

EL ESPACIO Y EL LUGAR COMO POTENCIA EN EL ACONTECER ESCÉNICO¹

**Amílcar Borges de Barros (Académico del Departamento de Danza –
Facultad de Artes – Universidad de Chile)**

Resumo:

El acontecer del espacio y del lugar es una intersubjetividad que devela los modos y los patrones con los cuales configuramos estética, ideológicamente y experiencialmente nuestras nociones de realidad y de relación con el entorno. Desde esta perspectiva se constituye el espacio y el lugar como un palimpsesto continuo que se dibuja y se desdibuja continuamente. Esta interacción es también el eje epistémico que nos permite abordar la historicidad de la praxis espacial escénica como una fricción entre lo real y lo ficcional que devela la dimensión heterotópica del acontecer estético/escénico. La producción y el acontecer de espacio y lugares no es solamente un problema lingüístico es también y sobre todo un problema epistémico, institucional, social, político, cultural, simbólico, económico e ideológico. La intención de este artículo es enunciar a partir de algunas dislocaciones interdisciplinarias el espacio y el lugar como problemáticas y ejes epistémicos aun no resueltos en la historicidad, producción, recepción y creación escénica.

Palabras claves: Espacio; Lugar; Topología; Acontecimiento Escénico.

Resumo:

O evento em um espaço e em um lugar é uma intersubjetividade que revela as formas e padrões com os quais configuramos estética, ideológica e experimentalmente nossas noções de realidade e de relação com o meio ambiente. A partir desta perspectiva, pode-se conceber o espaço e o lugar como um palimpsesto contínuo que se desenha e redesenha continuamente. Essa interação é também o eixo epistêmico que nos permite abordar a historicidade da práxis espacial cênica como um atrito entre a realidade e a ficção que revela dimensão heterotópica dos eventos estéticos/cênicos. A produção de eventos em espaços e lugares não é apenas um problema linguístico, é, também, e sobretudo, um problema epistêmico, institucional, social, político, cultural, simbólico, econômico e ideológico. A intenção deste artigo é de enunciar, a partir de alguns deslocamentos interdisciplinares, o espaço e o lugar como eixos

¹ Nota do Editor: a revisão ortográfica e as notações de referencia são do próprio autor; a formatação foi adequada às normas desta revista; as referências ao final foram adequadas às normas brasileiras.

epistêmicos ainda não resolvidos na historicidade, produção, recepção e criação cênica.

Palavras-chave: Espaço; Lugar; Topologia; Acontecimento Cênico.

El espacio y la representación están intrínsecamente involucrados en la configuración y constitución del lenguaje y de las estrategias relacionales con las que nos posicionamos en el mundo de las cosas; no hay espacio sin representación, ni representación sin la percepción y sin el acto mnemónico y cultural que interacciona, infiere y se yuxtapone en la configuración del espacio en cuanto lenguaje. El estar en el espacio es al mismo tiempo pertenecer a este espacio, y este posicionarse es un acto de pertenencia identitaria y territorial, y es también un acto estético y sinestésico del lenguaje y del razonamiento espacial en interacción con la corporalidad y desde esta emergen los modos con los cuales configuramos, nos relacionamos y enunciamos el lugar/topo, es decir el aparecer y el acontecer del *lugar de la mirada*. Quizás podríamos comprender las interacciones entre el lugar, el espacio y el acontecimiento escénico como una ruta sinestésica y topológica que emerge de las (in)tensiones con las cuales espacializamos nuestro habitar y nuestro lenguajear² en el mundo de las cosas. El espacio y el lugar se yuxtaponen y se entrelazan en la dimensión representacional, ya sea como mapa, dibujo y/o campo de acción. La representación del espacio, el espacio de la representación y la percepción del espacio son un espacializar intersubjetivo que requiere un abordaje multidireccional y perceptual del acontecer escénico/estético, en lo que se refiere a lenguaje y praxis. Utilizando como modelo referencial el triángulo de Kanisza (ver Fig. 1) podemos observar cómo se evidencia esta interpenetración entre el espacio de representación, la representación en el espacio y la percepción del espacio. Desde la perspectiva de la neurociencia, la complementación y/o percepción amodal, son una tensión y una intensidad constante en nuestra captación escópica del entorno. Captación que es (re)definida desde una predisposición biológica, somática y mnemónica de unificar/representar/referenciar las partes para formar un *todo* que es configurada a partir de nuestras experiencias y de nuestro imaginario cultural.

² Término acuñado por Humberto Maturana que denomina la relación dinámica, emocional y funcional que se da entre la experiencia inmediata y la coordinación de acciones consensuales con los otros. Mayores detalles en Maturana, Humberto, *Emociones y lenguaje en política y educación*, Editorial Noreste, Santiago, Chile, 1997.

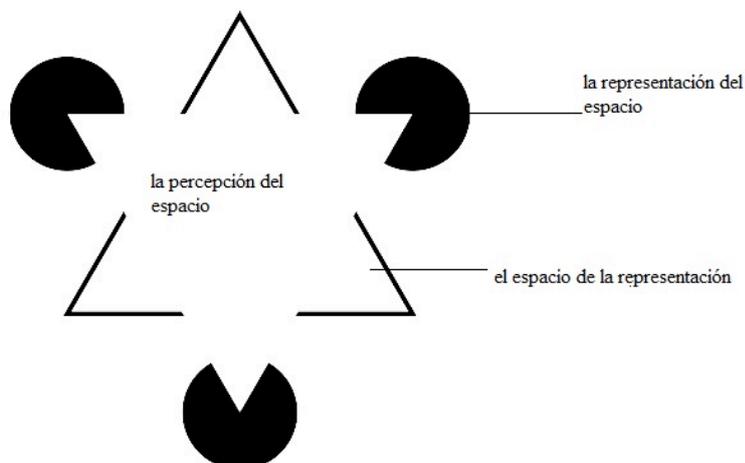


Fig. 1: el triángulo de Kanizsa³

Esta predisposición biológica, perceptual y mnemónica interacciona con lo representacional que emerge de la dimensión territorial, política y económica con la cual se configuran los mapas⁴ y que también configuran de manera amodal las identidades culturales y territoriales. Sobre este aspecto quisiera señalar las estrategias y dispositivos espaciales y territoriales con los cuales Alfredo Jaar construye en 1986 su relato visual/representacional en “Esto no es América” (Fig. 2). La estrategia de Jaar se articula a partir de la dislocación, negación y cuestionamiento del espacio representacional y geográfico en el imaginario cultural, al instalar una crisis en los referentes territoriales, simbólicos e identitarios; es decir, el mapa, el signo y la palabra América no son lo que representan o, mejor dicho, son un **equivoco** intencional de representación. Además, Alfredo Jaar no solamente pone en crisis la

³ El Triángulo de Kanizsa surgió en la década del 50, a partir de las investigaciones del psicólogo Gaetano Kanizsa, donde aborda la noción de los contornos subjetivos en la percepción y configuración de un lenguaje/gramática visual. A partir de este ideograma establecí unas correlaciones y adecuaciones para poder ejemplificar que las correlaciones de convergencia, continuidad y conexión entre la representación del espacio y el espacio de representación no son cerradas, por lo tanto, la representación en el espacio y la representación del espacio están directamente relacionadas con la percepción del espacio. Esto sucede debido a que las líneas/recorridos son interrumpidas y eso hace que la resultante visual sea desde una percepción complementaria amodal. Es decir, la representación y lo representado son una fisura en la interpretación del espacio en cuanto acontecimiento estético. El Triángulo de Kanizsa, además de presentarnos un triángulo que no existe, también hace emerger el color blanco de manera más intensa. Por lo tanto, la percepción del espacio es una intensidad que permea al acontecimiento. Para una mayor comprensión ver “Gramática de la Visión. Percepción y pensamiento”, de Gaetano Kanizsa. Paidós, Barcelona, España, 1986.

