

Los aspectos relacionales entre creador y espectador a través de los signos esfinges en *El lado B de la materia* de Alberto Villarreal: una mirada espectatorial

Annya Atanasio Cadena*

Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad de México, México

remivaro@hotmail.com

“[La] sensación del pasaje del “yo” al “nosotros”, siempre ha estado presa, entre las garras de algunas categorías del pensamiento y del lenguaje que no admiten un nivel de imprescindibilidad entre el yo y el nosotros, entre el mí mismo y el otro”.
(Sofia, 2015, p. 149)



LIMINAL
REVISTA DE INVESTIGACIÓN EN ARTES ESCÉNICAS

e-ISSN: 3028-9718



©Annya Atanasio Cadena, 2024.
Publicado por la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático
«Guillermo Ugarte Chamorro»
(Lima, Perú). Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional

Citar como: Cadena, A. (2024). Los aspectos relacionales entre creador y espectador a través de los signos esfinges en *El lado B de la materia* de Alberto Villarreal: una mirada espectatorial. *Liminal*, 1(2), a0044. <https://doi.org/10.69746/liminal.a11>

Revisado por pares
Recibido: 10/06/2024
Aceptado: 11/12/2024

Resumen

El presente artículo se centra en la problemática receptiva actual frente a las creaciones de carácter posdramático en medio de una sociedad en la cual los sistemas de atención y formulación simbólica se ven alterados debido a los cambios actuales en los sistemas comunicativos tecnodigitales. Asimismo, se profundiza sobre la re-construcción sínica desde el replanteamiento y la crítica al Teatro Posdramático de Lehmann por la investigadora belga Catherine Bouko, quien construye un sistema discriminatorio sobre las formas posdramáticas desde cinco criterios; uno de ellos, los *signos esfinge*.

Dado lo anterior, es fundamental el empleo de un marco teórico transdisciplinar, en el cual confluyen la sociología, la filosofía, la teatrorología y las neurociencias para dar respuesta a la pregunta central de este artículo: ¿de qué manera los espectadores construyen una nueva relación espectatorial frente a obras posdramáticas a través de los signos esfinge y cuáles son las implicaciones de dicha relación frente a la sociedad actual?

Lo anterior ayudaría a esclarecer a los nuevos espectadores que han mutado su retención perceptiva y han creado sistemas de incorporación escénica de saberes desde un pensamiento *rizomático* (Deleuze-Guattari) que crea una manera de entenderse en el mundo. Por lo tanto, las formas posdramáticas crean una agencia posdramática en los espectadores y dan la posibilidad de una lectura simbólica personal desde una vinculación personal entre los signos esfinge y su propia existencia, revalorizando al sujeto receptivo como un creador invisible.

Palabras clave: Teatro posdramático, cocreación, signos esfinge, recepción, neurociencias

Abstract

This article focuses on the current receptive problem facing postdramatic creations in the midst of a present society in which the systems of attention and symbolic formulation are altered due to existing changes in techno-digital communication systems. As well, the re-construction of signs is delved into from the rethinking and criticism of Lehmann's Postdramatic Theatre by the Belgian researcher Catherine Bouko, in which she builds a discriminatory system on postdramatic forms based on five criteria; one of them, the sphinx signs.

Given the above, it is essential to use a transdisciplinary theoretical framework, in which sociology, philosophy, theatre studies and neuroscience come together to answer the central question of this article: How do audiences build a new observer relationship in front of postdramatic works through sphinx signs and what are the implications of said relationship in today's society?

The above would help to clarify the new audiences who have mutated their perceptual retention and have created systems of scenic incorporation of knowledge from a rhizomatic thought (Deleuze-Guattari) that creates a way of understanding oneself in the world. Therefore, postdramatic forms create a postdramatic agency in the audiences and give the possibility of a personal symbolic reading from a personal connection between sphinx signs and their own existence, revaluing the receptive subject as an invisible creator.

