



Diálogos Revista Electrónica de Historia
E-ISSN: 1409-469X
historia@fcs.ucr.ac.cr
Universidad de Costa Rica
Costa Rica

Thenon, Luis

LA ESCRITURA INTERMEDIAL EN LA ESCENA ACTUAL

Diálogos Revista Electrónica de Historia, vol. 14, núm. 2, septiembre-febrero, 2013, pp. 181-194
Universidad de Costa Rica
San Pedro de Montes de Oca, Costa Rica

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=43928825007>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

LA ESCRITURA INTERMEDIAL EN LA ESCENA ACTUAL

INTERMEDIAL WRITING IN CONTEMPORARY THEATRE

Luis Thenon

Palabras claves

Intermedialidad, procesos intermediales, arte actual, nuevas tecnologías, espacio escénico, esquemas compositivos, sociabilidad de las acciones creativas, convivialidad, matriz intermedial.

Keywords

Intermedial Literature, Contemporary Art, New Technologies, Scenes, Composed Outlines, Creative Actions, Coexistence, Intermedial Matrix.

Fecha de recepción: 8 de abril, 2013 - **Fecha de aceptación:** 26 de julio, 2013

Resumen

Las escrituras artísticas actuales integran, en el marco determinado por las realidades intermediales de la escena tecnológica, el concepto de diseño como manipulación perceptiva del espacio, lo que constituye uno de los instrumentos determinantes en la puesta en marcha de un cuadro compositivo de resonancias transformacionales. Podríamos en este sentido hablar de una nueva ecología artística y en especial, teatral. En la renovación del pensamiento teatral actualizado, fuertemente influenciado por la estructura discursiva cinematográfica y por los universos sensoriales de la cultura tecnológica de la imagen y del sonido, está la base de la multiplicación diegética, de la superposición, de la fragmentación de los discursos y de la praxis inter-relacional en la que radica, en gran medida, la potencia intermedial de la escena actual.

Abstract

Contemporary narratives are part of a concept of designing as manipulation of space perception which is one of the decisive tools at a transforming, composed frame of resonances. It is possible to talk about a new artistic ecology, particularly at drama. Influenced by cinema and technology of image and sound, the renovation of contemporary drama thought is based on a multiplication of diegesis in superposition, fragmentation of narratives and relational praxis giving power to the contemporary intermedial scene.

LA ESCRITURA INTERMEDIAL EN LA ESCENA ACTUAL

Luis Thenon

“Allí donde otros proponen obras yo no pretendo más que mostrar mi espíritu...

La vida es un consumirse en preguntas... No concibo la obra como separada de la vida...”

Artaud.

El teatro, a través de la historia, se ha adornado de innumerables vestiduras, ha establecido cánones, ha transitado por todas las polémicas que implicaban una relación explícita entre la cultura y la ideología, entre el arte y las esferas de poder, que si bien hoy pareciera ser algo intrascendente o simplemente insignificante, la Historia nos muestra los lazos determinantes que en largos períodos de nuestra civilización han tenido la práctica escénica y los círculos del poder. La determinación de los cánones no ha sido ajena a esta relación. La evolución tecnológica y su relación privilegiada con las estéticas escénicas, muestran un importante cuadro de cambios determinantes.

Algunos cánones persistentes han pretendido determinar la “esencia” del teatro; otros, fugaces, se han perdido en el avasallador conjunto de su producción dispar. A veces, se han entrecruzado, en el interior de su existencia trayectorias culturales disímiles y asimilaciones parciales de otros cánones. Pero nunca ha sido el teatro un lugar cerrado a los cambios, por el contrario, el teatro en todas sus manifestaciones y el espacio escénico en particular, ha sabido ser caja de resonancia en la que siempre se amplificaron las discusiones ideológicas y las proposiciones estéticas y alrededor de cuya problemática específica se ha desarrollado importantes espacios del pensamiento teórico a lo largo de los siglos. Junto a esto, creo que lo que jamás debería olvidarse es el lugar de específico que tiene la escena como espacio privilegiado del pensamiento poético en acción.

En un artículo titulado “El lugar de la actividad poiética del autor escénico” dice Chantal Hébert (2009):

Caserne Dalhousie, Québec, 10 de diciembre del 2004. Me encuentro en el punto neurálgico del espacio de creación de Robert Lepage (...) Es en ese laboratorio en el que las fábricas de escritura escénica de Ex-Machina se desarrollan en total libertad (...) donde fui admitida para observar, para compartir la experiencia de la actividad poiética de Robert Lepage y su equipo (p. 21).