⁴ Me refiero acá no solamente a la cartografía, sino también a los mapas y a los dibujos mentales y psicogeográficos con los cuales hacemos nuestra interpretación de la experiencia y praxis espacial.

representación, sino también fricciona y hace del lugar (el Time Square, icono de la identidad neoyorkina) un dispositivo comunicacional y visual que señala y pone en tensión la producción de realidad desde la representación espacial y su consecuente (re)(des)configuración en el imaginario cultural. Esta dislocación representacional del mapa y de la palabra en “Esto no es América” es también una (re)(des)construcción del lugar y del espacio en cuanto lenguaje y territorio. El análisis crítico de los dispositivos con los cuales se establecen la configuración y las nociones de espacio y de lugar, desde el aspecto territorial, geográfico y etnográfico, develan las intenciones, los dispositivos y las estrategias representacionales con las cuales se promueve y se constituye la producción del espacio y del imaginario cultural desde los poderes económicos, territoriales y políticos de una sociedad.

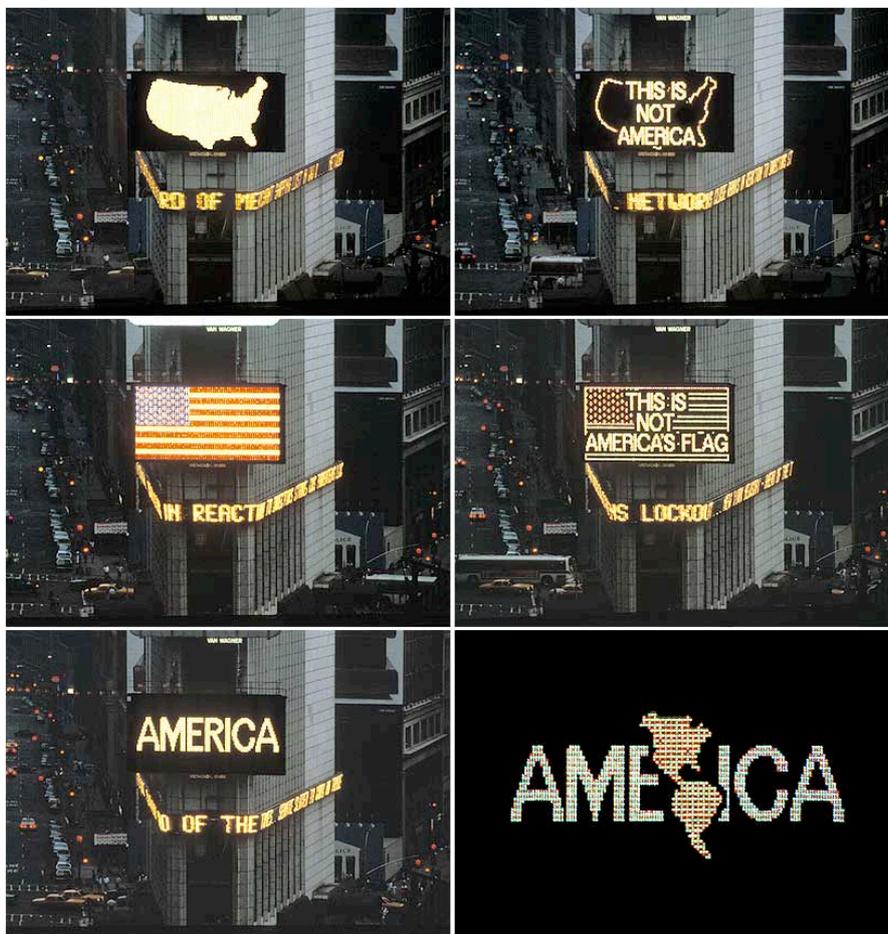


Fig. 2: “Esto no es América”.

Henri Lefebvre (1988, p. 44) señala que cada modo de producción tiene una relación distinta hacia el espacio y esto conlleva a la producción de su propio y único tipo de espacio, pero que están simultáneamente, de manera

contradictoria y diacrónica, supeditados y tensionados dialécticamente a los sistemas relacionales, productivos e históricos de una sociedad. Es a partir de las cátedras de Henri Lefebvre en la Universidad de Nanterre (1957-1958), en torno a la dominación social asociada al mapa, donde según Estrella de Diego (2008, p. 34) están las raíces con las cuales la Internacional Situacionista instaura sus divergencias con el movimiento surrealista, haciendo la distinción entre la representación espacial, las prácticas espaciales y la producción de espacio; o sea, las situaciones, las desviaciones, la deriva y la psicogeografía.

La palabra espacio es etimológicamente descendiente del latín *spatium*⁵ que significa “campo para correr, extensión”; sus primeras apariciones en lengua española datan del siglo IX y se relacionan inicialmente con las nociones de espaciar, deambular y recorrer del hombre, es decir, el espacio como una extensión que se abre como campo y territorio de probabilidad donde se manifiestan acciones, coacciones y afecciones nómades. Desde su carácter extensivo, el *spatium* incita su propia expansión hacia una praxis espacial desarrollada desde la deriva de los sistemas y desde la dimensión relacional, experiencial y estética. Ahora bien, si regresamos, o mejor dicho, si hacemos una yuxtaposición o una superimpresión y relacionamos la noción de espacio como **la extensión que contiene toda la materia existente**, determinada por la Real Academia Española, y la hacemos interaccionar dialécticamente y diacrónicamente con la descripción etimológica de la palabra espacio como **campo, extensión para correr, deambular y recorrer del hombre**, podemos observar y determinar una cierta oscilación entre las palabras **extensión** y **materia** que afecta y moviliza la noción de espacio hacia dos dimensiones básicas: **la dimensión cuantitativa**, abstracta, deductiva y axiomática de las mediciones, contenciones y posicionamientos espaciales geométricos; y **la dimensión cualitativa**, relacional y proxémica de las mediaciones e interpenetraciones desde la percepción experiencial, cultural y propioceptiva del hombre con su entorno y sus desplazamientos. Esta oscilación dialéctica del espacio es también una oscilación de y entre la **extensión** y la **materia**. Oscilación que hace que lo topográfico y geométrico, lo cuantitativo y representacional de la extensión, es decir, la medida y las definiciones de y entre las cosas (la materia), se desplacen y/u oscilen continuamente hacia su (re)significación topológica, experiencial y cualitativa; la extensión como un recorrido y un flujo de carácter cinético y sinestésico que señala desde y en su desplazar las transformaciones y (re)significaciones continuas de las cosas en el ámbito extensivo, perceptivo, fenomenológico y experiencial del espacio, del espacializar y de su devenir como topo/lugar. La materialidad del espacio es la biorresonancia estética y sinestésica de su devenir lugar/topos; esta transformación continua es también la fisura mnemónica y es la (in)tensión

⁵ Definición de Corominas, J. y Pascual, J. A. en el *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, pp. 731-732. Editorial Gredos, Madrid, España, 2001.

constante y dinámica con la cual el espacio se libera y se remite continuamente de las adjetivizaciones y conceptualizaciones ideológicas.

Desde esta fisura el espacio y el lugar, en cuanto praxis, lenguaje y acontecimiento, dejan huellas que se manifiestan como un palimpsesto cultural y social de la transformación y transmutación continua del individuo y de su comunidad, además de una interrelación dinámica entre las nociones de topología, toponimia y topofilia; es decir, un palimpsesto que (re)(de)vela las huellas rizomáticas y territoriales de la percepción, del nombramiento y de la pertenencia con las que una sociedad, comunidad y/o individuo se posiciona y se relaciona con el mundo de las cosas. El espacializar es el movilizar de una praxis cultural representacional y simbólica de una sociedad en correlación con sus individuos y su entorno. La delimitación de un círculo, un cuadrado, una estrella o la sobreimpresión de estas formas, son la evidencia simbólica de que el rito y el espacio/lugar, en cuanto acontecimiento, son también una correlación de convergencias y divergencias ontológicas, ideológicas y culturales en torno a los límites, fronteras y umbrales perceptivos, psicogeográficos, antropológicos, simbólicos, estéticos y geométricos de transmutación y trasfiguración de una sociedad. Sea a través de un mandala, o de la delimitación, sacralización o profanación de un espacio sagrado, deportivo, geográfico, cotidiano, o político; en la sociedad, los lugares y los espacios son ideológicamente representados y consensuados ideológica, dialéctica y simbólicamente con la historicidad cultural de cada sociedad o grupo humano.