Keywords: Postdramatic theatre, co-creation, sphinx signs, reception, neurosciences

En nuestra contemporaneidad, cuando referimos al sujeto en tanto individuo hablamos de una pluralidad llevada a partir de fenómenos (como la inmediatez informática, los rompimientos y cambios paradigmáticos dados por los cuestionamientos sociales y ontológicos) que causan problemáticas al análisis en muchos estudios donde el individuo se toma como punto de partida. Hemos roto la idea de verdad absoluta para dar paso a nuevas corrientes que nos ayudan a comprender nuestro presente actual.

En las artes, se ha hablado mucho de los componentes técnicos, filosóficos y antropológicos del creador, pensados como eje sustancial de cada disciplina artística. En el caso del teatro, durante mucho tiempo la figura del actor fue causa de grandes interrogantes que aportaron sentido y forma a las grandes corrientes del teatro. Posteriormente, bajo la era del director, la óptica de estudio se amplió para dar cabida a cambios paradigmáticos en las formas escénicas, pluralizando posturas y generando diálogos transversales dentro y fuera de la escena misma.

Sin embargo, el espectador ahora parece cobrar una relevancia potencial debido a la aparición de movimientos que parten de principios *hibridantes* en la escena contemporánea, nacida de los nuevos cuestionamientos que han abierto la escena hacia condiciones teatrales propias. Por lo tanto, intentaremos entender de qué manera existe una conexión entre el creador y el espectador a partir de las codificaciones que la misma escena arroja, como la esfinge hacia Edipo, para construir el misterio que intenta ser revelado a partir de uno de los modelos contemporáneos más importantes de nuestra época: las formas posdramáticas latinoamericanas, cada vez en mayor boga en nuestra actualidad y que comienzan a tener un desarrollo propio desde una apropiación y resignificación dadas desde nuestras propias poéticas y sistemas de producción.

Tratemos pues, primeramente, de crear un acercamiento epistémico frente a las condicionantes receptivas que el espectador posdramático contiene frente a su realidad actual: la necesidad de lo colectivo.

Condicionantes del espectador posdramático

Este primer aspecto por analizar es causado por la ruptura del *nosotros* como nexo frente a lo colectivo. El fenómeno obedece a la inmediatez causada por el uso del *smartphone*, que provoca una ruptura entre el sujeto y el fenómeno vívido (ya sea comunicativa, experiencial y/o racional-cognitiva), lo que restringe la libertad del sujeto frente a sí y al mundo circundante. La simple idea de la ritualidad primigenia que funda el principio básico de la pertenencia se rompe en lo cotidiano; el espacio del yo se ve restringido y coartado por la cercanía-ausencia del otro frente a la doble condición de sujeto-en-lo-real y sujeto-avatar creado por y para

las redes sociales. La comunicación ha devenido en una simpleza de códigos que ha hecho del *like* un espacio difuso para expresarse frente a un fenómeno, de la índole que esta fuese. Por lo tanto, la necesidad de crear un espacio fundado desde el *nosotros* como punto de encuentro en el *yo* y el *otro* encuentra en las formas escénicas contemporáneas un lugar que posibilita la creación de un acontecer, si entendemos el acontecer desde la idea de una comunión, como nos lo recuerda Alaciel Molas, quien nos dice que “el acontecer en sí es presencia presente y apela al ahora indiscutiblemente de quien lo experimenta y de la experiencia en sí que es producirse en el ahora” (2018, p. 58).

Ciertamente las formas escénicas comprenderían el ejercicio de un *nosotros* como resultante de un ser y hacer en presente, tanto en la escena como en la recepción de la misma; sin embargo, las cualidades que las formas posdramáticas contienen nos arrojan la posibilidad de una cocreación participativa por la relación dada a través de signos que son abiertos para una apropiación desde un universo personal, como es el caso de los *signos esfinge* (una de las condicionantes propuestas por Catherine Bouko al hablar de uno de los elementos discriminativos para entender las bases constitutivas de lo posdramático en la escena y que hace referencia a la teoría de las *palabras esfinge* propuestas por Michel Thévoz (2010, p. 43), pero ¿por qué y para qué el empleo de este elemento puede transgredir/confrontar, desde una experiencia estética que intenta romper con el *pathos* original aristotélico al hacer uso de un *logos* individual en pro de gestar una episteme que lleve hacia un reconocimiento de sí frente al otro, a partir de una experiencia colectiva, en pro de generar una conexión particularizada?

