

Arte: Teatro de imagen y su devenir en el espacio-tiempo

Lic. Anabel Paoletta¹

Resumen:

En el presente trabajo nos ocuparemos de tratar los conceptos del tiempo y el espacio en las representaciones teatrales, y entendiendo que se han dado diferentes significaciones a estos conceptos a través de la historia de la filosofía, elegimos tratar los postulados que presentó Deleuze.

Palabras clave: Arte teatral - espacio - tiempo - Deleuze

Abstract:

In this paper we propose the concepts of time and space in the performances, and understanding that they have different meanings to these concepts through the history of philosophy, we chose to talk about Deleuze postulates.

Keywords: Arts theater - space - time - Deleuze

Comenzaremos pensando en la existencia de los acontecimientos, descrito por Deleuze como lo que “*se remite a los estados de cosas, pero como el atributo lógico de estos*”

¹ Licenciada en Teatro. Facultad de Arte. TECC. Docente-investigadora. apaoletta@arte.unicen.edu.ar

estados, completamente diferente de sus cualidades físicas, aunque les sobrevenga a ellas, se encarne en ellas o se efectúe en ellas.” (Deleuze; 2005:121) Ellos podrían ser reales o potenciales (ideales) y pondremos como ejemplo una puesta en escena teatral cualquiera, ya sea real, es decir que se ha consumado en un espacio y un tiempo presente, actual; o en un estado ideal, sea por ejemplo sobre la lectura de un texto dramático y la idealización en la reproducción de esa acción, estando en un tiempo y un espacio ideal, ya que no se ha consumado como real y presente, sino que permanece en el plano de la idea, en términos de Aristóteles es pura potencialidad (Movimiento de la inmanencia) Lo cual supone que cuando se llega a concretar el acto ya existía potencialmente un indicio y se desarrollo hasta consumarse. Es interesante incluir esta proposición del término “potencia” porque introduce la idea de movimiento como la evolución y existencia eterna de la cosa latente, es decir lo existente en el eterno devenir del futuro con el pasado y en coexistencia con el presente, porque forma parte de ese acontecimiento actual (aun siendo potencia) ya que lo actual supone una detención del movimiento en el tiempo presente que lo hace “ser”.

Nos referimos en el párrafo anterior al “Cronos” que en términos de Deleuze es una de las posibles lecturas de la temporalidad, donde *el presente se ve como lo limitado que mide la acción de los cuerpos como causas y el estado de sus mezclas en profundidad* (Deleuze; 2005: 50) Tomando esta referencia, entendemos que una puesta en escena teatral es un acontecimiento actual, una detención del movimiento en un tiempo presente donde se confluyen las generalidades de lo eterno y las singularidades de la identidad como obra particular y única. Entonces puede decirse que una obra teatral es una paradoja donde la generalidad es destruida por la identidad de la acción teatral. Pero para terminar de comprender esta idea de destrucción de la generalidad, es preciso mencionar la otra lectura que Deleuze hace sobre la temporalidad, denomina “*Aion*”, la misma supone la existencia de un pasado y un futuro ilimitados, que se

hacen a cada instante del presente y por tanto le garantizan una perpetuidad ilimitada.

Respecto de la relación espacio-movimiento, y en cuanto a la doble lectura del tiempo Deleuze dice “*Uno es cíclico, mide el movimiento de los cuerpos, y depende de la materia que lo limita y lo llena; el otro es una pura línea recta en la superficie, incorporal, ilimitado, forma vacía del tiempo, independiente de toda materia*” (Deleuze; 2005: 50).

La razón por la cual preferimos continuar analizando estas dos lecturas sobre el tiempo, respecto de las puestas en escena de las obras teatrales, que como se menciono con anterioridad permite que se efectúe la doble lectura del tiempo en distintas instancias de la obra teatral, entiéndase una como potencia, en el plano de la idea; la otra como acto y limitada por la materia. Pero ¿Qué sucede con estas dos lecturas del tiempo cuando en una puesta en escena teatral confluyen la presencia actual de los cuerpos de los actores y la proyección de la imagen digital en acto?

Pensamos en la posibilidad de hacer una combinación de esta doble lectura sobre el tiempo que hace Deleuze, pero trayendo a la superficie el *Aion*, es decir que esta potencialidad dada por la imagen digital se manifiesta en el presente limitada por la forma lumínica (estática y/o dinámica) y acciona como parte de la representación teatral. Al ser evidente que han cambiado sus cualidades, suponemos que es una “otra cosa”.

