

# Notas para una fenomenología de la escena<sup>1</sup>

✉ HORACIO M. R. BANEGA / Universidad de Buenos Aires – Universidad Nacional de Quilmes  
*horaciobanega@gmail.com*

## Resumen

La filosofía fenomenológica en sus diversas modulaciones se ha ocupado del objeto estético, de la experiencia estética y del sentido de la obra de arte desde el punto de vista de su recepción. Por otra parte, la práctica escénica ha sido objeto de análisis pero casi exclusivamente desde el punto de vista literario dramático, poniendo entre paréntesis el evento de la puesta en escena. En esta presentación me dirigiré a mostrar exploratoriamente una posible descripción fenomenológica que explicita la configuración de tal objeto-evento (performance) y ensayar una primera descripción de la experiencia perceptiva de un evento teatral, en particular qué es lo que percibimos cuando percibimos a un actor desplegando un carácter en una obra escénica. Para la primera descripción se usará la ontología formal husserliana siguiendo la huella de Roman Ingarden. Se considerará que la puesta en escena consiste en la combinación de una dimensión visual (espacio) y una dimensión sonora (tiempo). La segunda descripción involucra distintos conceptos husserlianos que se pueden utilizar para explicar la percepción involucrada: las distintas modulaciones de intención vacía y cumplimiento con relación a la tesis como compo-

nentes básicos de la estructura perceptiva y/o las distintas formulaciones de la modalidad presentificativa conciencia de imagen.

**Palabras clave:** Fenomenología • evento teatral • conciencia de imagen • ilusión escénica

## Abstract

Phenomenological philosophy, in its different modulations, has dealt with the aesthetic object, the aesthetic experience, and the meaning of works of art in terms of how they are received. On the other hand, performative practices have been the object of analysis, but almost exclusively from a literary, dramaturgical perspective. In contrast, much less attention has been paid to the staging of these practices. In this presentation, I intend to reveal, in an exploratory fashion, a possible phenomenological description that makes the configuration of this object-event (performance) explicit and tests an initial description of the perceptual experience of a theatrical event, particularly what it is that we perceive when we perceive an actor playing a character in a play. For this initial description, I will use formal Husserlian ontology, follow-

ing the path of Roman Ingarden. I will consider staging to consisting of a combination of a visual dimension (space) and a sound dimension (time). The second description involves several Husserlian concepts that can be used to explain involved perception: the different modulations of empty intention and fulfill-

ment with the different thetic's characteristics as basic components of the perceptual structure and/or the various formulations of the presentification of image consciousness.

**Key words:** Phenomenology • theatre event • image consciousness • scenic illusion

## Introducción

Las artes escénicas en general (teatro, danza, performances) presentan una cantidad de aspectos que, luego del declinar de las teorías semióticas dedicadas a analizarlos y describirlos como espesor de signos (Barthes:54) e interpretarlos de acuerdo a un modelo lingüístico, se presentan para la aplicación de descripciones fenomenológicas que enfatizan sus aspectos materiales en tanto cuerpos y objetos en relaciones múltiples. Esta materialidad es una materialidad fenomenológica en el sentido en que se describe la experiencia corporal y consciente llevada a cabo por sus practicantes y el público que presencia dichas ejecuciones escénicas. En cierto sentido se puede conectar esta materialidad fenomenológica con la imaginación material tematizada por Gaston Bachelard en su producción estrictamente fenomenológica, aunque él también la conecta con sus investigaciones en filosofía de la ciencia, y en particular con la historia de la química.

Las distintas conceptualizaciones fenomenológicas, herejes y no herejes, se asumen como herramientas privilegiadas para describir y analizar el trabajo del dramaturgo, de los actores, de los bailarines, de los directores, de los escenógrafos, de los diseñadores lumínicos, de los músicos, de los arquitectos.

Denominé a esta presentación como lo hice porque, como se puede adivinar, el trabajo de una descripción completa de una sola ejecución escénica ocasiona tremendas dificultades. En consecuencia, voy a indicar sólo dos aspectos en que las herramientas conceptuales de la fenomenología se pueden utilizar, dejando abierto el camino a futuras investigaciones.