Si seguimos lo expresado por Artaud, cabría preguntarse: ¿La vida dónde? ¿La vida cuándo? ¿Encuentra residencia en este cuestionamiento la idea *artaudiana* de unidad entre *la obra y la vida*? ¿En qué latitud de la acción colectiva se

encuentra la dimensión actual de la poiética escénica? La libertad de la creación a la que hace mención Hébert en su experiencia con Lepage, se inscribe en el universo intra-mediático actual y se nutre de la exponencial potencia poética que la inmensidad del desafío estético nos propone en esta sociedad tecnológica, la dimensión hiper-moderna del *nosotros*.

¿Se trata, como lo señala Albera (2005), evocando a *McLuhan*, “*de la «nueva hibridez que transforma las condiciones de vida, tanto a nivel individual que societal?*” (p. 15).

¿Quién se sorprende hoy al presenciar un teatro cuya fragmentación narrativa y temporal introduce al espectador en un universo de variables significativas constantes y en los cuales la multiplicidad de espacios aludidos o virtualmente realizados lo sumergen en una escena donde la teatralidad y la *cinematicidad*¹ se entrecruzan creando nuevas unidades estéticas?

Tomemos el ejemplo de François Albera, cuando hace mención de que (en un contexto intelectual que privilegiaba fundamentalmente la pureza y la especificidad del cine) Einsentein “pensaba en términos de intermedialidad. (...) Reflexionaba el cine desde afuera del cine y estimaba que otros sistemas de representación -pintura, poesía, música- funcionaban en el cine” (Albera, L. 2005. p. 86-89).

Nos hemos abocado en trabajos anteriores al estudio y la experimentación en torno a la problemática que implica la conjugación de imágenes corpóreas, con imágenes proyectadas y cuerpos virtuales, como en el caso de los trabajos de Denis Marleau y su Théâtre UBU, especialmente *Les Fantasmagories technologiques*, -*Comédie* (2004), *Dors mon petit enfant* (2004), *Les aveugles* (2002)- en las que se acentúa la interacción entre el universo presencial y el virtual, uno de cuyos inicios se puede identificar en su puesta en escena de *Les Trois derniers jours de Fernando Pessoa* (1997)- obras en las que la incorporación masiva de imágenes sensoriales tridimensionales cambia el esquema de la recepción.

Lo mismo sucede con la incorporación de tecnologías de inmersión sonora. En lo cotidiano, el espacio se define según nuestra visión del mundo. Al mismo tiempo, los lugares que ocupamos se autodefinen y se ofrecen a nosotros cada vez más por medio de sus componentes sonoros. El ruido de los objetos, la manera en que las voces nos son audibles, la resonancia acústica del espacio forman, en su conjunto, una *marcación profunda* sobre la impresión y sobre la memoria que tenemos de esos lugares. Emile Morin, del grupo de investigación artística AVATAR, de la cooperativa de arte actual *Meduse*, en la ciudad de Québec, hace referencia al desarrollo de los medio ambientes acústicos capaces de crear una singularidad constructora de *espacios escénicos sonoros*. Los nuevos equipos de arquitectura espacial sonora y los programas informáticos capaces de producir efectos de sensorialidad sonoro-espaciales, permiten la elaboración de cualidades *acusmáticas* de una extrema

diversidad, capaces de recrear una distribución envolvente del sonido, opuesto a la tradicional estereofonía (la que retrotrae el sonido sobre un plano único).

Estos nuevos sistemas permiten igualmente la creación de efectos sobre los sonidos según principios de psicoacústica, ya sea por micro-tiempos desfasados, por efectos *Doppler*, por reverberaciones multicanales o por direccionalidad de las fuentes. Se llega así a modificar sensiblemente la percepción auditiva del espectador. En consecuencia, es posible crear impresiones auditivas capaces de reproducir la calidad y la complejidad de los espacios sonoros reales. La definición precisa y elaborada del espacio sonoro amplifica en la misma medida el impacto perceptivo global. El resultado permite la creación de una evidencia espacial vital de gran capacidad artístico-escénica.

El conjunto de estas posibilidades de tratamiento y creación de espacios sonoros medioambientales, permiten la elaboración de un trabajo de alta sofisticación sobre el campo dramatúrgico. Los mecanismos de la percepción auditiva son confrontados a un ejercicio de tal similitud con el mundo real que es posible concebir impresiones muy diversas de y para un mismo espacio. Transformar la naturaleza acústica de un lugar permite por ejemplo crear en el espectador la sensación de espacios vastos y al mismo tiempo, contraponerlos a sensaciones de encierro o de espacios reducidísimos (estas experimentaciones fueron puestas en acción en el montaje escénico *Regard des labyrinthes*)².