Con el motivo de darle una definición a las imágenes digitales que se corporizan a través de la luz e irrumpen la acción teatral nos ocuparemos en reflexionar sobre el tiempo de la acción, que en la representación teatral está representado por la “paradoja del comediante” ya que en ella se encuentra la contradicción temporal entre el actor, como sujeto que ocupa el lugar de *Aion* ya que en él vive el pasado y el futuro ilimitado de manera continua, en un devenir que se sucede constantemente; y por otro lado, en el momento mismo de la expresión presente, un instante para representar un tema o “el sentido”, por lo tanto efectúa lo que al principio mencionamos como acontecimiento, el

actor se sirve del humor para seleccionar dentro de lo que sucede como accidente el acontecimiento puro, cuyo pasado y futuro se juzgaran en el presente definitivo y fugaz.

Entendemos al actor como un Ser, como un cuerpo complejo donde se mezcla con su profundidad y se define cualitativa y cuantitativamente en determinado estado de las cosas, dadas por los acontecimientos incorporales se manifiestan en la superficie, como son resultado de estas mezclas. Lo incorporal modifica la apariencia del Ser desde la profundidad, entonces no es posible definir a la imagen digital como incorporal ¿Podremos definir a esta imagen en relación al Ser? ¿O es un acontecimiento?

Si tenemos en cuenta al Ser y la existencia de las imágenes digitales proyectadas como parte de la obra teatral, no se pueden definir en esos términos y pensamos entonces en lo que se contrapone al Ser, aunque deberíamos tener en cuenta que esta proyección de imagen digital tiene una sustanciación mediante la luz y por tanto es de una naturaleza diferente de las acciones corporales del actor en escena, es decir que no es materia, pero tampoco es totalmente incorporal, pues esta cualidad supone ser un efecto. En términos de Deleuze diríamos que la proyección de la imagen digital en tiempo actual es calificada como *aliquid*, es decir que afirma que todo ente es otro necesariamente porque tiene una propiedad trascendental al admitir la posibilidad de lo otro, siendo único.

Retomemos entonces la doble lectura del tiempo, donde “*Cronos expresaba la acción de los cuerpos y la creación de cualidades corporales, Aión es el lugar de los acontecimientos incorporales, y de los atributos distintos de las cualidades*” (Deleuze; 2005: 120) sabemos pues que la imagen digital no corresponde a la acción de los cuerpos, y que tampoco es un acontecimiento incorporal, diremos más bien que tiene parte de ambos, pues es un ente que tiene la particularidad de manifestarse en la superficie, haciéndose presente en la obra teatral corporizado en luz (con características diferentes a la corporalidad del actor en escena) y en este sentido tiene una

espacialidad y temporalidad diferente. Además permite en él, como ente, todo lo otro, porque contiene una posibilidad ilimitada de presentarse en acto. Su apariencia, sus cualidades presentan una posibilidad ilimitada de ser, ya que es constantemente potencia y adquiere un contenido formal presente que puede ser variable respecto del constante devenir en cualquier momento de la escena; no sucede lo mismo con la acción del actor en escena, pues aunque emplee recursos que hacen a la trama tales como la retrospectiva, prospectiva o el distanciamiento, no puede representar todos ellos al mismo tiempo.

Sin embargo, vemos ahora que la proyección de imagen digital en la obra teatral admite la multiplicidad temporal, muestra ese constante devenir entre pasado y futuro en la superficie de lo actual. Es como si pudiéramos traer a la superficie y ver por un instante en la actualidad, en el presente, el devenir constante, sería algo así como el Cronos irrumpido por el Aión coexistiendo en el presente. La particularidad que presenta el ente, como proyección de la imagen digital en este caso, es para Deleuze la univocidad, ya que es producido en una disyuntiva y como ya se dijo es el mismo para distintas afirmaciones, es un solo ser para todas las formas y las veces, es la pura forma del Aion: *Es él mismo extra-ser, es decir, este mínimo de ser común a lo real, a lo posible y a lo imposible* (Deleuze; 2005: 131) La imagen digital dentro de la representación teatral se concreta en el constante devenir del tiempo entre pasado y futuro conteniendo un mínimo de cualidades que lo hacen Ser en cada caso.