La multiplicidad y diversidad de abordaje, concepciones, usos, ideologías y nociones en torno al espacio y a su espacializar, no nos demuestra la supresión de las diferencias entre las distintas nociones y/o niveles espaciales, pero sí la existencia de la interrelación, mediación, coexistencia, yuxtaposición y transversalidad entre ellos. Es decir, el espacio y el lugar son una coexistencia y una oscilación estética, ideológica, perceptual y social constante. Las relaciones de copertenencia y coexistencia entre espacio y lugar son estética y sinestésicamente un acontecer heterotópico y topológico que acciona, evidencia y tensiona, la historicidad y las transformaciones continuas, cotidianas y efímeras que se desprenden de su praxis y de su escenificación cultural, artística, social, política, económica y territorial.

Esta tensión y este oscilar estético, social y político del espacio es, según Henri Lefebvre (1988, p. 42), una posibilidad para nuevas síntesis y, además, la posibilidad de un acercamiento crítico en torno a la prescripción de dicotomías, tradiciones y jerarquías disciplinarias y históricas con las cuales producimos y configuramos el espacio y su praxis escénica. Es decir que, en **La producción del espacio**, más que una recodificación de éste, lo que plantea Lefebvre es una sobrecodificación espacial. Lo interesante del análisis y de esta sobrecodificación en torno al espacio es que no conlleva a la elaboración de un "nuevo espacio", pero sí a una reflexión en torno a las ideologías, discursos y prácticas culturales y económicas que configuran y

producen los dispositivos y estrategias sociales y políticas de codificación y producción espacial. Henri Lefebvre: nos propone una triple dialéctica que consiste en abordar los modos de relación y producción espacial desde una revisión y un reemplazamiento histórico, político y social, y define esta tríade dialéctica en física, mental y social. Una adecuación entre la tríade de Henri Lefebvre, la tríade de acción social, religiosa y estética propuesta por Schechner, más las nociones de heterotopía y topología, nos vendría a proporcionar herramientas que nos permitirían acercarnos desde otras perspectivas a la complejidad de la praxis y de la historicidad espacial escénica. La intención no es la construcción de un modelo de análisis y sí la integración y adecuación interdisciplinaria de las nociones, conceptos e ideologías que están presentes en la producción y en los procesos de creación de los espacios y lugares que constituyen el arte escénico.

La (re)presentación es una relación de doble afecto entre el concepto y el objeto, que instaura el espacio, el lugar y el tiempo como un (re)(des)conocimiento conceptual y perceptual de un acontecimiento estético. La (re)presentación del, en el espacio y en el lugar del acontecimiento, sucede desde estrategias y dispositivos intencionales con los que se configura y se imprime un campo de acción proposicional, estético, sinestésico y experiencial que acontece y/o aparece desde la afeción mnemónica, la percepción y los sistemas propioceptivos, cognitivos y epistémicos. Este acontecer representacional y referencial del espacio y del lugar tensionan dialécticamente no sólo el posicionamiento, la forma y lo imaginario de las prácticas espaciales, sino también las ideologías y los modos de producción y percepción de realidad(es). De esta experiencia espacial rizomática y heterotópica se desprenden conceptualizaciones; algunas de ellas, enunciadas por Michel Foucault, son importantes a considerar en el momento de abordar un análisis del espacio/lugar en cuanto acontecimiento y praxis escénico. Estas vendrían a proponer un acercamiento al acontecimiento escénico a partir de una tríade conceptual y relacional entre el tiempo, el espacio y el lugar:

- **Heterotopía** como la sobreimpresión, dislocación y yuxtaposición simultánea y/o paralela de espacios y lugares que escenifican desde la expansión multidireccional y polivalente de las percepciones la crisis referencial, relacional, ideológica y representacional en torno a las nociones culturales con las cuales producimos, contextualizamos y habitamos espacios y lugares.
- **Heterocronía** como una interpenetración de dinámicas sincrónicas y diacrónicas en torno a los referentes mnemónicos y temporales, con los que la historicidad, el archivo y la memoria configuran las nociones del lugar y del espacio.

- **Topología⁶** como el estudio fenomenológico de las propiedades, configuraciones y transformaciones continuas en torno al espacio/lugar, y de las acciones/afecciones que emergen del acto de espacializar y habitar estética y sinestésicamente una determinada ruta y/o recorrido escénico. Este acontecer y este estar allí en la ruta escénica poseen un carácter topológico convergente/divergente y conectivo que (re)(des)componen continuamente el acontecimiento. (Re)(des)composición que desde la intercorporalidad, lo experiencial de la ruta, la intersubjetividad del acontecimiento y sus transformaciones continuas y relacionales con el entorno, desdibujan y promueven la interacción y la sobreimpresión del espacio y del lugar desde una dimensión experiencial. La topología escénica es un análisis de (re)(des)composición que aborda el estar ahí en el mundo de las cosas desde los posicionamientos y las relaciones entre las partes y el todo que emergen como praxis espacial del acontecer escénico.

Esta tríade conceptual nos permite, en una primera instancia, detectar no sólo las ideologías, estrategias y dispositivos espaciales y temporales del acontecimiento escénico, sino también involucrar y abordar la dimensión relacional, cultural, social, política, económica e ideológica de la obra/fetichismo y sus procesos de recepción, es decir su relación con los espectadores. Abordaje que nos permite acercar y comprender el acontecer del espacio y del lugar desde las articulaciones y/o (re)(des)configuraciones con las que el espectador instaura su modo de ser, estar y relacionarse en y con el lugar/espacio/escénico. El posicionarse topológico no es solamente una referencia material/objetual y métrica de correlacionarse en y desde el espacio/lugar, es también una pulsión que está direccionada hacia el otro y hacia la huella mnemónica que, según Victor Korman (2004, p. 290), no es la búsqueda y captura de un objeto de la realidad, sino una tendencia a recargar una imagen que es una pulsión hacia la fisura perceptual. Los posicionamientos son matrices significantes y relacionales que desencadenan, a partir de las intenciones, intensidades e interpenetraciones perceptuales, culturales y económicas, la amplificación y el (re)(des)conocimiento de los límites del lenguaje y del razonamiento espacial que están intrínsecamente relacionados con la experiencia estética y sinestésica de este estar *in situ*. En

⁶ La topología estudia los fenómenos de continuidad en las transformaciones. Trata, por lo tanto, las cuestiones de proximidad (adherencia, vecindad), las transformaciones continuas, los fenómenos de fronteras, bordes, caminos y agujeros, sin hacer intervenir los factores métricos. Se ocupa del espacio y de las estructuras de los objetos que lo habitan, como también de las propiedades que, desde su perspectiva, les son inherentes a ambos. Para mayores detalles y comprensión del término y sus adecuaciones hacia otras disciplinas ver: Kasner, Edward y Newman, James, *Matemáticas e imaginación*, Editorial Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México D.F., México, 2007. También hay una interesante adecuación de la topología al psicoanálisis en: Korman, Victor, *El espacio psicoanalítico*, Editorial Síntesis, Madrid, España, 2004.

el acontecimiento escénico, el espacializar vendría a ser, a corroborar y/o a contra-poner en tensión las convenciones, *habitus* y estrategias relacionales del ser y estar en el espacio/lugar de la experiencia.

El espacio, el lugar y el tiempo son un fenómeno de propagación, difracción, refracción, intensidad e interferencia sensible, múltiple y continua. El acontecimiento escénico es una resonancia de la historicidad espacial y de su interacción estética y topológica con las preconcepciones y (re)(de)formaciones ideológicas, económicas, culturales, sociales y políticas que están inmersas en los procesos de aprehensión, recepción, creación, producción y praxis espacial escénica.