Se accede así a la posibilidad conceptual y de producción de un amplio espectro de espacios escenográficos singulares, múltiples y variables en el tiempo. Paralelamente, la posibilidad de aplicación de principios *acústicos* sobre la voz de los actores o sobre el conjunto de la creación sonora asociada al trabajo dramatúrgico, permite una multitud de nuevas variantes. Imaginemos por ejemplo el desplazamiento de un actor, captado por un sistema de reconocimiento espacial de posicionamiento, con el fin de utilizar esos datos para desplazar su voz en el espacio re-sonorizado, pudiéndose crear así una mutación del espacio dramático.

El conjunto de posibilidades aquí evocadas, permitiría redefinir el espacio escénico más allá de los límites de lo visiblemente accesible, transformándolo en un espacio inmersivo. El desarrollo de un conocimiento y de una técnica en la aplicación de los principios de arquitectura espacial sonora en el contexto escénico-artístico se vuelve particularmente interesante.

Esto contribuye en la escena actual (y en el arte en general) al desarrollo de un proceso tendiente a lo que podríamos calificar dentro de los parámetros definidos por un cierto *sensorialismo tecnológico*, reuniendo bajo esta apelación a un sector del arte tecnológico y por ende, a un sector del arte escénico actual. Enumeremos someramente algunas características que nos parecen importantes para cernir esta denominación, reagrupando bajo el término una parte de las expresiones artísticas que apelan a la *multiplicación sensorial de la recepción*, a la *sensación*

de proximidad inmersita y a la variabilidad constante de las cadenas emisoras en las que se hace particularmente posible la composición de una *espacialidad cambiante*, integradora de los espacios urbanos y de los espacios de emisión artística pre-calificada.

Las unidades de *imagen* y de *sonido* intercambian sus roles de generadores de sensación espacial no descriptiva. La presencia de estos elementos exacerba en el espectador la condición o capacidad de *estar al acecho*, lo que promueve que el participante pueda responder interactivamente en un juego de *relaciones cambiantes*, que lo implican en su integralidad perceptiva sensorial y al hacerlo, lo incluyen al proceso creativo.

El espectador, a medida que se interioriza en su capacidad receptiva en el marco de las nuevas expresiones artísticas, y ante la variabilidad referencial que estas suponen, desarrolla una particular capacidad de su innata condición del *estado de alerta*, lo que le impulsa a reaccionar intuitivamente, anteponiendo su respuesta sensorial a los procesos intelectuales propios de una recepción en la que se busque priorizar una reconstrucción de la *idea* de la obra. Se produce entonces una *liberación* del espectador de una posible reacción emotiva preconcebida o de una recepción que intelectualmente intente dar *sentido* a la obra, lo que lo lleva a desprenderse de ciertos cánones valorativos tradicionales.

En un artículo anterior decíamos que:

Las innovaciones tecnológicas están en el centro de una transformación que sobrepasa ampliamente el cuadro del formalismo visual y sonoro. El pensamiento artístico actualizado es también el resultado de una reconfiguración global y profunda del conocimiento y de sus modalidades de transmisión. Así, el arte emerge del núcleo de esta recomposición paradigmática y de su repercusión sobre los modos de expresión de la producción cultural, tal como podemos definirla en función del conjunto de discursos que componen un lenguaje escénico actualizado (Thenon, L. 2010. p. 86-89).

¿Cómo pensar el espacio escénico desde esta realidad? En el conjunto de procedimientos propios a la creación teatral (incluyendo en ella la creación dramática), podemos identificar los usos diferenciados de cada uno de los mecanismos expresivos puestos en marcha, el conjunto escénico, sus implicaciones en la construcción de un código que los reúna y determine como tal, permitiendo un modo de circulación de sentidos y de producciones sensoriales, en el cual las particularidades disciplinarias formen parte de una matriz que ponga en relieve el carácter compositivo de la escena actual, estableciendo aquí una relación con lo que propone Pino Parini para las artes plásticas³. En este punto, me parece adecuado incorporar el concepto de *intermedialidad*, y en especial, el sentido de movimiento, de circulación, que este concepto integra.