Primeramente entendamos los signos esfinges como elementos donde existe una “liberación de la búsqueda [...] de significados” (Bouko, 2010, p. 42), es decir que incluso partiendo de una relación material y directa con la realidad, dichos signos plantean un *sentido en suspensión* capaz de romper con el orden directo frente a su referencialidad en el mundo de lo real, para crear una necesidad distinta a la conexión directa con su referente real y que se pone en comunicación directa con el sujeto que la observa. No crea sentido, sino que presupone un ejercicio que pone en activo un pensamiento desde la elaboración de isotopías temáticas, visuales y/o sonoras para dar paso a un sentido que nace del maridaje del universo personal del espectador frente a la escena, rompiendo por completo con la idea aristotélica de *kalokagathia*, donde existe un principio de relación entre el objeto frente a una condición moral.

Sin embargo, ¿de qué manera este espectador es capaz de elaborar dichas conexiones? Para comprender este proceso, es necesario entender el mundo sensorial en el que dicho sujeto produce la elaboración de sentidos condicionado por su realidad cotidiana.

Nuestro cotidiano está dado a través de una sobresaturación de elementos que nos exigen crear conexiones para poder transitar nuestra realidad. Las condiciones tecnológicas actuales nos muestran un espacio ficcionado que intenta reproducir (muchas veces con éxito) la realidad desde la arbitrariedad de la imagen, rompiendo la narrativa clásica occidental donde principio, medio y fin cambia para dar paso a una yuxtaposición de elementos visuales y sonoros frente a una contaminación construida por ruidos sensoriales que añaden un espacio de relativización frente a la experiencia vivida. Como mecanismo de adaptación y sobrevivencia frente a dicha circunstancia, el sujeto contemporáneo ha creado una eficiencia discriminativa desde dos particularidades. La primera, de características cognoscitivas, conjuga un pensamiento rizomático que es capaz de crear relaciones no arbóricas (es decir, no desde un *logos* racional) y que crea relaciones directas entre los diferentes elementos desde un juego individual. En los memes, la relación entre la imagen real, el discurso y las formas elocutivas se configura sin lógica, pero con una intención lúdica desde una libertad que elimina la contemplación y exige otro acercamiento mediado por la colectividad. Y la segunda es una versatilidad discriminativa para separar, ordenar y eliminar los elementos que le producen un ruido innecesario y crear una conexión lógica propia desde sus propios referentes, en juego con sus necesidades particulares.

Es necesario, en aras de profundizar sobre esta primera particularidad, el hablar sobre el fenómeno de lo fractal dentro de un pensamiento rizomático. Si comprendemos lo fractal como “la posibilidad de crear en el infinito del espacio existente entre dos puntos de una misma línea” (Sofia, 2015, p. 110), donde estos dos puntos son el *performer* sobre la escena y el espectador, el espacio que existe entre la acción del primero y la repercusión sensible en el segundo abre un infinito de posibilidades para concertar el sentido de lo observado

y vivido en la escena desde una conexión dada por los signos vertidos en la escena. Es decir que el fenómeno fractal dentro del pensamiento rizomático del espectador posdramático hace del ejercicio de la vinculación entre escena y su individualidad la creación de posibilidades abiertas a partir de su universo personal desde relaciones no lógicas que lleven al espectador a un estado que rompa la separación entre sujeto y fenómeno, donde exista un proceso de unificación y reconciliación en el acto mismo de una comunión en presente con el creador: hablamos pues de una cocreación que libera al sujeto de una única lectura posible en conciliación con lo vivido.

Esto da como resultante un rompimiento jerárquico sobre el valor interpretativo de la escena, haciendo del espectador una entidad responsable de una lectura que le es propia en tanto suya es la decodificación realizada a partir de “[...] una máxima fragmentación [que] se recompone [de] una naturaleza diferente” (Sofia, 2018, p. 113).