•

A fines del siglo XIX e inicios del siglo XX, el historiador August Schmarsow (Montaner, 2011, p. 29), buscando un método racionalista y científico para abordar la historia del arte, instauró la idea de espacio como un valor arquitectónico y desarrolló las distinciones entre idea espacial y forma espacial; son los inicios de una idea de **ciencia del arte** y del desarrollo de sus principios fundamentales en la arquitectura. Las distinciones de Schmarsow⁷ están influenciadas por una noción de espacio empática que surge a partir del movimiento y la experiencia subjetiva de quien lo recorre. En arquitectura, la asimilación del concepto de espacio permitió determinar a esta disciplina como **el arte del espacio**; esta relación del espacio con el arte desde la arquitectura nace desde la interrelación entre la geometría y la percepción, es decir, la abstracción y lo sensible como un producto/obra que está asociado a un modo de pensar, distinguir y representar el mundo. Según Javier Maderuelo (2008, p. 24), antes de los inicios del siglo XX y finales del XIX, no existía ningún tratado o texto teórico dedicado a la arquitectura, ni a la pintura o la escultura, que utilizara explícitamente el término **espacio**, ya sea como elemento plástico o como valor artístico. Es interesante observar cómo desde un método racionalista y científico la historicidad del espacio y su espacializar va instalándose como esencia y tensión fundacional del arte arquitectónico, del pensamiento moderno y de las vanguardias artísticas de inicios del siglo XX. La noción y concepción del espacio en el arte, que hasta entonces no era

⁷ Cabe destacar que en un marco contextual e histórico se podría entender esta empatía espacial de August Schmarsow desde la influencia de una naciente psicología. Desde esta perspectiva se pueden observar los contenidos psicológicos que están asociados a la noción de espacio de Schmarsow, es decir, la percepción que el habitante tiene de un espacio recorrido y la empatía que podría tener con el "carácter" de una obra (belleza, armonía, elegancia, nobleza, etc.). Para mayor detalles ver el artículo "Reflexiones sobre los conceptos de espacio y lugar en la arquitectura del siglo XX", de Patricio De Stefani C., en la revista DU&P, Urbano y Paisaje, nº 16, de la Universidad Central de Chile.

enunciada, nombrada y/o explicitada, emerge en un contexto donde su (re)presentación y (re)conocimiento es la compenetración y coexistencia de una diversidad convergente y divergente de ideologías, historicidad y conceptos disciplinarios en torno a la praxis espacial. Es decir, la aparición del espacio en el arte es también la aparición e (re)interpenetración de su historicidad y praxis científica, filosófica, geográfica, social, económica, cognitiva, que sucesivamente van intensionando la producción y concepción del espacio en el arte. Según José María Montaner (2011, pp. 29-30), este mismo espacio recién descubierto es superado, o mejor dicho coexiste, y es tensionado continuamente por su carácter expansivo e inter/transdisciplinario. En palabras de Michel Foucault:

Sorprende ver cuánto tiempo ha hecho falta para que el problema del espacio aparezca como un problema histórico-político, ya que o bien el espacio se reenviaba a la 'naturaleza' — a lo dado, a las determinaciones primeras, a la 'geografía física'— (...) o bien se lo concebía como lugar de residencia o de expansión de un pueblo, de una cultura, de una lengua, o de un Estado. En suma se lo analizaba o bien como suelo, o bien como aire; lo que importaba era el sustrato o las fronteras (...) El anclaje espacial es una forma económico-política que hay que estudiar en detalle.⁸

En el caso específico de las artes escénicas, la historicidad del espacio y su puesta en práctica es el punto de partida para la interpenetración y validación ideológica y perceptual de civilizaciones y culturas⁹ (ver Fig. 3 y 4). Esta puesta en práctica la podemos sostener a partir de algunos precedentes arqueológicos que determinan los orígenes del teatro griego desde un área proto-teatral¹⁰, relacionadas con un territorio sacrificial donde se realizaban ceremonias y ritos religiosos en la edad del bronce griega. Considerando la evolución de este espacio proto-teatral griego hacia el *theatron* y su posterior concepción romana, Juan Pedro Enrile Arrate (2009, pp. 14-15) instaura desde

⁸ Foucault, Michel, *El ojo del poder*. Entrevista con Michel Foucault, en Bentham, Jeremías: "El Panóptico", p. 2. Ed. La Piqueta, Barcelona, España, 1980.

⁹ Para mayor comprensión de esta validación ideológica Marco de Marinis hace un análisis de los modelos de la experiencia estética en la práctica escénica, considerando y tensionando la distancia estética con las dimensiones sinestésicas y kinestésicas del acontecimiento escénico. Ver *En búsqueda del actor y del espectador*, Marco de Marinis, pp.203-225, Editorial Galerna, Buenos Aires, Argentina, 2005.

¹⁰ Para una mayor comprensión del término proto-teatral y sus vínculos con el origen del espacio escénico y su posterior praxis arquitectónica en el teatro griego ver: Arrate, Juan Pedro Enrile y Sinde, Alfredo Fernández, *Arquitectura de espectáculo y puesta en escena en la Antigua Grecia*, Editorial Fundamentos, Madrid, España, 2009.

un análisis etimológico¹¹ las diferencias culturales existentes entre el componente visual del *theatron* griego y el componente auditivo del *auditorium* romano. Este puente, entre *theatron* y *auditorium*, nos permite evidenciar las pulsiones escópicas e invocantes con las cuales se articula y se diferencia culturalmente el lugar del acontecimiento escénico, es decir, el *theatron* y el *auditorium*, en cuanto lugar y espacio de escenificaciones, conllevan y contienen ideológicamente la intencionalidad cultural con la cual cada sociedad jerarquiza, (re)produce, (re)presenta y prioriza desde sus prácticas espacializantes y estéticas las dimensiones auditiva, óptica y perceptiva de su lenguaje escénico y cultural. Sin embargo y en contrapartida, a esta diferenciación en los modos de producción y recepción del *theatron* y el *auditorium*, en cuanto acontecimiento perceptual y socio-escénico, Fabrizio Cruciani (2005, p. 14) aborda la concepción del *theatron* desde la perspectiva de la arquitectura teatral, desde una cierta arqueología mítica que nos revela los modos de producción, interacción e integración entre la praxis social y la praxis espacial de una cultura y/o civilización. Cruciani (2005, p. 111) nos señala que el *theatron* griego tiene sus orígenes en el *agora* y que su derivación hacia lo escénico sucede desde las relaciones dialógicas de una sociedad con su entorno natural; en otras palabras, la edificación del *theatron* griego privilegia el declive natural y configura el lugar de la mirada desde un espacializar estético y relacional entre la sociedad, el ciudadano y su entorno natural. Por otra parte, el *auditorium* romano es una construcción autónoma que emerge y es edificada como un emplazamiento icónico en la ciudad, que abstrae y es independiente de su entorno. La historicidad y la presencia/preservación del teatro griego y romano en el imaginario y en los modos con los cuales se configuran las edificaciones urbanas, convergen, por un lado, como un espacio/lugar de encuentro de una sociedad y, al mismo tiempo, son conceptualmente concebidos desde una cierta ideología espacializante divergente. Divergencia que se establece si observamos que mientras el *theatron* es un lugar/espacio abierto y relacional con su entorno, el *auditorium* se instala como un lugar /espacio cerrado que conlleva a la abstracción del entorno. Estos modos de espacializar develan no sólo la dimensión formal arquitectónica del espacio, es decir, la composición y disposición de la forma y de los volúmenes, sino también su dimensión estética, relacional y perceptual, evidenciándonos, desde prácticas socio-espaciales distintas, los modos con los cuales una sociedad produce y/o se relaciona con su entorno. Según Fabrizio Cruciani, la producción arquitectónica relacional, monumental e icónica greco-romana no necesita hoy del espectáculo puesto que ya son significantes en sí misma; significantes que emergen y se instalan como un espacio ontológico, mítico y arquetípico en el imaginario escénico y cultural occidental. A pesar de esta coexistencia

¹¹ Este puente nos permite evidenciar la interpenetración cultural con las que las pulsiones escópicas e invocantes se instalan en la sociedad occidental y cómo se reflejan en las convenciones relacionales fundacionales del acontecimiento escénico.

diacrónica con las ruinas, indicios y resonancias culturales con las cuales se nos (re)presenta hoy en día el teatro greco-romano, quisiera atenerme al espacio teatral en cuanto dinámica de acción/afección proposicional y social que pone en evidencia, desde el espacializar, las ideologías políticas, económicas, sociales y culturales con las que se organizan y constituyen los modos de producción, creación y configuración del espacio en cuanto lenguaje. Para esto es fundamental hacer un análisis heterotópico e ideológico de las prácticas espaciales, sin embargo, la intención no es solamente determinar cuáles son esas ideologías, sino también desestabilizar la supuesta neutralidad conceptual con la cual se abordan el espacio y el lugar escénico, para poner en evidencia las dimensiones ideológicas, económicas y políticas existentes en los procedimientos de producción, organización y creación del espacio y del lugar en la praxis escénica contemporánea. Como señala Edward W. Soja (2010, pp. 81-85) al abordar el giro espacial:

[...] El espacio y la organización política del espacio expresan las relaciones sociales pero también influyen en ella... los dos conjuntos de relaciones estructuradas (lo social y lo espacial) no sólo son homólogas, en tanto que surgen de los mismos orígenes en el modo de producción, sino que son dialécticamente inseparables.¹²



Fig. 3: El *theatron* griego.¹³

¹² Entrevista publicada en Benach Núria, y Abel Albert (2010), Edward W. Soja: la perspectiva postmoderna de un geógrafo radical. Barcelona: Ediciones Icaria.