Para Samuel Pasquier (s.f), siguiendo los trabajos de Jean-Marc Larrue, (cofundador del CRIalt, Universidad de Montreal):

La intermedialidad (...) privilegia las dinámicas relacionales y los procesos de fusión por sobre las estructuras y sus componentes. Es también una manera de caracterizar las relaciones entre los medios y las relaciones recíprocas entre estos y la sociedad en que existen. (...) El espacio intermedial define el conjunto de condiciones que, en un momento preciso, permiten la aparición de un medio o desencadenan su dinámica transformacional. (p. 2-3).

Si hablamos de la escena, es necesario tener en cuenta ese conjunto de condiciones y observar en cada momento de la acción artística, los progresivos estadios que determinan, finalmente, esa dinámica transformacional. Detengámonos un instante para observar como funcionan las escrituras escénicas según las pautas trazadas por el teatro dramático.

Cuando comienza el trabajo teatral, tanto en el acto de la escritura dramática inicial como en los momentos específicos del montaje posterior, la escena funciona a menudo bajo un orden de *capas múltiples* que inciden las unas sobre las otras, pero privilegiando una realidad *sumatoria* más que una integración transformacional. No deberíamos confundir ciertas modalidades de conjunción y de coexistencia con un proceso de implicaciones que, desde el conjunto, establece la nueva dinámica de relación, intermedial, de la escena actual.

La creación teatral, observada desde el campo conceptual de la intermedialidad exige, al comienzo del proceso, una capacidad exacerbada de libertad operativa, al mismo tiempo que determina territorios participativos en la acción artística común. Esto conlleva la integración de grados de fragilidad y de desestabilización disciplinaria. Por ello, la importancia de definir el cuerpo de elementos que entran en juego según ciertas categorías de movilidad. El proceso tanto como el producto se mantiene en un estado permanente de aperturas, dentro de la puesta a punto de un sistema de re-contextualización de los rasgos definitorios particulares que, en conjunto, actuará en un sentido y con una unidad comunicativa definida por la totalidad de sus partes y no a partir de un grupo de rasgos provenientes de una cultura discursiva dominante entendida como base o soporte fundamental.

La multiplicidad de aproximaciones artísticas que propone el espacio intermedial, en el caso concreto del teatro, nos interpela en la necesidad de elaborar, en el contexto definido por las artes actuales, un espacio particular para la investigación artística y la creación cultural. Silvestra Mariniello (1999), se pregunta *¿Qué concepto de medio y de mediación entra en juego cuando se habla de intermedialidad?*, y continua su conferencia diciendo que lo que se cuestiona es:

...la naturaleza de los “lugares” de la mediación tanto como la pertinencia del concepto en el contexto de las nuevas tecnologías (el cine, la televisión y las “tecnologías inteligentes”). ¿La mediación comparte la naturaleza dinámica y efímera del acontecimiento? ¿Nos reenvía a un sujeto que, gracias a un *manera/médium*, o a una técnica, entra en contacto con una realidad? ¿Se sitúa (la mediación) al interior de la filosofía de la representación y de la economía

de la verdad o muestra más bien sus límites? ¿A qué concepto de *técnica/tecnología nos reenvía el concepto de mediación?* (p. 1).

La incorporación masiva de arquitecturas tecnológicas en los procesos de producción artística, que a lo largo de la historia de las artes de la escena se había generado de manera gradual, ha producido cambios mayores en la configuración de las composiciones escénicas actuales. Hoy, la *civilización de la intermedialidad* de la que habla André Gaudreaul, propone cambios estructurales mayores en el modo de concebir el acto artístico y cultural. Aquí, creemos conveniente retomar la definición de Mariniello:

Entendemos la intermedialidad como heterogeneidad; como conjunción de varios sistemas de comunicación y de representación; como reciclaje en una práctica mediática (...) como convergencia de varios medios; como interacción entre los medios; como préstamo; como interacción de diferentes soportes; como integración entre prácticas diferentes; como adaptación; como asimilación progresiva de procedimientos diversos; como flujo de experiencias sensoriales y estéticas más que como interacción entre textos concluidos (cerrados); como haz de enlace entre medios; como el evento de las relaciones mediáticas variables entre los medios. (...) La intermedialidad se encuentra del lado del movimiento y del devenir. Lugar de conocimiento que no sabría serlo. O bien, de un pensamiento del ser ya no entendido como continuidad y unidad, sino como diferencia e intervalo (Mariniello, S. 1999. p. 1).