Luego de analizar las diferentes lecturas de la temporalidad, coincidimos en pensar que el caso de una imagen digital creada por el hombre, como un ente que se materializa en el presente por medio de la luz, también sabemos que es la representación de una idea que se presenta en el plano de la acción, que es potencia y proposición. ¿Pero cuál sería la definición en el caso de la filmación y proyección de la acción de una imagen en tiempo actual?

Buscamos entonces en términos de imagen-tiempo que menciona Deleuze en “La imagen tiempo”

La imagen-movimiento tiene dos caras, una respecto de objetos cuya posición relativa ella hace variar, y la otra con respecto a un todo del cual expresa un cambio absoluto. Las posiciones están en el espacio, pero el todo que cambia está en el tiempo. (Deleuze; 1987:56)

Para el caso de la proyección de una imagen estática dentro de una puesta en escena, cuando esta representada dentro de un plano se le llama encuadre y cuando esa imagen es dinámica, porque incluye al todo que cambia, es decir al transcurso del tiempo, se da lo que Deleuze define como montaje que tiene la propiedad de hacer transcurrir el pasado o el futuro en el presente. Para que el montaje exista y pueda proyectarse una imagen digital dinámica en escena es preciso pensar la imagen como imagen movimiento, pues es el movimiento el que aporta el transcurso del tiempo en la acción dinámica de la imagen; por ejemplo si se tiene la posibilidad de apreciar el movimiento de veinticuatro imágenes por segundo se obtendrá inmediatamente una imagen movimiento o diríamos que estamos viendo cine.

El término montaje fue utilizado desde los años treinta por Eisenstein para definir una forma dramática en la que las secuencias escénicas son montadas dentro de la puesta en escena en una sucesión de momentos autónomos, cabe aclarar que en el teatro el montaje no está sometido al modelo del cine, aunque en la actualidad es un elemento más dentro de la puesta en escena teatral.

El cine, en realidad, está compuesto de fotogramas, es decir de imágenes o cortes inmóviles de una imagen, pero como se suceden simultáneamente se perciben como una imagen-movimiento, lo cual es generado por el montaje y nos permite pensar al plano como temporalidad y al corte como corte móvil, es decir que pensamos a la cosa, en este caso la proyección de la

imagen del actor como la percibimos y no como la sumatoria de fotogramas.

Esta concepción del cine dentro del espacio teatral es una de las posibilidades que ofrece la experiencia de los recursos tecnológicos de proyección visual dentro del teatro, pero también es sabido que se han llevado a cabo otras prácticas con grandes variables, por ejemplo uno de los casos más próximos al del cine sería la implementación en la escena teatral de una cámara abierta filmando y proyectando al actor en acto desde un punto de vista diferente al del espectador, modificando la escala del tamaño del actor y haciendo que el artista interactúe con dicha proyección. Pensamos tomar esa imagen proyectada como un espejo del actor en acción (Aunque no es un espejo en términos tradicionales) y lo analizaremos desde la virtualidad.

Para comenzar a profundizar las ideas en esta situación particular, creemos necesario establecer el significado del concepto que menciona Deleuze sobre la imagen como un conjunto de acciones y reacciones, en este sentido podemos pensar en la imagen percibida como el cuerpo del actor y también en su imagen virtual, ambas actuales ¿Pero a qué accionan y reaccionan? Será a la posibilidad de surgir a la superficie en un instante para ser percibidas, pero continúan reaccionando a ese eterno devenir entre el pasado y el futuro.

Deleuze también dice que existe un plano de inmanencia donde se encuentran todas las imágenes formando un conjunto infinito, pues este plano pertenece al devenir. Es en la manifestación del Ser, que se hace materia, se muestra en lo actual y ese plano de inmanencia es lo que le da identidad. La imagen que percibimos es llamada imagen-flujo porque está en constante devenir, en permanente cambio o lo que es igual es la *imagen- movimiento*, podemos pensarlo como un bloque de espacio-tiempo, porque el movimiento es una traslación en el espacio e implica un fragmento de tiempo.

Diremos entonces que la proyección en imagen digital del actor en acción, es generada como un conjunto de acción y

reacción que se materializa a través de la luz y en tiempo actual como imagen-movimiento.

En términos de Bergson la imagen virtual funciona como un reflejo de la imagen real, donde este reflejo se libera del ser que lo fundó y pasa a ser una unidad que se manifiesta virtualmente en el plano actual. Es la imagen en dos caras, una virtual y otra actual, la dualidad de la imagen actual se cristaliza con su propia imagen y forma otra imagen, que es la virtual, también actual, visible y limpia, llamada la imagen cristalina.