Necesidades receptivas del espectador posdramático

Evidentemente no todo espectador es susceptible de generar este vínculo ya que de inmediato emergen aspectos de carácter subjetivo (como el gusto y las necesidades estético/discursivas dadas por un aprendizaje cultural, social, geográfico y/o económico), pero para hacer un primer acercamiento sobre una de las características importantes del espectador posdramático será necesario formular una necesidad que parte de lo individual hacia la experiencia vivida, es decir la de la *confrontación/transgresión*.

Ante la interrogante de cómo el espectador busca esa confrontación/transgresión para crear una experiencia estética, encontramos la respuesta cuando el sujeto compromete su logos como espacio para activarse ante la transparencia en que vivimos (Han, 2016, p. 27), como un proceso cognoscitivo que rompe el esquema de lo bello como lugar pulido y ascético para dar pie a una aparición de lo negativo; lugar que hace sentido al habitar lo contingente desde una comunión que soporta la proximidad de lo lejano (Han, 2016, p. 27). Es decir que dicho espectador necesita de un alejamiento de la realidad lo suficientemente amplio, que le permita generar una distancia en pro de distinguir/se en medio del fenómeno que observa.

En el caso de las formas posdramáticas, sobre todo el rompimiento narrativo aristotélico que aleja el signo aún más de las condicionantes realistas acordes a tales principios, el sujeto se enfrenta a una alteración de la realidad dada a través del rompimiento lógico con el aspecto referencial frente al símbolo expuesto sobre la escena, llevándolo a un estado alterado, donde la correlación entre escena y sujeto constituye la realidad perceptiva y se constituye junto con el actor, basado en estrategias neuromotoras, por la que emerge la intersubjetividad que difiere a la habitual de tal forma que, guiado por una hipótesis construida a través de su mundo referencial, es que le da vida a una interpretación de la obra en cuestión.

Se habla de confrontación; ya que, al romper el nexo referencial con el signo, se ponen en conflicto las líneas narrativas que ya no pueden conducir el espectáculo, sino que necesita poner en marcha su capacidad intelectual y emocional para comprender lo que ocurre sobre la escena.

Asimismo, cuando hablamos de *transgresión*, nos referimos al aspecto donde el sujeto necesita un rompimiento con su relación con la realidad. Una especie de herida de la cual emerge la negatividad esencial del arte, en oposición al fenómeno de transparencia. Un espacio donde se rompe el esquema de limpieza y orden en pro de crear un laberinto sensorial que rompe con la idea *kalokagática* de que lo bello es igual a lo agradable. La relación fenomenológica entre el espectador posdramático y la escena es la de generar una explosión en los sentidos que exalte una percepción no contemplativa exclusivamente; la escena se vuelve el misterio a develar a través de su propio ser, generando una relación de comunidad frente al acto compartido de la creación en conjunto.

Los signos esfinges y el teatro posdramático

Evidentemente, cuando hablamos de signos en la escena es necesario discriminar las cualidades que todos poseen para comprender su funcionamiento en la escena y sus propiedades receptivas.

La investigadora belga Catherine Bouko hace referencia a que todo signo teatral comprende en sí mismo una *pretensión* al crear una relación entre realidad y ficción a través de los signos empleados y que los principios

de las formas posdramáticas consisten en dar forma y sentido a una visión del mundo que esencialmente no se basa a partir del drama sino que por el contrario lo hace desde las dimensiones visuales y performativas que el espectáculo construye en sí a partir de su propia codificación, es decir que al hablar del posdrama hablamos desde un carácter de lo particular que encierra dentro de sí su propia codificación, más allá de la convencionalidad propia del teatro.

Podemos hablar de que el sentido sínico en suspensión no está fijo conceptualmente y se encuentra liberado de un significado ligado a una conexión directa con su mundo referencial. Esto obliga al espectador a romper su *horizonte de expectativa* ya que la condición mimética de *realidad/representación* es cambiada por la de *ficción/presente*.