## I. ¿Qué es la puesta en escena? Las partes de un proceso

Una de las ventajas que nos da el análisis fenomenológico es que puede caracterizar a la performance teatral de una manera que es independiente del texto dramático. Durante casi veinticuatro siglos se consideró que el análisis debía hacerse sobre la base de la presentación de un texto que existía previamente a su escenificación y al que debía obedecer en su estructura dramática, posición que fue de alguna manera favorecedora de la aproximación semioticista. La hegemonía textual surgió con la preceptiva aristotélica establecida en su *Poética* en la que la presentación escénica podía dejarse de lado en tanto la función específica atribuida a la obra trágica —provocar la catarsis por medio de la percepción empática

Fecha de recepción:

28/12/2015

Fecha de aceptación:

01/02/2016

de la trama de caracteres para que se transformaran las creencias éticas de sentido común— podía llevarse a cabo por la lectura de la misma hasta la aparición de creadores como Edward Gordon Craig, Antonin Artaud, Adolphe Appia, etc. que pusieron en crisis esta concepción y establecieron que el sentido de la obra se produce en el escenario.

La puesta en escena se puede caracterizar, de una manera rápida, como la conjunción de dos planos o dimensiones: el plano visual y el plano sonoro. Si queremos incorporar en esta concepción al teatro narrativo, podríamos decir, con Alfred Hitchcock, que la narración forma parte de ambos planos, dado que el lenguaje es sonido articulado y las acciones dramáticas son despliegues visuales de los cuerpos de los performers.

Bert States, quien es citado como uno de los primeros filósofos en aplicar la fenomenología en sentido amplio a la descripción de la escena, establece algo similar:

Percibimos en orden a una doble estimulación (visual y auditiva) en interacción y entrecruzamiento: la escena permea el discurso y el discurso ilumina la escena. El discurso de un personaje nos puede «hacer ver» otro espacio. Esto es así puesto que a partir de la síntesis perceptiva completamos lo faltante, lo ausente. El teatro reúne la imagen literaria que se da como un proceso en construcción con la imagen pictórica que se presenta como un todo en la simultaneidad y la imagen musical en interacción. El análisis fenomenológico de la ilusión escénica considera al teatro como una apelación compleja a los sentidos. (51-55) (mi traducción)

Por mi parte, mi definición inicial se formó a partir del aprendizaje con el director, actor, *régie* y maestro Rubén Szuchmacher, quien junto con Graciela Schuster enseñaban a percibir lo que sucedía efectivamente en la escena y no lo que creíamos que sucedía en ella, a partir de percibir las formas en las artes visuales y sonoras.<sup>2</sup>

En cierta forma, se puede considerar que con el plano visual tematizamos el espacio mientras que con el plano sonoro tematizamos el tiempo. Esto significa que la puesta en escena, entonces, es un objeto–evento que comienza, se desarrolla y termina. Teniendo en cuenta este difícil problema, mencionaré ahora que se pueden considerar las relaciones entre sus elementos componentes y sus modos de combinación. Esta consideración se pretende relevante para la propia práctica escénica desde el punto de vista del director, escenógrafo o *régie*. De cierto modo también se la puede considerar como el objeto–evento intencionado que puede guiar el proceso de su percepción desde el punto de vista del público (tema y punto de vista que no puedo desarrollar aquí).

De acuerdo a lo que hasta ahora logré reconstruir, entiendo que las relaciones de combinación entre elementos para configurar un objeto integrado son las siguientes, y que se pueden aplicar a cada plano y a su combinación:

**1. Relación de mera contigüidad espacial o sucesión temporal.** Se la puede observar en ciertas obras dominadas de alguna manera por una voluntad expresiva del autor o intérprete: una imagen escénica ubicada al lado de la otra o partes de

sonidos sucediéndose una después de otra, sin que se note una síntesis entre esas partes. Conforman un tipo de todo que se puede denominar «suma arbitraria».

**2. Relación de combinación entre las partes por otra que las unifica.** La parte que unifica, enlaza o combina a las otras puede ser de la misma naturaleza que las partes así enlazadas o ser de distinta naturaleza. En una obra escénica podemos encontrar este tipo de todo si alguna parte o elemento predomina sobre las demás. Por ejemplo, en el plano sonoro, la música o alguna canción o melodía, mientras que en el plano visual se suceden imágenes de todo tipo. De esta manera, si la melodía aparece y desaparece modulando y cualificando al plano visual, entonces podemos decir que lo que unifica a las partes de esa obra es dicha canción o melodía. También se puede considerar el caso en el que una actriz o actor famoso, televisivos, etc. domina la escena, dado que no se percibe lo que hace sino al actor haciendo que hace.