Para Zanussi:

El cristal es un escenario, o más bien una pista, antes de ser un anfiteatro. El actor queda adherido a su rol público: él vuelve actual la imagen virtual del rol, que se torna visible y luminoso... Pero cuanto más actual y límpida deviene la imagen virtual del rol, más pasa a las tinieblas la imagen actual del actor, tornándose opaca. (Deleuze; 1987: 102)

En este caso no coincidimos totalmente con la cita mencionada, sino que tomaremos en cuenta solo parte del concepto, ya que las particularidades de la puesta en escena que pretendemos analizar requieren que el objeto de estudio sea la relación de la imagen actual del actor en escena con una imagen virtual proyectada en la misma escena teatral y como son definidos en términos de tiempo y espacio; no tomaremos la imagen virtual del rol que interpreta el actor ya que es un desdoblamiento dentro del mismo cuerpo actual. Hecha esta salvedad continuaremos reflexionando sobre las características de dicha interacción actor actual- imagen virtual.

Volvamos a pensar en la teoría del espejo, donde la imagen digital del actor tomada en vivo y proyectada a tiempo actual es la imagen virtual del actor, es decir que el desdoblamiento de la interpretación del rol por parte del actor ya no está dentro del mismo objeto, el cuerpo actual del actor, sino que se proyecta en otros puntos del espacio actual donde el mismo actor puede verse

en sus ilimitadas variaciones, dadas por los gestos que manifiestan las expresiones del actor y por las posibilidades de modificar las cualidades de la imagen con la manipulación digital.

En el proceso que manifiesta la teoría del espejo entendemos que se ve materializado, pues el también es traído a la superficie cuando vemos el constante flujo entre ambas imágenes, el actor actual y su imagen virtual (independientemente de que esta sea bidimensional o tridimensional, estática o dinámica) así, en términos de Bergson, la imagen actual es fugaz, instantánea, mientras que la imagen virtual conserva ese presente efímero porque es su pasado contemporáneo. A la relación entre estas dos imágenes se las llama “estados cristalinos” y a cada uno de esos estados Bergson las llama “cristal del tiempo”.

La tesis de Bergson dice además:

...El tiempo no es lo interior en nosotros, es justo lo contrario, la interioridad en la cual somos, nos movemos, vivimos y cambiamos...el tiempo, o sea el alma o el espíritu, es lo virtual. Lo actual es siempre objetivo, pero lo virtual es lo subjetivo” (Deleuze; 1987: 115)

Si pensamos lo virtual como la manifestación de la interioridad del objeto actual, durante un tiempo que lo hace ser, diremos entonces que lo virtual es el pasado de ese tiempo actual que ha sido captado y permanece en el pasado contemporáneo. El tiempo es lo virtual porque en el queda contenido y sin embargo en el presente esta en un constante pasar, es fugaz. La acción del actor es actual y por tanto efímera, pero esa temporalidad queda captada en su imagen virtual que se ha proyectado en otro punto del espacio en tiempo actual. Puede que la imagen virtual se proyecte y reproduzca tal cual es captada por la cámara, con determinadas medidas, nitidez, niveles de contraste, saturación del color o puede tener en uno o más de estos aspectos una variación que modifique la imagen virtual respecto a la mimesis con su imagen actual, la acción del actor, cuya proyección en

imagen digital sigue siendo la imagen virtual de la actuación del actor. Se supone que el actor al interactuar con su propia imagen filmada, el mismo se interroga sobre la identidad del ser humano y de las artes escénicas.

En las experiencias que nos ocupa investigar se dan los tres órdenes del tiempo, porque permiten la simultaneidad de los elementos que hacen a una de las lecturas del tiempo (pasado, presente y futuro) y también permiten el constante devenir entre pasado y futuro e incluye el intervalo que dura el momento mismo. Tanto la acción del actor en escena, su imagen en tiempo pasado y su imagen virtual comparten la ruptura de la sucesión cronológica y la representación indirecta, porque dentro de la misma puesta en escena teatral todas se comunican entre sí, pero cada una conserva sus singularidades.

Teniendo en cuenta las dos posibles lecturas del tiempo, como parte del todo y como más mínima expresión instantánea y fugaz, correspondiendo al momento actual; también puede incluirse en la misma lectura al movimiento, como parte que involucra necesariamente al tiempo, ya que como habíamos dicho el desplazamiento en el espacio implica un tiempo, entonces la posibilidad sería el movimiento del todo, del universo y la mas mínima expresión del movimiento o acción actual. De tal modo que en la acción teatral se encuentran estas posibilidades respecto del tiempo y el movimiento, o la perdurabilidad de la acción producida por el actor en el momento actual, ocupando la mínima expresión de movimiento en un instante, como también la imagen virtual de dicha acción como parte del todo que se hace en movimiento y tiempo.