Según lo anterior, parece necesario, en el caso específico del teatro, incorporar lo que podríamos denominar *grados de desigualdad*, es decir, que la re-teatralización de los discursos inherentes a la escritura escénica se hace bajo la circunstancia específica que el conjunto determina, pero no se puede suponer que en el acto intermedial que la escena propone, haya una relativa igualdad de circunstancias y de capacidades adaptativas y de hibridación⁴. Los conceptos de transparencia y de opacidad de los *medios*⁵, en sus respectivas capacidades intermediales, nos llevaría a estudiar el modo en que cada uno imprime una huella identificable, sin por ello conservar un grado importante de autonomía.

Entender la intermedialidad en el teatro dependería tanto del estudio de esos procesos adaptativos como el de la generación continua de substratos independientes que conforman la obra en su forma receptiva. Se trata entonces de diseñar un mapa de interconexiones para observar (teórica y artísticamente) cómo se produce la circulación de cada posible producto a través de esquemas compositivos que para cada uno de ellos determina el estado propio de otredad, desde el cual construye su pertenencia y resuelve su grado específico de convivialidad. Esto terminará, necesariamente, estableciendo esos grados de autonomía dentro del paradigma de la movilidad cultural que implica para cada uno de ellos el acto de escritura escénica.

La creación teatral actual es, por su naturaleza, de índole inter-artística. Busca en consecuencia favorecer la aparición de condiciones propicias para un trabajo

intermedial. En él entran en relación transformadora los diferentes lenguajes de la acción artística, encausados en una espacialidad espectacular común. La palabra poética, el cuerpo presencial o virtual, la arquitectura sonora, la construcción escenográfica, la imagen *tecnico-visual*, los lenguajes musicales y sonoros, los universos acusmáticos, las escrituras gestuales en el espacio, actuando en conjunto desde esa *matriz intermedial* generadora de sentidos que es el espacio escénico, supone una integración de los códigos y una interrelación de las distintas trayectorias poéticas a partir de figuras sensoriales, concepto artístico que se aparta considerablemente de los modelos dramáticos tradicionales.

Uno de los problemas que debe resolverse es el de los grados de inserción de cada acción artística en los diferentes momentos que constituyen la puesta en marcha del proyecto escénico, regulando en todo momento los mecanismos propios y los del conjunto, los modos de expresión y las orientaciones estéticas iniciales. Esto no puede resolverse si no se tiene en cuenta lo que podríamos denominar “condiciones de vida”, dicho de otro modo, de qué manera y con qué potencia se producen y cómo se auto-regulan las interacciones, cómo se miden las transformaciones estéticas y se delinean las posibles trayectorias del conjunto, su constante evolución, su fuerza instantánea aplicada al conjunto y su capacidad de permanencia y de pertenencia en un espacio en permanente evolución re-configurativa de sus fronteras interiores, de sus *territorialidades escénicas*⁶.

El posible fracaso tanto de uno como de varios instrumentos escénicos diferenciados, aumenta la fragilidad compositiva del conjunto, obligando a su constante evaluación y preparando soluciones alternativas. La acción artística intermedial nos exige desarrollar una particular sensibilidad para conjugar en un todo creativo, los posibles elementos organizadores y sus modalidades, sin debilitar la heterogeneidad de las conductas creativas específicas. Por ello parece fundamental no solo facilitar el desarrollo de los *lazos comunitarios*, diseñadores de las *condiciones de vida en el espacio de la intermedialidad*, dentro de la variabilidad de los límites, entendidos como zona franca, espacios simbólicos en los que se produce específicamente a la vez una integración dialógica y una serie de yuxtaposiciones territoriales que determinan el espacio de una sociabilidad comunitaria.

Esto nos llevaría entonces a hablar de la sociabilidad de las acciones creativas puestas en marcha en un proyecto escénico común. Al comienzo del proceso, el pensamiento intermedial de la escena conduce a una reformulación tanto de los códigos, como de la sintaxis y de las variaciones lexicales, con lo cual se ponen en acción nuevas modalidades que modifican los estratos tradicionales de la disertación escénica como unidad textual literaria. En el teatro, es necesario hoy interrogar el valor operativo de este concepto. Albera lo hace, en el campo del cine, en relación a las particularidades que presenta el concepto de intertextualidad, el cual se puede también constatar en el campo propio del teatro.

