacia adentro» (Loayza, 2019, p. 138). Es interesante el recorrido que propone el *espectador* porque da cuenta del impacto en su ser integral, donde esta tensión-vibración permanece en estado de vibración por algún tiempo.

c) La estructura de presencia y ausencia

En tanto correlato objetivo de las intenciones llenas y vacías (Sokolowski, 2012), la presencia y ausencia se presentan en la intención vacía que sostiene la *poiesis* productiva (actores en interacción con los diversos espacios y matrices poéticas propuestas) dirigida a un espectador ausente; sin embargo, es su potencial presencia la que dinamiza la *poiesis* productiva, se halla intencionado en su ausencia. Durante el acontecimiento (*poiesis* espectral) el *espectador* opera desde su intuición, tiene algo

presente ante sí, pero cuando la obra termina y la rememora, opera también la intención vacía (en ausencia de la obra), una ausencia posterior a la experiencia, no anticipada, como lo observa Cáceres:

Vuelvo a casa. Me recuesto en el lecho. Dormiré hasta un nuevo día. Pero la luna ensangrentada me inquieta, agita los fluidos que habitan en mi cuerpo, los músculos, mis huesos y me cubre con el manto del insomnio, sin otra alternativa me levanto, me miro a mí mismo, me recuerdo en el auditorio, me digo: En este cuadro todos estamos incluidos y todos somos anónimos, no se requiere suscribir nuestros nombres. Los actores no demandan emociones verdaderas, los sonidos onomatopéyicos de las fuerzas salvajes que les guían, son los signos que nos ponen de testigos, de asistentes interiores, de Consciencia. La obra está en mí, en los asistentes, en los que no fueron (Loayza, 2019, p. 141).

La experiencia interna del *espectador* también es ausencia para los actores, a la cual no pueden acceder sino por medio de la intuición. La dinámica de la *poiesis* productiva y la *poiesis* expectatorial se sostienen en la mirada del director, quien devela (en un primer momento) el tesoro escondido, oculto en el *todo*. Reconocemos la *poiesis* productiva del montaje como un trabajo de creación horizontal donde el actor es un creador; la dirección se enfoca en actor-creador, recoge aquello que se devela ante su mirada, trae a presencia aquello que intuye de la experiencia del actor en ausencia. En este caso, la directora agencia las ausencias y las potencia en presencia, al proponer dispositivos que las develan en el instante, y pautar el desempeño actoral con respecto al momento en que se ejecutan las acciones, su intensidad, velocidad y energía. Conecta ausencias que, intuye, generan una vibración con el *espectador* en presencia, (prioridad al espacio temporal); así, la identidad de la experiencia poético-espectatorial depende de la distinción entre presencia y ausencia, y del modo como se las pone en juego. En nuestro caso, la matriz objetual (los bastidores) develan el «juego de escondidas»; Poveda afirma que «Los marcos “inclinan a la audiencia a reflexionar sobre la injerencia del observador sobre lo observado y sobre la posibilidad misma de hacer tal distinción sujeto-objeto”» (Loayza, 2019, p. 53).

Los dispositivos escénicos que propone la obra (que resultan de la distinción que atiende a la dinámica entre presencia y ausencia) provocan una tensión particular que seduce al *espectador* y lo «sujeta» al acontecimiento. Los diversos cuadros que componen la obra destacan esta distinción, abren un espacio liminal en donde caben todas las preguntas que el *espectador* esté dispuesto a formularse, convoca imágenes que ansían ser sentidas y que permiten intuir una significación «Imagen de una mujer

desdoblada en cuerpo y fantasma, pasado y presente, presencia y ausencia» (Loayza, 2019, p. 25). Esta zona indefinible, umbral, es atravesada por actores y *espectadores* muchas veces y de diversas maneras. No sabemos con exactitud de qué lado del cuadro estamos, observamos o somos observados. La frontera entre la ficción y realidad también es imperceptible: accionamos en el límite. Las preguntas van y vienen desde ambos frentes; de un momento a otro, el espacio se fracciona, se deja vencer y caen las paredes, los imaginarios se extienden, la escena devora la realidad. Para Dubatti, el montaje ofrece al espectador «un universo pletórico para que construya hermenéuticas impensadas por los artistas e infinitas relaciones. «*Descripción de un cuadro* construye un espectador implícito (diseñado internamente por la poética) y un espectador real (el que históricamente asiste al convivio) ambos emancipados» (Loayza, 2019, p. 25). En este sentido, nos aproximamos a lo que sería un *espectador-creador* (en este caso, Poveda) capaz de generar *aupoiesis* y además un *espectador* estimulado que intuye sus propias ausencias y las compromete en presencia compartida, producción de multiplicidad, semiosis ilimitada:

porque retorna al sonido, al cuerpo, al movimiento, a la información que habla por sí misma, y que nos aterroriza por su imponente autonomía; porque nos restringe la injusta que es nuestra labor de tratar de darle sentido a cada cosa dentro de una estructura, simultáneamente excluyendo todas las otras posibilidades de semiosis (Loayza, 2019, p. 54).