Dicha condicionante rompe con el modelo semiótico de *crear sentido* y más bien se da un proceso de pensamiento icónico que rompe, desde su condición frágil y efímera, con la condición estática del significado, abriendo puertas que se suman conforme el espectáculo avanza para finalmente, en una segunda etapa receptiva, darle un sentido desde isotopías temáticas, visuales, sonoras y desde una constitución correlacional entre lo experimentado sensorialmente y su propio universo. Hablamos de una activación del espectador que va más allá de la simple relación anímica con y desde la narración; el misterio se vuelve el espacio de encuentro que termina por darle sentido a la búsqueda del mismo: un proceso que vuelca la mirada sobre el espectador frente a la obra observada.

Podemos decir que la creación de sentido dentro de las formas posdramáticas es de carácter contingente dada su naturaleza de abrir el signo para proferirle un sentido desde un espacio personal y que cambia a través del espacio constitutivo correlacional. Esto nos abre las puertas a comprender al espectador como creador desde las butacas que, desde su participación activa, construye el sentido final (de carácter individual): una polifonía sínica a partir de la mirada de cada espectador.

El lado B de la materia y su condición sínica en la escena

Una de las principales características de *El lado B de la materia* de Alberto Villarreal es la complejidad semiótica dada a través del rompimiento entre imagen, texto y actuación. Esta triada configura y pluraliza el sentido que, finalmente, podríamos obtener como resultado de experimentar dentro de la puesta en escena.

Para fines de este estudio será importante centrarnos solamente en la puesta en escena que fue llevada a cabo en la Ciudad de México, en el teatro Juan Ruiz de Alarcón de la UNAM en el 2013, esto para poder comprender la separación que existe frente a un rompimiento narrativo aristotélico y que da como resultado que el sentido final de la obra se realice a partir de la vinculación dada por parte del espectador entre un tema y la alteración del mismo desde la apertura del signo esfinge; la idea de que lo bello rompe consigo misma desde un juego actoral desbordado que lleva a los límites de la *performance* actoral, fracturando así la idea de fidelidad donde la mímesis se diluye y crea una experiencia que aleja al espectador de un agrado. Aparece entonces lo contingente desde las expectativas rotas de los fragmentos de la realidad que juegan en la escena. Suprime el me gusta (*like*) para dar paso a la confrontación real.

Tan solo el desplazamiento en el dispositivo escénico donde espectadores toman la escena y los actores las butacas: este simple cambio reconfigura la posición del espectador y se vuelve el símbolo de la obra: ¿ahora quién es el creador del sentido de la obra? Finalmente, la respuesta termina de organizarse justo al final de la obra, bajo la ausencia de los aplausos y donde lo único que termina por construirse son las miradas de los espectadores entre sí tratando de descifrar lo experimentado, lo vivido.

Dado que el texto solamente lanza pistas que están organizadas únicamente de manera temática, donde el centro de interés se focaliza en una oda a lo escatológico a través de la mierda, tanto metafórica como literalmente, se yuxtaponen la idea del amor en solitario y la imposibilidad de compartirse/lo frente al otro y la representación desde toda su complejidad; en medio de un desfile de personajes alterados y desbordados. Pero existe un solo signo que permanece a lo largo de la obra y que va sufriendo una lenta transfiguración: el oso polar.

A lo largo del texto, la idea del corazón polar (evidentemente en vinculación directa con el oso) ayuda a comprender y a conectar con la soledad del hombre contemporáneo; sin embargo, dicha figura sufre a lo largo de la obra una constante transformación que nos exige ir más lejos dentro de la primera lectura que dicho signo pudiera arrojarnos.