¹³ Imagen obtenida en la web en diciembre del 2012 en: <http://sobregrecia.com/2008/04/30/el-festival-de-epidauro>



Fig. 4: El *auditorium* romano.¹⁴

Desde esta perspectiva quisiera volver al área proto-teatral¹⁵ y comprenderla como un **lugar/topos** de encuentro, sacrificial, ritualista y/o representacional que en la historicidad de nuestra civilización occidental puede ser determinada como una práctica biosocial, simbólica, política, pública, mítica y territorial, donde el espacio y el tiempo son (re)constituidos y(re)significados a partir de un acontecimiento estético y relacional que promueve, desde lo experiencial de la intercorporalidad, la suspensión crítica de las relaciones temporales, cotidianas y productivas de una sociedad. Por lo tanto, podríamos comprender que esta área proto-teatral emerge y es, cultural y epistémicamente en la contemporaneidad, observable a partir de las manifestaciones sociales. El espacio público y privado se tensionan e interaccionan con el espacio político y económico, generando, desde las manifestaciones sociales, otros modos de habitar/espacializar y configurar desde las (re)interpretaciones y desterritorializaciones de los límites del espacio y de los lugares en el orden sistémico de una sociedad. Esta área proto-teatral es contemporáneamente la irrupción de un acontecimiento **socioescénico**

¹⁴ Imagen obtenida en la web en diciembre del 2012 en: <http://zarco.hostoi.com/Coliseo.html>

¹⁵ El ágora es también considerado como el origen de esta área proto-teatral, así como también el eje fundacional de la ciudad y de las interrelaciones económicas, políticas, filosóficas y culturales de la ciudadanía griega. Mayor detalle en relación al ágora ver: Arrate, Juan Pedro Enrile y Sinde, Alfredo Fernández, *Arquitectura de espectáculo y puesta en escena en la Antigua Grecia*, Editorial Fundamentos, Madrid, España, 2009.

cuya potencia de acción/afección genera el desplazamiento continuo del espacio, de la espacialidad y de los límites productivos y relacionales de una sociedad. A modo de ejemplo, quisiera referirme a las manifestaciones sociales que se llevarán a cabo en Chile a partir del año 2006 con la llamada *Revolución Pingüina*, y de cómo este espacializar es también un reivindicar socioescénico que se expande, se amplifica, pone en tensión, cuestiona, desdibuja e instala rizomáticamente otros límites y otros referenciales económicos, sociales y políticos de una sociedad. El área proto-teatral, por lo tanto, no es solamente una arqueología ontológica e icónica del *theatron*, es también un posicionamiento fundacional de convergencia/divergencia y (r)evolución heterotópica y poliescénica de una sociedad. El espacializar desde esta dimensión proto-teatral es, en cuanto acontecimiento y potencia de acción/afección **socioescénico**, el desencadenamiento de la crisis representacional y sistémica de los límites y de las ideologías que constituyen la historicidad económica, artística, cultural, política y social de nuestra relación con el entorno y con la producción económica, cultural y política del espacio y de los lugares.

Sea por lo experiencial, por lo estético y relacional, o por su materialismo funcional, el **lugar/topos** emerge como un acto cultural y mnemónico de señalamiento de una práctica territorial de (re)(des)conocimiento, con el que se constituyen los modos de habitar ideológica y consecuentemente la praxis espacial de una sociedad. Es decir, la producción del espacio conlleva también la enunciación del **lugar/topos** como referencial de encuentro, manifestación, posicionamiento, (re)significación y escenificación de los patrones y de las disidencias culturales, sociales, artísticas, económicas y políticas de una sociedad. Comprender las correlaciones y dinámicas etnológicas, etimológicas, sociológicas y antropológicas entre espacio y lugar, en la dimensión socioescénica, es también comprender que la materialidad y la espacialidad del acontecimiento son una producción y una oscilación dinámica, epistémica, estética y continúa de resistencia y (r)evolución de nuestro **lenguajear**. Oscilaciones que evidencian las ideologías y conceptualizaciones con las cuales la historicidad del espacio y el lugar fueron y son (re)determinadas continua y epistemológicamente por distintas disciplinas¹⁶ y organizaciones políticas, económicas, científicas y sociales. El ágora y el área proto-teatral no son sólo un punto icónico o un emplazamiento histórico de una civilización determinada, son también una praxis social de (re)(des)significación y escenificación de las estrategias y dispositivos con los cuales aún constituimos y (re)(des)configuramos continuamente nuestra coexistencia espacial e identitaria. A modo de ejemplo, podríamos comprender la Plaza Italia en la ciudad de Santiago de Chile, como un ágora y/o un área proto-teatral de

¹⁶ Me refiero a las varias transformaciones por las que han pasado la noción de espacio a partir de los (des)(en)cubrimientos científicos, geométricos, filosóficos, económicos y arquitectónicos.

carácter convergente; es decir, un espacio/lugar referencial donde confluyen los individuos para expresarse colectivamente.

La relación icónica y representacional por la cual se constituyó y se constituye la historicidad del espacio escénico en las artes escénicas, no es solamente una evolución de estilos o modos de escenificar, es también la jerarquización y validación social y cultural en la cual el espacializar escénico y su praxis estética y relacional están reducidas y adecuadas, en gran parte, a una edificación arquitectónica.

Estas adecuaciones son también ideológicas y están pensadas y reflejadas en un ideograma espacial, es decir el espacio escénico como síntesis objetivada en un plan arquitectónico conlleva en si una significación y una pre-configuración política, social y cultural que no es neutra para la praxis escénica. Se podrían establecer desde la historia de la arquitectura teatral algunos ideogramas que según Walter Gropius (Hormigón, 1970, pp. 137-138) adquirieron tres formas básicas: la arena circular (Fig. 6), el anfiteatro griego (Fig. 5) y la caja óptica o escena a la italiana (Fig. 7).

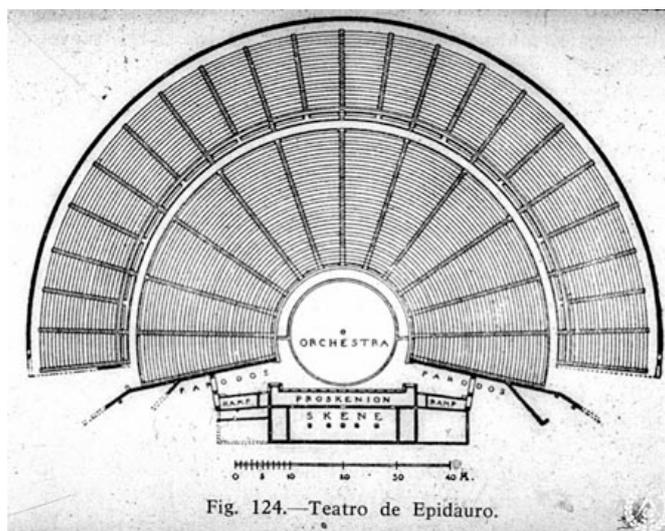


Fig. 5: El anfiteatro griego.¹⁷

¹⁷ Imagen obtenida en el día 24 de mayo del 2011 en: <http://arteescenicas.wordpress.com/2009/11/11/unidad-didactica-ii-primera-parte/>

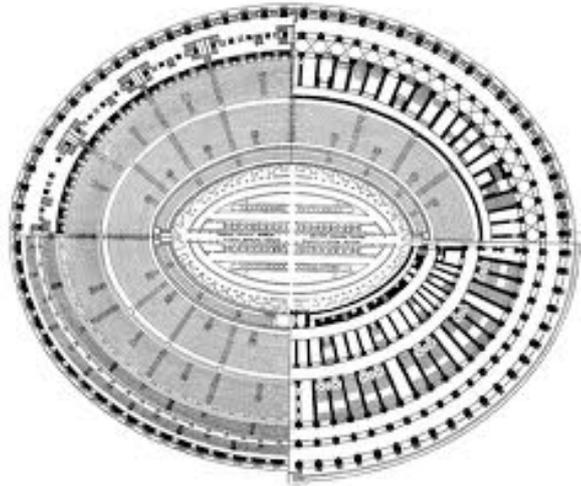


Fig. 6: La arena circular.