La dirección, a través de los dispositivos propuestos, conduce a los actores a situaciones liminales; los expone ante nuevas posibilidades de acción que generan estados desacostumbrados. En ciertos cuadros se exagera el encuentro entre los diversos espacios y matrices propuestas (impacto más que encuentro, choque, arremetida); la intención no es controlar desde la dirección, sino que son los propios actores quienes deciden dónde detenerse, son ellos quienes definen los límites, pues la dirección exagera deliberadamente la imposibilidad de control, propone dispositivos de «autosabotaje», que devela los procedimientos de descontrol que funda una identidad estética que provoca una crisis en el sistema de signos, sobre todo a través de las acciones performáticas, generan intimidad, cercanía con el espectador. Las posibilidades de inmersión del *espectador* en este paisaje son infinitas, hace suyos los *momentos*, elige y es elegido (encuadre y desencuadre); los cuadros se multiplican, conviven espacio real y lugar imaginario, el *espectador* se cuestiona a sí mismo desde una exploración personal, una ceremonia íntima, de vida y de muerte. Al terminar la función, las imágenes no abandonan los cuerpos, la sensación es

despertar de un sueño extraño, o pesadilla; o, en todo caso la inauguración de un silencio.

Discusión/conclusiones (interpretación de los resultados)

La aplicación del método fenomenológico permite observar cómo opera el fenómeno sensorio-perceptivo entre el actor y el espectador en el proceso del montaje y presentación de la obra *Descripción de un cuadro*. A partir de las bases conceptuales que fundamentan y guían la experiencia, se constata la importancia en la selección de los elementos con los cuales se aborda la propuesta escénica, así como la observación de su puesta en juego al ponerlos en tensión o establecer múltiples propuestas de conexión entre ellos, se considera la posibilidad de que surja el tercer elemento (y).

No se trata de una acción arbitraria, la capacidad selectiva exige un alto nivel de observación y valoración de los elementos, requiere un saber acumulado y previo, aguda sensibilidad para ponerlos en relación, demanda una atención y reflexión constantes; requiere pasión y disciplina para insistir en la búsqueda de aquello que se presente desbordará hacia un posible descubrimiento. Durante el proceso, en cada uno de sus pasos, se despliegan diversas posibilidades para avanzar en la exploración. Proceso riguroso, delicado y prolijo, que no pretende únicamente asegurar un resultado. La puesta de los elementos en relación potencia la sensibilidad del espectador, desestabiliza el estado perceptivo habitual (emocional, corporal e intelectual), provoca incomodidad, incertidumbre, extrañamiento. La otredad surge como construcción y vivencia de la experiencia que acontece en el instante del acto vivo que es el teatro, acompañada del vértigo que supone intentar un modo de relación diferente.

Por medio del método fenomenológico observamos cómo opera el fenómeno sensorio-perceptivo actor/espectador en el montaje y presentación de la obra, a partir de las bases conceptuales que fundamentan y guían la experiencia. Desde el enfoque fenomenológico, la obra como poética de internacionalización se apropia de las imágenes-texto müllerianas, construye un paisaje de múltiples planos, velocidades e intensidades diversas y simultáneas (Dubatti, 2019). La lógica del estallido carga de energía vital-erótica el cuerpo de los actores, fractura el discurso escénico y produce una semiosis ilimitada. Teatro liminal que intensifica «estados» en el *espectador*; así, la dinámica escénica gesta *momentos* de tensión sostenida que dependen del *todo*. El momento es consecuencia del *modo de la acción* del actor que a su vez determina un tipo de encuentro específico. Los modos de la acción operan desde una organización lógico-intuitiva que deviene «tensión erótica» intensidades diversas e inestables entre actor y *espectador*.

Contribución de autoría

Grimanesa Madeleine Loayza Cabezas fue la única autora.

Fuente de financiamiento

Ninguno.

Potenciales conflictos de interés

Ninguno.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Cruz, D. (1970). *Filosofía sin supuestos*. Editorial Sudamericana.

Dubatti, J. (2014). *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Atuel.

Loayza Cabezas, G. M. (2021). La osadía de Eros. La «tensión erótica», dispositivo contrahegemónico de la poíesis teatral, de «Descripción de un cuadro» a «Mujer en llamas». [Tesis doctoral]. Universitat Politècnica de València. <https://doi.org/10.4995/Thesis/10251/179975>

Loayza, M. [Ed.]. (2019a). *Pedagogía Teatral: procesos formativos, perspectivas críticas y metodologías de investigación*. FAUCE Editorial.

Loayza, M. [Ed.]. (2019b). *Retrato de mujer con naranjas. Proyecto de investigación esceno-performativa, basada en la obra Descripción de un cuadro, de Heiner Müller*. FAUCE Editorial.

Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Planeta DeA-gostini.

Müller, H. (S. f.). *Descripción de un cuadro*. <https://www.dropbox.com/s/hnkerdaaiqtj9c5/Selecci%C3%B3n%20obras%20Heiner%20M%C3%BCller.pdf?dl=0>

Sokolowski, R. (2012). *Introducción a la fenomenología*. Jitanjáfora, Morelia Editorial, Red Utopía A. C.

Recepción: 3/4/2023
Aceptación: 28/6/2023