**3. Relación de encadenamiento.** Es una relación compleja, porque combina relaciones que a su vez pueden ser simples o complejas. Es una relación tal que entre dos pares de partes cualesquiera encontramos otro par. Parece fácil aceptar que esta relación se encuentra ejemplificada en el plano sonoro, en el que entre dos fragmentos sonoros encontramos otro fragmento compuesto por lo menos de dos sonidos, hasta el sonido mismo. En una obra dramática teatral, podemos plantear que entre dos pares de acciones dramáticas (acción–reacción)<sub>1</sub> + (acción–reacción)<sub>2</sub> se encuentre otro par (acción–reacción)<sub>n</sub> produciéndose una configuración altamente compleja en su articulación. Este tipo de todo se nombra como «todos encadenados», o más resumidamente, «cadenas».

**4. Relación de fusión.** Esta relación se explicitó a partir de los pioneros trabajos en musicología. Se establece entre por lo menos dos sonidos que forman otro sonido indistinguible perceptivamente de sus componentes. Conforman todos de manera tal que sus partes pierden sus límites entre sí dando lugar a objetos combinados por fusión, como la melodía. En particular esta relación también se aplica a las partes de colores. Las relaciones de fusión son el antecedente necesario de la siguiente relación fundamental. Este tipo de todo recibe el nombre de «todos fusionados».

**5. Relación de dependencia ontológica.** Esta relación, si bien es fácil enunciarla, no es tan fácil encontrar ejemplos en la escena en tanto artefacto construido con el espacio y el tiempo. Pero es la relación que se puede considerar como un criterio para determinar la calidad de la construcción escénica. Una obra perfecta es aquella en la que todos sus elementos dependen ontológicamente entre sí y dan lugar a un objeto–proceso que no puede perder ninguna de sus partes so pena de dejar de ser esa obra. Llamaremos fundamentación a la relación de dependencia ontológica que da lugar a este tipo de objeto–proceso. Un ejemplo dramático a la mano es el siguiente: ¿sobra alguna escena en *Hamlet*? ¿Le falta alguna?

Claramente, el problema de esta consideración radica en lo que ya los estructuralistas pragueños y franceses encontraron: ¿donde determinar el nivel elemental? En una primera aproximación muy general se puede considerar a este nivel elemental como el conformado por los colores y los sonidos. Podemos avanzar hacia abajo, y considerar el matiz, la saturación y el brillo, por una parte, y sonoridad, altura y duración, por la otra parte. El color no existe sin la extensión, en consecuencia se pueden incorporar, para arriba, los límites del color que establecen como elementos mínimos subsiguientes las líneas y los volúmenes. Al incorporar estos últimos elementos, damos cuenta de los cuerpos de los performers, con sus distintas partes componentes, visuales y sonoras. En esta dimensión sonora se incorpora la voz y los sonidos de dichos cuerpos, avanzando hacia la zona de las kinestesias como elementos que forman parte y dan carácter vibratorio afectivo a la estructura que estoy modelizando.

La siguiente cuestión, y con esto termino esta introducción, es considerar las relaciones de combinación de ambos planos o dimensiones. Y se puede considerar que detentan las relaciones antes establecidas.

Este ejercicio consistió en una aplicación de la ontología formal husserliana a la puesta en escena, lo que nos da modelos de la misma, teniendo en cuenta algunas de las posibilidades que nos ofrece.<sup>3</sup> El modelo nos da una estructura posible de dicho objeto-proceso, además de permitirnos distinguir elementos que aparecen entremezclados, entretejidos y fusionados en nuestra percepción del evento. La construcción de la estructura no nos asegura que sea una buena estructura, dado que dicha modelización se debe concretizar en las materialidades plásticas y sonoras para poder evaluar su eficacia artística. No es un programa de computadora, sino un intento de desplegar la conceptualidad implícita en la inmanencia del trabajo artístico. Roman Ingarden funciona como guía en esta conceptualización.