Fig. 7: La caja óptica o escena a la italiana.¹⁸

Teniendo en consideración este modelo histórico y convencional del teatro como lugar arquitectónico, podemos observar que la gran mayoría de su praxis establece el espacio escénico, el lugar de la mirada y los modos de recepción escénica desde una perspectiva unidireccional, euclidiana y ocularcentrista¹⁹. En otras palabras el posicionamiento o (dis)posición de los

¹⁸ Imagen obtenida en el día 24 de mayo del 2011 en <http://www.nicolacomunale.com/teoria.escenica/resumen1jaume.html>

¹⁹ Para una mayor comprensión de la arquitectura teatral en Chile ver la investigación realizada por la arquitecta Alejandra Serey-Weldt en <http://www.arquitecturateatralenchile.cl>

espectadores corresponden a una enfrentamiento o mejor dicho a un posicionamiento frontal entre los espectadores y el espacio de representación. Esta confrontación ha condicionado históricamente la mirada, la percepción, los procesos de creación y producción escénica. El espacio escénico en cuanto dimensión escenográfica se ha desarrollado como un contenedor cuya tendencia es la construcción evolucionista y tecnológica de un orama²⁰ y la cosificación lingüística y semántica de un espacio donde se compone y se dispone desde la (trans)(de)formación de equivalencias y categorizaciones los códigos y sistemas con los cuales se instauran y se produce la recepción escénica que es pensada y elaborada para un sujeto/observador bisensorial²¹.

Si analizamos las siguientes figuras y su correlación histórica en el devenir del teatro, en cuanto edificación arquitectónica, observamos que los límites que regulan la relación entre el espacio de representación y el espacio de la representación es decir, entre actores y espectadores, entre observador y observado, es un límite entre dos puntos de vista que refleja un razonamiento espacial de distanciamiento. La configuración geométrica/representacional de este límite en las edificaciones teatrales tiene la intención de señalar, localizar y posicionar zonas específicas para el **estar ahí** de actores y espectadores, generando en el imaginario cultural modos preestablecidos de cohabitar que inciden en los procesos de creación, producción y recepción del acontecer escénico, del espacio y del lugar (ver Fig. 8).



Fig. 8: La configuración geométrica/representacional de las edificaciones teatrales.

²⁰ Ver más sobre la teoría de los oramas y la historicidad escenográfica en Breyer, Gastón, *La escena presente*, Ediciones Infinito, Argentina, Buenos Aires, 2008.

²¹ Me refiero a que la gran mayoría de las escenificaciones consideran solamente dos de los cinco sentidos, es decir la predominancia de la visión y del oír en la configuración del lenguaje. Además es un ver y un escuchar que no están resignificados como potencia de procedimiento como por ejemplo sucede en las instalaciones binaurales de Janett Cardiff mas información ver en: <http://www.cardiffmiller.com/>

Es evidente que este esquema representacional geométrico y topográfico del espacio y del lugar escénico es insuficiente si queremos abordar las transformaciones continuas que se desprenden del acontecimiento escénico. Estas figuras geométricas (ver Fig. 8) son una síntesis representacional e icónica que grafican solamente las zonas de posicionamiento que están insertas en un modo arquitectónico, funcional y cuantitativo de configurar, medir y definir los límites entre espacios y lugares, entre observador y observado. No obstante, para abordar la interacción, las transformaciones y desplazamientos sinestésicos y perceptuales que suceden entre el posicionar, desplazar y dislocar continuo del acontecer del espacio y del lugar escénico, tendríamos que trasladar el razonamiento topográfico hacia un razonar topológico y sinestésico. Es decir que en la historia de la geometría, para abordar estas transformaciones y definir la existencia de ciertas propiedades fundamentales de las figuras geométricas que no dependen, en modo alguno, del tamaño, del ángulo, del volumen o de la forma, surgió a mediados del siglo XIX la topología como una concepción distinta que permite abordar desde un *análisis in situ* las problemáticas cualitativas y relacionales de un recorrido y/o trazado, que escapan a la dimensión representacional, icónica y cuantitativa de la geometría clásica. Desde esta perspectiva podemos observar que, en su gran mayoría, el posicionamiento y las dimensiones escalares entre formas y volúmenes en la arquitectura y en la escenografía teatral están insertos en un razonamiento de composición espacial que transita hacia la abstracción, conceptualización, configuración y posicionamiento de un lugar que es, en gran medida, un referencial ocularcentrista y topográfico. Una revisión topológica de la historicidad de las prácticas espacializantes nos permitiría no sólo comprender otros modos de configurar espacios y lugares escénicos, sino también abordar los desplazamientos y las implicancias ideológicas, económicas y políticas que emergen, infieren y se interceptan en los procedimientos de creación, producción y recepción escénica. En relación a estas estrategias y procedimientos topológicos, quisiera citar, a modo de ejemplo, el Proyecto Desplazamientos de un Territorio Ausente (Fig. 9)²², realizado en el año 2011 por los artistas chilenos Paulina Chamorro, Daniela Marini, Nelson Avilés en su residencia de creación en el Ranchito del Matadero en Madrid²³. Ellos, a partir de las nociones de intimidad, identidad y territorio, instauraron como eje esencial de su investigación los procedimientos de creación y praxis escénica desde estrategias que amplifican y permiten establecer relaciones no convencionales entre el espacio escénico y el

²² Proyecto Desplazamiento de un territorio ausente, de Daniela Marini, Nelson Avilés, Paulina Chamorro, Mariana Chamorro y Juan Claudio Burgos. Más información en: <http://d-territorioausente.blogspot.com/2011/09/proyecto.html>

²³ mayores informaciones ver en: <http://www.mataderomadrid.org/resultado-busqueda.html>

espectador; esta relación no convencional entre el espacio escénico y el espectador es también una redefinición y/o resignificación del **lugar de la mirada**.

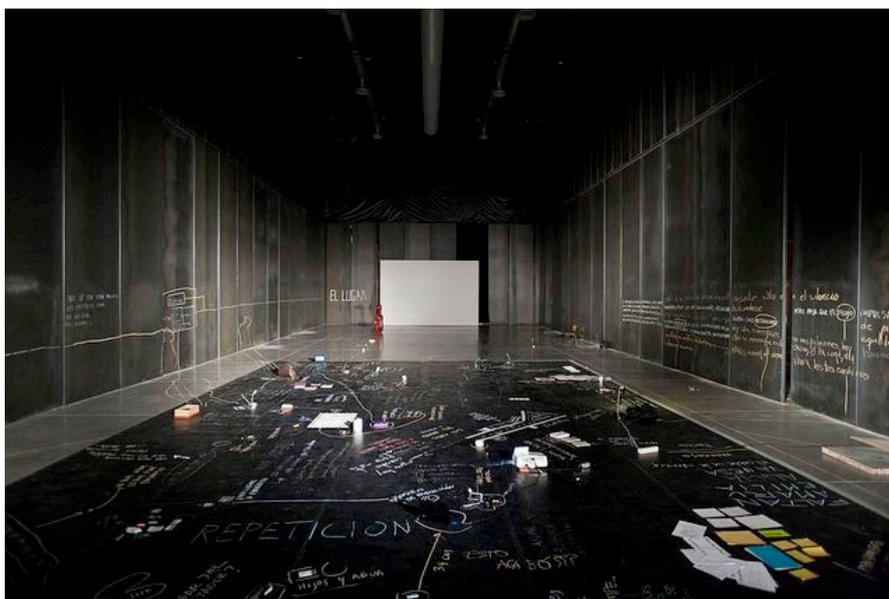


Fig. 9: Proyecto Desplazamientos de un Territorio Ausente.²⁴

La exploración y expansión estética y relacional de los espacios y lugares de escenificación en el arte contemporáneo necesariamente nos conllevan a una revisión, cuestionamiento, reestructuración y/o redefinición de la historicidad del espacio y de su praxis escénica. Sin embargo, podríamos considerar que esta (re)(des)significación del espacio es una constante histórica que ha sido abordada en distintas etapas de la historicidad de las artes escénicas, y si observamos desde un análisis más acucioso, podemos ver que estas transformaciones espaciales en el arte escénico están más relacionadas a las formas, volúmenes y límites escalares y topográficos de las edificaciones teatrales y escenográficas. Podemos observar que en los estudios teatrales de finales del siglo XX e inicios del siglo XXI, el abordaje de la praxis del espacio en el arte escénico, ya sea como disidencia y/o contravención, sea desde enfoques cuantitativos o cualitativos, nos develan una pugna entre formas y estilos que terminan siendo denominados como una praxis escénica convencional y no convencional. A pesar de esta perspectiva dicotómica, la historicidad del espacio escénico señala algunos hitos aislados donde se evidencian otros modos de producción y recepción que ponen en tensión esta dicotomía de las normativas escénicas institucionalizadas. Es el caso de la dramaturgia espacial de Ramon Griffero (2011, p. 55) que cuestiona los soportes geométricos del espacio escénico desde su dimensión social,