La escena, en el espíritu de un teatro post-dramático, (es decir, aquel en que el texto o drama no precede necesariamente toda otra existencia escénica, erigiéndose al mismo tiempo en ordenador determinante de las relaciones disciplinarias), funciona como un espacio intermedial en el que más allá de su condición pluridisciplinar, los diversos componentes de la presentación escénica actúan los unos sobre los otros, creando un complejo campo de acciones intermediales, del cual emergen las propuestas estéticas. Me parece fundamentalmente aplicable, en el caso del teatro, la posición de Müller (1999), cuando dice:

Si entendemos por intermedialidad el hecho de que hay relaciones mediáticas variables entre los medios y que sus funciones nacen entre otras de la evolución histórica de esas relaciones, ello implicaría que la concepción de una especie de media actuando de manera aislada es inadmisible. (Lo que Müller llama «monades» -Castoriades- en términos de autonomía y autogestión) (p. 1).

La acción artística así comprendida, abandona su dependencia con la linearidad anecdótica y discursiva y promueve un espacio capaz de suscitar el movimiento artístico a través de su corporeidad: la figura estética y sensorial emerge, en el teatro post-dramático, desde una idea integradora en acción. Esa idea artística actúa como fuente de sensaciones que se organizan a partir de la estimulación del movimiento, del sonido (entendido como trama y arquitectura sonora), de la imagen y de la palabra. El conjunto⁷ de *medios*, en su fase de integración intermedial, produce un nuevo sentido, una composición que se organiza constantemente en torno a un juego de variaciones que produce al mismo tiempo espacios de acciones centrales, secundarias y periféricas.

Entendámonos bien, no se trata aquí, bajo ninguna circunstancia, de evacuar la existencia del texto literario-dramático, precedente al acto escénico o no, sino de replantearse el sistema de relaciones impuestas por el canon dramático.

Esto es válido tanto para la creación escénica como para el acto de escritura dramática que, en su modalidad post-dramática, conlleva en su génesis la identidad activa de sus componentes insertos en la realidad intermedial. La problemática del texto dramático y las nuevas escrituras en el universo escénico condicionado por el desafío tecnológico (Thenon, L. 2005) nos obliga a reconfigurar también los instrumentos teóricos. Podría entenderse que el pasaje del teatro dramático al post-dramático prepara el camino a la generación intermedial de la práctica escénica.

Si el espacio escénico es ese lugar en que los ejes transformacionales implican la realidad del conjunto, debemos evaluar por ejemplo cuán lejos ha quedado el sentido servil de una escenografía supeditada a la descripción literaria del espacio escénico como al del escenográfico. Recordemos la búsqueda de la “teoría de la forma pura” de Witkacy, con la que se puede emparentar los trabajos de Gertrude Stein, quien, como lo señala Lehmann al igual que Witkiewicz -al pasar de la pintura

al teatro- consideraba *la escena como un paisaje o una construcción deformante de la realidad* (Lehmann, H. 2002. p. 94).

Esto parece trazar una primera trayectoria en el rechazo de la mímesis teatral, que llega hasta la *musique de lettres* de Mallarmé. Para Hans-Thies Lehmann (2002. p. 97), estos son los preanuncios de una teatralización general de las artes, en la que tanto la mirada como el acto de lectura abandonan la intención significante y se impregnán del efecto de puesta en escena, es decir que “*conviene pensar en las características de des-focalización y de (...) equivalencia no jerárquica entre los elementos, al abandono de un tiempo teleológico y a la preponderancia de una atmósfera sobre los desarrollos narrativos*” (Lehmann, H. 2002. p. 97). Esta concepción del teatro como “*poesía escénica integral*” vivida en tiempo presente, es quizás el fin de aquella búsqueda de *Landscape Play* de Gertrude Stein.

Para Albera, la intermedialidad supone una variación en la perspectiva semio-pragmática del funcionamiento textual, en la perspectiva propuesta por Kristeva, para privilegiar una aproximación que ponga en relieve la heterogeneidad de los diferentes medios funcionando al interior de una obra. Junto a la proposición estricta en el planteamiento de Albera, en relación a la heterogeneidad, es el sentido de “interior de la obra” lo que retiene nuestra atención.