## II. ¿Qué percibo cuando voy al teatro?

La cuestión de la percepción de la ficción escénica involucra demasiados aspectos y sólo voy a presentar el problema, siguiendo la exposición de Shigeto Nuki, autor de la entrada «Teatro» en el *Handbook of Phenomenological Aesthetics*. Este autor afirma:

En la situación en la que apareció el teatro posdramático, para que el teatro sea teatro, lo que es importante no es ni lo que se representa ni cómo se representa algo, sino el hecho mismo de la presentación. Los mecanismos de la presentación (...) se pueden analizar con (...) el método fenomenológico de Edmund Husserl, que también puede aclarar la diversidad del teatro pos-dramático. (334) (Mi traducción)

El autor menciona a varios autores de nuestra tradición pero en particular me parece interesante indicar que releva los análisis de Ingarden sobre el uso del lenguaje en el teatro, apéndice de *La estructura de la obra literaria*, donde describe una duplicación de sentidos de las palabras al mismo tiempo que según nuestra

experiencia de la percepción escénica se produce una duplicación en los cuerpos percibidos de los actores.

Para describir esta experiencia el autor recurre a los análisis de Husserl presentados en el tomo XXIII de *Husserliana*. De acuerdo a Nuki, la teoría temprana de la conciencia de imagen de Husserl comienza a ser reelaborada alrededor de 1918, año en el que describe qué sucede con esta presentificación en el caso del teatro. Nuki interpreta que con el concepto de «ficción perceptiva» (*perzeptive Fiktion* —Husserl:515—) la fenomenología husserliana no se compromete más con la presencia necesaria de un sujeto–imagen en la conciencia de imagen, y, en consecuencia «su nueva teoría tiene la ventaja de incluir pinturas sin un tema [*Bildsujet*], tales como el expresionismo abstracto o el minimalismo, y también es relevante para la literatura y las obras de teatro» (Nuki:335). Nuki afirma, entonces, lo que considera el núcleo de la conceptualización husserliana:

La ficción perceptiva se constituye por medio de una «unidad consistente» (Husserl:587), una «formación unitaria» (524), o una síntesis de apariencias que se aleja del curso ordinario de percepción en las síntesis kinestésicas y se restringe a un marco [*Rahmen*] de una pieza (588). Una ficción perceptiva es excitada [*erregt*] por una condición física, pero el contenido perceptivo de los objetos físicos se recubre/oculta [*verdeckt*] por la ficción perceptiva (516–517). Tenemos una doble aprehensión perceptiva (519), pero porque la percepción física solo tiene la función de despertar la ficción perceptiva y se tiene que recubrir u ocultar, somos transferidos [*versetzt*] hacia una ficción perceptiva o «ilusión artística» (516). (Nuki:335) (Mi traducción)

La consideración de Nuki hay que tomarla con cuidado porque Husserl, en el mismo texto, va a establecer que no es una presentificación en el modo de conciencia de imagen lo que tiene lugar, sino una presentificación en el modo del como–sí, una fantasía. Los esfuerzos de Husserl se dirigen a demostrar que, sin embargo, no es una ilusión. La ilusión escénica no es una simple ilusión porque justamente el conflicto entre el modo perceptivo y el modo presentificativo no tiene lugar, en tanto

Vivimos en la neutralidad: no llevamos a cabo ninguna posición efectiva de ninguna manera respecto a lo que es intuitivo. Todo lo que sucede ahí, todo lo que se exhibe como cosas y personas, todo lo que se dice y se hace, y así sucesivamente, todo tiene la característica del como–sí. (...) En el caso de la exhibición teatral, la obra de teatro -esta sección de un mundo ilusorio- aparece pero no comenzamos con una percepción normal. No comenzamos con la tesis de efectividad de lo que aparece perceptivamente. Por otro lado, aquí también hay conflicto sólo que el conflicto está ahí desde el comienzo y no llega a constituirse a través de nuevas experiencias posteriores: «sabemos» que lo que está sucediendo ahí es el trabajo de actor, que estos bastidores de cartón y esas pantallas de lona no son árboles efectivos, etc. [...] En consecuencia la situación aquí no es como sucede en el caso de una ilusión, en la que nos ubicamos nosotros mismos sobre la base de la experiencia y tomamos partido por lo que se experimenta en contra de lo que es ilusorio, que negamos, cancelamos activamente. (Husserl:514–516) (Mi traducción)