La obra comienza con una botarga de oso que deambula por las butacas del teatro sin tener una relación aparente (al menos elocutivamente) con los demás personajes en escena, donde su forma es evidentemente no realista. Después, en su siguiente aparición, lo vemos sin el pelaje, exponiendo lo que percibimos como una piel hecha en plástico y que no trata de ocultar su artificialidad. Enseguida vemos otra transformación donde se exponen los músculos del animal, para dar paso a la mostración del cuerpo del actor con la cabeza desnuda del oso. Por último, vemos el rostro de un actor que jamás habíamos visto antes en escena. Como una primera y evidente lectura, el sentido que surge es el del develamiento de lo humano frente al artificio, sin embargo, aún quedan huecos por comprender: ¿qué es el oso y qué papel jugó a lo largo de toda la obra? ¿Cómo podemos entender y asimilar la figura y el referente del oso frente a todo el dispositivo escénico que se ha construido a lo largo de una hora y media del espectáculo? ¿Cómo y dónde el texto dramático y el texto espectacular encuentran un diálogo transversal, pero sobre todo dialéctico?

Es ahí donde el espectador empieza el proceso de creación: desde la confrontación con una *alteración/alteridad* desde su propia realidad y las maneras en las cuales, en aras de recuperar la experiencia vivida, es necesario crear un espacio de vinculación personal. La significación del oso dentro de la obra es uno de los puntos nodales donde se abre la puerta, a través de la relación entre el sujeto y el signo esfinge oso, a una cocreación participativa entre escena y espectador; el oso es, pues, ese espacio significante capaz de nombrarnos con el todo, que nos permite generar una relación de un nosotros que, paradójicamente, rompe con una posición lateral frente al hecho teatral, y que, en comunión, logra establecer una relación con un yo desde un nosotros, gracias al carácter relacional de los signos esfinges. La erótica de lo alusivo ante signos que circulan sin revelar ayuda a poner al espectador frente a una búsqueda de lo oculto exigiéndonos un alejamiento de toda transparencia, de toda banalidad, engendrando otro espacio donde lo bello se da desde un reconocimiento y el placer de ser en lo otro, (no haber sido, sino ser) y al mismo tiempo, reconocer la fineza del yo desde el recuerdo primigenio que surge de la vinculación, ya que, como decía Simone Weil “la belleza exige de nosotros ‘renunciar a nuestra figurada posición como centro’” (como se cita en Han, 2017, p. 87).

Conclusiones

El espectador se ha vuelto para las formas posdramáticas una figura que, asimismo, define y condiciona a su propia creación; rompe los paradigmas en las fronteras de la observación como límite del otro frente a lo otro, recuperando un espacio de creación en conjunto donde la identidad de un nosotros se forja al interior de cada una de las propuestas. No podemos generalizar el resultado espectatorial de cada uno de los diferentes espectáculos que emplean las formas posdramáticas, sin embargo, podemos encontrar un primer punto de cohesión: la de la correlación a través de las diferentes lecturas que alejan de un primer acercamiento *emotivo/sentimental* frente a lo narrativo para dar paso a la indagación de lo humano desde una jerarquización rota: un banquete donde *performers* y espectadores conviven para celebrar una comunión en conjunto.

Contribución de autoría

Annya Atanasio Cadena es responsable de la redacción, revisión y versión final del artículo.

Potenciales conflictos de interés

Ninguno.

Financiamiento

Autofinanciado.

Referencias

- Bouko, C. (2010). *Théâtre et réception: Le spectateur postdramatique*. Peter Lang.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2016). *Rizoma*. Fontanamara.
- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Paidós.
- Fortier, M. (2002). *Theory/theatre: An introduction* (2da ed.). Routledge.
- Han, B-CH. (2017). *La salvación de lo bello*. Herder.
- Han, B-CH. (2016). *La sociedad de la transparencia*. Herder.
- Hunkeler, T., Fournier, C. y Lüthi, A. (Eds.) (2008). *Place au public: les spectateurs du théâtre contemporain*. Métis Presse.
- Lehmann, H. T. (2013). *Teatro posdramático*. CENDEAC.
- Molas, A. (2018). *El problema del acontecer escénico teatral, una aproximación fenomenológica a la intencionalidad teatral*. UNAM.
- Merleau-Ponty, M. (1976). *Phénoménologie de la perception*. Gallimard.
- Sofia, G. (2015). *Las acrobacias del espectador: neurociencias y teatro, y viceversa*. El Gato en Zapatilla.
- Trastoy, B. (2018). *La escena posdramática. Ensayos sobre la autorreferencialidad*. Libretto.