El espacio escénico actúa mucho más allá de la idea de un simple lugar de unión de diversos sistemas de representación. Tampoco se trata exclusivamente de mestizaje ni de hibridación, acercándose más en todo caso al concepto de *interart-cialidad*, para tomar el término acuñado por Walter Moser (2000) en sus estudios sobre la relación de las artes en el espacio del pensamiento intermedial. El trabajo escenográfico, por ejemplo, integra, en la actualidad de la escena tecnológica, el concepto de diseño como manipulación perceptiva del espacio y constituye uno de los instrumentos determinantes en la puesta en marcha de esa presencia compositiva de resonancias transformacionales al que aludimos anteriormente. El escenógrafo francés Michel Raffaëlli (1960), sostenía que en 1967:

La sola posibilidad para el teatro, de abrirse, es quizás justamente que se convierta en una tribuna, en un lugar de encuentro de disciplinas muy variadas en el que todas las etapas de su realización sean confiadas a artistas, únicos capaces de transfigurar los medios. (...) Trato de imaginar el trabajo de los actores, sus evoluciones. Creo un dispositivo que tiende a ser una *máquina de actuar* ideal, una escultura del espacio escénico y trato de dar vida al dispositivo... El deseo es crear un camino para la actuación es una constante de mi trabajo (p. 13).

Cuando el pensamiento teatral abandona el esquema de la prematura organización *literaturizada* de la escena, alejándose por ende de la dependencia de un teatro supeditado previamente a un texto dramático, en su organización creativa y sus modalidades de producción⁸, se abren nuevos espacios de referencia en el que

la idea de *reciclaje* cobra una nueva dimensión. Podríamos entonces hablar de una nueva ecología teatral, sin por ello fragilizar, en pos de la novedad, el rol del ejercicio literario-dramático. No es una simple coincidencia si a través de la historia del teatro y de la dramaturgia, la conjunción de un lazo privilegiado entre el trabajo del dramaturgo y el del escenógrafo han sido una constante renovadora fundamental. Si los directores de escena en el siglo XX aparecen como una variable obligatoria en la impulsión de los cambios, es a través del trabajo sobre el espacio que estos se consolidan y se redefinen.

En la renovación del pensamiento teatral, fuertemente influenciado por la *cinematicidad* y por la construcción de los universos sensoriales propios de la cultura tecnológica de la imagen y del sonido, está la base de la multiplicación diegética, de la superposición, de la fragmentación de los discursos y de la praxis inter-relacional de la multiplicidad creativa del teatro y en ella radica, en gran medida, la potencia intermedial de la escena actual en la que, la *eficacia comunicacional* de la que trata Geneviève Cardinal (2008), ofrece un espacio particular para la producción sensorial.

CITAS Y NOTAS:

- 1 El concepto de *cinematicidad*, que aquí proponemos, remite a aquello específicamente inscrito en el dominio (o perteneciente al) universo de la imagen. En el ámbito del teatro, bajo esta apelación incluimos aquella porción del pensamiento escénico que como discurso, se organiza y se produce en el espacio propio de la *teatralidad*, pero que encuentra sus raíces en el amplio universo de *lo cinematográfico*, en temporalidades específicas a este espacio creativo, a su organización como materia de creación.
- 2 Producción A.R.T./LANTISS, creación de L. Thenon, Université Laval, Québec, 2011.
- 3 Pino Parini, *Los recorridos de la mirada*, Paidos, Barcelona, 2002. Este autor propone que “la actividad de *copresencia* es la base de cualquier percepción estética, tanto a la hora de observar un objeto, como al percibir las concordancias cromáticas de una pintura. Sin embargo, esta encuentra la referencia más conveniente en el término que mejor expresa el significado operativo: la «composición»”, p. 121.
- 4 Para Gaudreault y Marion, cuando un sujeto decide expresarse, debe ir siempre más allá de una suerte de resistencia específica al dominio de expresión que él mismo ha elegido. Al materializarse, el pensamiento humano experimenta, siempre, una *puesta en contingencia*. «Transécriture et médiatique narrative: L’enjeu de l’intermédialité», en *La tranécriture, pour une théorie de l’adaptation*. Nota Bene/Centre national de la bande dessinée et de l’image, Québec/Angoûlème, 1998, p. 32.
Nosotros creemos que la acción artística, al igual que el pensamiento, es fuertemente dependiente de esta característica fundamental de la expresión.
- 5 Ver Isabelle Raynauld, “Le cinématographe comme nouvelle technologie: opacité et transparence”, en CiNéMAS, otoño 2003, UdM, Montreal, p. 117 a 128.