²⁴ Imagen obtenida del archivo de la artista escénica Daniela Marini.

antropológica y política. Griffero instaura en la década de los 80, desde la disidencia, su praxis espacial y sus escenificaciones en espacios no convencionales como el Trolley. Para desestabilizar esta mirada dicotómica de los espacios escénicos y amplificar su análisis, una breve revisión de la historicidad escénica nos remite a la irrupción del “no habrá escenario” de Antoni Artaud, o el “hay que rehacerlo todo” de Jacques Copeau, o el “constructivismo cinético” de Meyerhold, o el “juego estructural de las formas plásticas” de la Bauhaus, o los espacios de monumentalidad y multitud de Max Reinhardt, o “el teatro sintético” de Walter Gropius²⁵, o el distanciamiento, la contextualización y el **derrumbe de la cuarta pared** en Brecht o el propio metateatro de Luigi Pirandello. Estas explosiones y amplificaciones nos revelan y nos evidencian una praxis espacial²⁶ que está en una (tras)(de)formación continua y relacional con las ideologías que se desprenden y/o están acopladas en la dimensión social, política, económica, tecnológica, científica y estética de una sociedad y/o grupo de individuos.

En este sentido, Christopher Balmer (2013, p. 95), al exponer en su introducción a los estudios teatrales la dimensión fenomenológica de Max Hermann y la dimensión semiótica de Marvin Carlson en torno al espacio teatral, más que instaurar una dicotomía ideológica para abordar las relaciones y (tras)(de)formaciones dinámicas en torno al espacio y el lugar, lo que nos señala es la escasez de investigaciones que abordan las nociones de espacio en el ámbito teatral como un campo de probabilidades fundamental para el análisis de las relaciones interactiva entre actores y espectadores, entre observador y observado. Este campo vendría a ser no solamente una dimensión metacognitiva y referencial para las categorizaciones del lenguaje escénico, vendría también a solicitar de los estudios teatrales y/o escénicos un análisis *in situ* y topológica que pueda abordar ideológicamente las (tras)(de)formaciones continuas y perceptuales que son generadas por la especificidad sinestésica del acontecimiento escénico y por la historicidad estética y cultural que emergen de la praxis espacial escénica. Como bien plantea Balmer (2013, p. 92), los estudios teatrales o escénicos recientemente están abordando las relaciones entre el espacio escénico, el medio arquitectónico y los espectadores. Según sus investigaciones, el *espacio teatral* abarca las relaciones entre actores y espectadores, **el espacio escénico se**

²⁵ Para un mayor análisis de estos cuestionamientos, en relación al teatro en cuanto edificación y lugar, sugiero ver: Jean-Jacques Roubine, *A linguagem da Encenação Teatral*, Editorial Jorge Zahar, Rio de Janeiro, Brasil, 1998. Con relación a una posible historicidad del espacio y su escenificación, ver Juan Antonio Hormigón, *Investigación sobre el espacio escénico*, Volumen 4 de Comunicación, Serie A, Editor Alberto Corazón, Madrid, España, 1970. También sugiero revisar Francisco Javier, *El espacio escénico como sistema signifiante*, Editorial Leviatán, Córdoba, Argentina, 1998.

²⁶ Para una mayor comprensión de esta explosión y/o tendencias espaciales en la praxis escénica, de inicios y mediados del siglo XX, sugiero ver: Borges de Barros, Amílcar, *Dramaturgia corporal: acercamiento y distanciamiento hacia la escenificación corporal*, pp. 35-46, Editorial Cuarto Propio, Santiago, Chile, 2011.

subdivide en visual y cinético, teniendo como eje al actor, y el *lugar del teatro* es su dimensión arquitectónica. Además, a partir de las formas simbólicas de Ernest Cassirer, Balmer logra establecer una línea evolucionista del espacio sagrado hacia un espacio estético, aunque más que una evolución, lo que nos devela Balmer al plantear la relación espacial e indisoluble entre teatro y templo es una sobreimpresión, una heterotopía escénica. Ahora bien, si el espacio en Balmer ha considerado no sólo las formas simbólicas de Ernest Cassirer (2003, p. 195), sino también el teatro **ambientalista** de Richard Schechner, creo que sus análisis deberían haber considerado asimismo el espacio como una mediación del lenguaje. Desde esta dimensión su definición y categorización deberían por lo menos enunciar la sobreimpresión perceptual, intercorporal e intersubjetiva que emerge en la configuración escénica del espacio y del lugar; configuración que al mismo tiempo es el acontecer del espacio y del lugar en cuanto lenguaje. Lenguaje que, más que establecer dicotomías y pugnas conceptuales, debería oscilar dialécticamente entre su dimensión fenomenológica y semiótica, puesto que el espacio y el lugar son en acción/afección, en (re)(des)significación y en desplazamientos metacognitivos continuos y dinámicos.

Con aparentes similitudes conceptuales y metodológicas, Anne Ubersfeld (1997, p. 65) también señala y categoriza el lugar escénico y el espacio escénico como un conjunto de signos que se encuentran y están contenidos por el lugar teatral, estableciendo así las relaciones entre espacio y lugar a partir de su funcionalidad disciplinaria y semiótica. Desde esta perspectiva, el espacio dramático, el espacio teatral, el espacio escenográfico, el espacio escénico y así sucesivamente, se van desplegando en el análisis de Ubersfeld una serie de adjetivizaciones en torno al espacio, sin nunca definir las nociones e ideologías por las cuales se sostiene su concepción de espacio y lugar. El espacio es considerado como una generalidad sin ideología definida y su comprensión está enfocada al análisis de los significantes que se desprenden de un espacio contenedor, donde se depositan los signos con los que se configura el lenguaje y el acontecimiento escénico. Tanto Ubersfeld como Schechner abordan lo escénico y el espacio como algo exclusivo y específico de la disciplina teatral, y la transversalidad e interdisciplinariedad de sus concepciones espaciales son solamente la consecuencia y una derivación de un razonar semiótico surgido a mediados del siglo XX. Es así como Ubersfeld hace referencias al “Espacio vacío” de Peter Brook, sin considerar que este vacío o neutralidad del espacio es un modo de razonar y de (re)producir el espacio como una cosificación absoluta, cuyo objetivo es la aprehensión y convergencia atencional de los sentidos. El “Espacio vacío” de Peter Brook es una conceptualización consensuada para neutralizar las significaciones y/o distracciones políticas, sociales y económicas que no fueran concebidas escenicamente y tampoco fueron o quisieron ser consideradas como ejes significantes del espacio, del lugar y del acontecer escénico. Su intención es captar y mantener en la figura del actor la atención del observador,

desde la concepción de un lugar de la mirada ocularcentrista que mantiene correlaciones con la producción materialista y objetual del espacio. Esta praxis y razonamiento espacial los podemos observar en la producción y edificación de los espacios y de los lugares destinados a las artes escénicas occidentales, que en su gran mayoría reflejan la conservación fundacional de una noción del espacio como cosificación isotrópica; la síntesis de este razonamiento y producción espacial se encuentra en la configuración de la caja negra y de sus correlaciones arquitectónicas con el teatro ilusionista y atmosférico wagneriano. Además, este modelo de organización del espacio en las artes escénicas y sus modos de producción y significación, están configurados en torno a una noción de espacio absoluto y newtoniano, circunstancias desde las cuales no podríamos seguir afirmando la neutralidad ideológica del espacio en los procesos de creación y recepción de las artes escénicas; así como tampoco podríamos seguir analizando el lugar de la mirada en la arquitectura teatral sin considerar las ideologías políticas, culturales, económicas y sociales con las cuales se edificaron y se edifican los teatros contemporáneos.