Como se puede observar, el tema es lo suficientemente complejo como para poder abordarlo en profundidad en esta presentación. En particular si tomamos en cuenta la situación contemporánea de la escena, en la que se está trabajando con la permanente irrupción de lo real en la ficción. David Hare escribe un monólogo por encargo del Royal Court Theatre en Londres en 1998, *Via Dolorosa*. Consiste en un viaje que hace a Israel y se entrevista con palestinos e israelíes. En el texto escrito, la didascalia indica: «*Via Dolorosa* es un monólogo para ser llevado a cabo idealmente por su autor. En el comienzo, las luces suben y el autor ya se encuentra en el escenario. Comienza a hablar» (3). En la presentación percibida en el año 2002, David Hare mismo presenta su monólogo. ¿David Hare autor es idéntico al ciudadano inglés David Hare? ¿Qué percibí cuando percibí ese monólogo? ¿Al personaje David Hare interpretado por el autor David Hare? ¿Al personaje-autor David Hare interpretado por el autor David Hare? ¿Fantasé que eran el mismo o que eran diferentes? Quizás haya algo de la conciencia de imagen que se podría salvar y ver el entrelazamiento con la fantasía, puesto que Husserl nos enseña que el sujeto-imagen no aparece y lo que sí aparece es el objeto físico y el objeto-imagen. Esto significa que presentifico a partir de una percepción algo que está ausente.

Los otros elementos a tener en cuenta implican la versión merleau-pontyana de la fenomenología y ya se usa para tematizar el cuerpo entrenado del actor, de la bailarina, del performer, como un cuerpo interno-externo extraído a partir del entrenamiento. No puedo decir nada más sobre esto, pero parece ser lo más usado en los estudios teatrales prácticos y teóricos, en tanto las kinestesis nos permiten dar cuenta no sólo de la experiencia del practicante sino también del espectador.

### III. Cae el telón

El origen del teatro cuenta con varios relatos. Surge a partir de rituales dionisiacos, surge del culto a los muertos, surge de las variaciones de los rapsodas que de memoria recitaban los versos de Homero. Juan Carlos Gené, y en cierta manera Peter Brook, consideraban que surgía cuando, en el transcurrir de las tribus nómades, alguien fallecía y se lo enterraba donde fallecía. La tribu seguía su camino y en algún momento de la noche, alrededor del fuego, alguien se paraba delante de los otros para recordar a quien no estaba más entre ellos. Quizás lo imitaba, lo parodiaba, recordaba anécdotas o simplemente se erguía frente al fuego y decía su nombre. States se pregunta qué es lo que nos hace ir al teatro a ver personas que nos quieren hacer creer que son otros además de ser ellos mismos. La fenomenología en sus diversas modulaciones y herejías nos puede brindar algunas claves sobre este fenómeno justamente porque, como en el caso de la conciencia de imagen, da una descripción de la percepción de los fantasmas sin los que, parece, no podemos vivir.

## Notas

<sup>1</sup> Este trabajo es una reelaboración de mi presentación en el *XXVI Encuentro Nacional de Fenomenología y Hermenéutica*, Academia Nacional de Ciencias, Buenos Aires, Septiembre 2015. Agradezco los valiosos aportes del Dr. Roberto Walton.

<sup>2</sup> Cfr. Szuchmacher 2014 y 2015.

<sup>3</sup> La ontología formal es una teoría formal de objetos. Se desarrolló por Husserl en sus *Investigaciones Lógicas*, primera edición de 1900-1901, en su *Tercera Investigación Lógica*. A partir de la década de los 80 del siglo pasado se reactivó su análisis y aplicaciones. No es extensional como la mereología clásica.

## Bibliografía

- BARTHES, ROLAND (1964). *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.
- HARE, DAVID (1998). *Via Dolorosa & When Shall We Live?* Londres: Faber and Faber.
- HUSSERL, EDMUND Y EDUARD MARBACH (1980). *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass (1898-1925)*. Tomo XXIII. The Hague/Boston/Londres: Martinus Nijhoff Publishers.
- SHIGETO, NUKI (2010). «Theater», en Hans Rainer Sepp y Lester Embree, editores. *Handbook of Phenomenological Aesthetics*. Londres/Nueva York: Springer, Dordrecht/Heidelberg, 331-337.
- STATES, BERT (1987). *Great Reckonings in Little Rooms. On the Phenomenology of Theater*, Berkeley / Los Angeles / London, University of California Press.
- SZUCHMACHER, RUBÉN (2014). *Notas para la puesta en escena y la dirección teatral*. México: UNAM.
- (2015). *Lo Incapturable*. Buenos Aires: Random House.