- 6 Esta expresión parafrasea la idea de *territorialidades literarias* de Bernal Herrera, “Literatura y geografía”, *Fronteras*, compilación de Ethel García, Editorial de la UCR, 1998, p. 153.
- 7 Hans-Thies Lehmann, sostiene que el *estado de la representación estética del teatro muestra más un «conjunto» que una «historia» aun cuando actores de carne y hueso -presenciales- evolucionen en su interior*. Por ello sostiene que *no es un azar si numerosos artistas del teatro posdramático vienen de las artes plásticas. El teatro posdramático, dice, es un teatro de situaciones y de conjuntos dinámicos. Le théâtre postdramatique*, L’Arche, Paris, 2002. p 104.
- 8 Luis Thenon, “El Texto Dramático y la Representación Escénica: Problema de Primacía o Prioridad”, *Escena*, UCR. 2005. p. 67 a 80.

BIBLIOGRAFÍA:

- Albera, F. (Dir.). (2005). Eisenstein. *Cinemas*. 11(2-3).
- Andersen de Robert, L. (2009). Trajectoires de l'auteur dans le théâtre contemporain. *Voix et Images*. 34(3). Recuperado de www.erudit.org/revue/vi/2009/v34/n3/037662ar.html
- Artaud, A. (1975). *El ombligo de los limbos*, seguido de *El pesa-nervios*: Buenos Aires: Aquarius.
- Cardinal, G. (2008). Efficacité communicationnelle et médiation: Quelques appuis théoriques. *Langue, médiation et efficacité communicationnelle [Idioma, la mediación y la comunicación efectividad]*. Québec: Presses de l'Université Laval.
- Froger, M. (2005). Atelier de l'Intermédialité [Taller de la intermedialidad]. *Cinemas*. 10 (2-3). Recuperado de <http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/compte-rendu/FROGER-Albera.pdf>
- Lehmann, H. (2002). *El teatro posdramático, dice, es un teatro de situaciones y de conjuntos dinámicos. Le théâtre postdramatique*. Paris : L’Arche.
- Mariniello, S. (1999). *Centre de recherche sur l'intermédialité [Centro de investigación de intermedialidad]*. Recuperado de http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/cdoc/fiche_realisation.asp?id=29
- Martel, J. (2009). Le lieu de l'activité poiétique de l'auteur scénique. À propos du Projet [La ubicación de la actividad poiéticos del autor escénico. Sobre el Proyecto]. *Voix et Images [Voces e Imágenes]*. 34 (3).
- Mignon, P. (1973). *Le décor de théâtre dans le monde depuis 1960 I [El escenario montado en el mundo desde 1960 I]*. Bruselas : Meddens.
- Moser, W. (2000). Puissance baroque dans les nouveaux médias. À propos de Prospero's Books de Peter Greenaway [Poder barroco en los nuevos medios. Acerca de los libros de Próspero de Peter Greenaway]. Silvestra Mariniello (Directora). *Cinémas*. 10 (2-3).
- Parini, P. (2002). *Los recorridos de la mirada*. Barcelona: Paidos.

Pasquier, S. (s.f.). *L'intermédialité au cégep du Vieux Montréal*. Recuperado de <http://www.martinbenoit.com/journal/?p=338>

Raynauld, I. (2003). Le cinématographe comme nouvelle technologie: opacité et transparence [La cinematografía como nueva tecnología de la opacidad y la transparencia]. *Cinémas*. Montreal: UdM.

Thenon, L. (2010). *Una Modernidad Extrema*. México: Tempestad.

Thenon, L. (2005). *Las dramaturgias y el desafío tecnológico*, Madrid: ADE-Teatro, 106.

Thenon, L. (2005). El Texto Dramático y la Representación Escénica: Problema de Primacía o Prioridad. *Escena*.

ACERCA DEL AUTOR

Dr. Luis Thenon (Ph.D.): Catedrático (Professeur titulaire), Université Laval. Québec. Catedrático invitado, Maestría en Artes (éñfasis en cine) de la Universidad de Costa Rica. En el 2003, En la Université Laval, funda y dirige durante casi diez años el LANTISS (Laboratoire de Nouvelles Technologies de l'Image, du Son et de la Scène), uno de los mas modernos laboratorios del mundo dedicado a la creación y a la investigación en artes, ciencias y nuevas tecnologías. Posee una formación de Director Escénico (actual IUNA, Bs. As.). En el ámbito profesional se desarrolla también como escenógrafo y dramaturgo. Es autor de una Historia del Teatro Argentino y de numerosos artículos y publicaciones sobre interdisciplinariedad, artes y nuevas tecnologías.

Nota: Este trabajo es parte de una investigación postdoctoral en Historia (“Bases epistémicas para una historia del teatro actual”), en curso, adscrita al *Centro de Investigaciones Históricas de América Central* y al *Posgrado Centroamericano en Historia*, UCR.