Por lo tanto, entre el *ágora* griego, como este espacio/lugar proto-teatral de encuentro sociopolítico, y el teatro, como edificación arquitectónica e icónica emplazado en la ciudad, más que una historicidad sincrónica y evolutiva, lo que emerge es una coexistencia diacrónica que pone en evidencia la diversidad social, política e ideológica en torno a los modos de producción, percepción y escenificación de los espacios y lugares en el imaginario cultural y simbólico de una sociedad. Evidenciar esta coexistencia²⁷ es también señalar las correlaciones dinámicas y continuas entre las nociones de espacio y lugar para así poder, desde la diversidad de las prácticas espaciales, comprender el espacio y el lugar, así como el cuerpo y su corporalidad, como uno de los ejes epistémicos y estéticos fundamentales del lenguaje escénico contemporáneo.

•

El espacio y el lugar son una acción/afección rizomática de resistencia y dislocación corporal cuyo carácter transversal se entrelaza

²⁷ Me refiero a esta coexistencia considerando la expansión de la teatralidad hacia manifestaciones y escenificaciones que se insertan en el cotidiano y que necesariamente no poseen el carácter de espectacularidad que encontramos en las escenificaciones de los teatros edificados. A modo de ejemplo, podemos referirnos a las manifestaciones estudiantiles del año 2011 en Chile, así como a la performatividad que emerge tanto en los cómicos de Plaza de Armas, como el tiburón del paseo Ahumada, como en las canciones de las hermanas ciegas en la esquinas de las calles Catedral con Ahumada en Santiago Centro. Estas praxis espaciales insertas en el cotidiano urbano hacen evidente la coexistencia diacrónica entre el área proto-teatral y el teatro edificado e institucionalizado. Desde esta perspectiva también sugiero revisar la noción de escenificación, tanto en el diccionario de Erika Fischer Lichte, como en la Dramaturgia Corporal de Amílcar Borges.

epistemológicamente hacia dimensiones cognitivas, semánticas, etnológicas, neurológicas, bio-sociales, antropológicas, políticas, económicas, científicas, religiosas, antropofágicas y tecnológicas. Desde esta perspectiva, podemos observar y considerar que en la historicidad de la praxis espacial se develan algunos entrelazamientos y/o cruces disciplinarios que hace imposible abordar la producción y la percepción del espacio o en el espacio desde una mirada disciplinaria. El espacio y el lugar son heterotópica y topológicamente una producción inter/transdisciplinaria; su abordaje es la amplificación y sobreimpresión constante de ideologías sociales, filosóficas, económicas, políticas y culturales, tanto desde el punto de vista de las decisiones económicas con las cuales se configuran su dimensión objetual, hasta la localización y su emplazamiento como lugar, edificación y acontecimiento icónico en la ciudad. Deberíamos considerar que debido a la diversidad de la praxis espacial en el arte escénico contemporáneo, no podemos establecer categorizaciones y/o padrones comunes de análisis para acontecimientos que poseen estrategias y dispositivos estéticos y relaciones distintos en su configuración. Entonces deberíamos comprender que el espacio y el lugar son un campo de probabilidades que se potencia epistémicamente e ideológicamente a partir de la interacción y de la afección entre y desde los cuerpos, intensificando así las variaciones y amplificaciones intersubjetivas de los sentidos y de los significantes, con los cuales rizomática y sinestésicamente se generan el aparecer del espacio, el devenir del lugar y el posicionamiento del cuerpo y de la corporalidad como territorio y lenguaje.

Referencias

ARRATE, Enrile Juan Pedro. **Arquitectura de espectáculo y puesta en escena en la antigua Grecia**. Madrid: Editorial Fundamentos, 2008.

BALMER, Christopher. **Introducción a los estudios teatrales**. Santiago de Chile: Ediciones Frontera Sur, 2013.

BÉHAR, H.; CARASSOU, Michel. **Dada**: historia de una subversión. Barcelona: Ediciones Península, 1996.

BENACH, Núria; ABEL, Albert. **Edward W. Sonja**: la perspectiva postmoderna de un geógrafo radical. Barcelona: Ediciones Icaria, 2010.

BENTHAM, Jeremías. **El Panóptico**. Barcelona: La Piqueta, 1980.

BARROS, Amílcar Borges de. **Dramaturgia Corporal**: acercamiento y distanciamiento hacia la acción y la escenificación corporal. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2011.

BREYER, Gastón. **La Escena presente**: Buenos Aires: Ediciones Infinito, 2008.

CARDIFF, Janet. (site) **Janet Cardiff and George Bures Miller**. Disponible en: <http://www.cardiffmiller.com/> Acceso en: 2011.

CASSIRER, Ernst. **Filosofía de las formas simbólicas**. México D.F.: Ediciones Fondo de Cultura Económica, 2003.

COROMINAS, J. **Diccionario crítico etimológico castellano hispano**. Madrid: Editorial Gredos, 2011.

CRUCIANI, Fabricio. **Arquitectura Teatral**. México D.F.: Editorial Gaceta/Escenología, 2005.

DE MARINIS, Marco. **En búsqueda del actor y del espectador**. Buenos Aires: Editorial Galerna, 2005.

DIEGO, Estrella de. **Contra el mapa**. Madrid: Ediciones Siruela, 2008.

FÉRAL, Josette. **Teatro, teoría y práctica**: mas allá de las fronteras. Buenos Aires: Editorial Galerna, 2004.

FOUCAULT, Michel. **Los espacios otros**. Disponible en: <http://ante4tap.blogspot.com/search?q=foucault> Acceso en: 2010.

GRIFFERO, Ramón. **La dramaturgia del espacio**. Santiago de Chile: Ediciones Frontera del Sur, 2011.

HORMIGÓN, Juan Antonio. **Investigación sobre el espacio escénico**. Madrid: Editor Alberto Corazón, 1970.

JAVIER, Francisco. **El espacio escénico como sistema significativo**. Córdoba: Editorial Leviatán, 1998.

KANIZSA, Gaetano. **Gramática de la Visión**. Percepción y pensamiento. Barcelona: Editorial Paidós, 1986.

KASNER, Edward; NEWMAN, James. **Matemáticas e imaginación**. Mexico D.F.: Editorial Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007.

KORMAN, Victor. **El espacio psicoanalítico**: Freud, Lacan y Möbius. Madri: Editorial Síntesis, 2004.

LEFEBVRE, Henri. **The production of Space**. Oxford: Blackwell Publishing, 1991.

MADERUELO, Javier. **La idea de espacio**: en la arquitectura y en el arte contemporáneos 1969-1989. Madrid: Editorial Akal, 2008.

MATADERO-MADRI. (sitio) **Matadero Madri**. Disponible en: <http://www.mataderomadrid.org/resultado-busqueda.html> Acceso en: 2012.

MATURANA, Humberto. **Emociones y lenguaje en política y educación**. Santiago de Chile: Editorial Noreste, 1997.

MONTANER, Josep María. **La modernidad superada**: ensayos sobre arquitectura contemporánea: Editorial Gustavo Gil, 2011.

MOURE, Gloria. **Gordon Matta-Clark**: obras y escritos. Madrid: Editorial Polígrafa, 2006.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Editorial Jorge Zahar, 1998.

SCHECHNER, Richard. **Performance**: teoría y prácticas interculturales. Buenos Aires: Editorial Libros del Rojas, 2000.

_____. **Estudios de la representación**: una introducción. México D.F.: Editorial Fondo de Cultura Económica, 2012.

SEREY-WELDT, Alejandra. (sitio) **Arquitectura teatral en Chile**. Disponible en: <http://www.arquitecturateatralenchile.cl> Acceso en: 2012.

STEFANI, Patricio de C. **Reflexiones sobre el concepto de lugar y espacio en la arquitectura del siglo XX**. Disponible en: http://biblioteca.clacso.edu.ar/Chile/ceaup-ucentral/20130401011435/16_espacio_lugar.pdf Acceso en: 2011.

UBERFELD, Anne. **La escuela de espectadores**. Madrid: Editorial Asociación de Directores de España, 1997.