Bergson propone tres tesis sobre el movimiento, nosotros tomaremos la tercera, donde dice que el movimiento expresa el cambio en la duración, al trasladarse en el espacio produce una variación cualitativa en el universo, pero ese movimiento se proponía generar un cambio antes de ser efectuado, es decir que tiene un objetivo y en ese sentido el movimiento supone una diferencia de potencial. El movimiento tiene, pues, dos caras en cierto modo, por una parte, es lo que acontece entre los objetos,

ya que es una cosa y se modifica en el movimiento hacia otra cosa distinta; por otra parte, es lo que expresa la duración, durante todo el transcurso del movimiento.

En la puesta en escena teatral puede decirse que esta tesis del movimiento se da en toda su duración, porque como obra teatral tiene un objetivo, porque a través del movimiento, sea acción del actor o la acción sonora, se desarrollan unas acciones que modifican la trama en pos de un objetivo, es decir que cada acción tiene una potencialidad pues tiene un sentido respecto de un objetivo, al igual que la imagen virtual que se incorpora a la puesta en escena, en todas sus variables, también se encuentra dentro de la tercera tesis del movimiento pues en si misma incluye la potencialidad y principalmente introduce una variación respecto de la temporalidad y la espacialidad dentro de la escena teatral.

Respecto del espacio mediado por la virtualidad citaremos de *Imagen- movimiento* la siguiente definición:

El espacio ya no es tal o cual espacio determinado, se ha vuelto espacio cualquiera, según el término de Pascal Augé un espacio cualquiera no es un universal abstracto, en todo tiempo, en todo lugar. Es un espacio perfectamente singular, sólo que ha perdido su homogeneidad, es decir, el principio de sus relaciones métricas o la conexión de sus propias partes. Es un espacio de conjunción virtual, captado como puro lugar de lo posible. (Deleuze; 1987:161)

Si el espacio es entendido, ahora, como una conjunción virtual, entonces los parámetros que definían al espacio y la metodología para analizarlo en una obra teatral también necesitan una revisión.

Hasta el momento podemos mencionar distintos tipos de espacios que hacen a la obra teatral, por ejemplo el espacio actoral, el cual supone que a través de los gestos y las acciones que el actor efectúa en el desarrollo de la obra es cuando da

estructura al espacio vacío. El espacio dramático, generado por la acción que está en constante movimiento y es construido imaginariamente por el espectador organizando una proyección del esquema actancial del universo dramático. El espacio escénico es completamente perceptible por el público pues se da en el escenario teatral, dado por el espectáculo en tiempo actual gracias a la evolución gestual de los actores cuyas acciones lo limitan o contienen.

De todos ellos, puede decirse que están íntimamente relacionados, pues se dan simultáneamente, pero en el presente trabajo nos ocuparemos de reflexionar sobre el espacio escénico, sobre el cual se puede tener distintas miradas, por ejemplo en el escenario a la italiana la acción transcurre en una caja abierta de manera frontal a la mirada del público, porque el espacio ha sido organizado según el “principio de la distancia, de la simetría y de la reducción del universo a un cubo” para representar lo real a través del juego dramático, pues la intención es la de acercarse lo más posible a la imagen de lo actual que es capaz de percibir el hombre. Tal procedimiento se conoce por el concepto de mimesis, definida por Aristóteles como la imitación directa de una cosa realizada por personajes en acción.

Puede pensarse el espacio escénico como potencialidad ya que en muchos casos no está descrito por el texto dramático, sino que es insinuado dejando un margen de libertad a los creadores-realizadores del mismo. Es evidente que lo mismo puede decirse de la acción del actor como movimiento específico del cuerpo en escena, y por tanto estas libertades que el texto dramático deja libradas a la creatividad de los artistas permiten que el espacio escénico se materialice en el mismo proceso de creación de la obra; existe un guión que estructura la trama de la obra y da un objetivo a cada actor y objeto escénico quienes mediante la acción generan un movimiento direccionado hacia el objetivo, estos movimientos definen el espacio escénico al mismo tiempo que construye la trama de manera actual, es decir que se construyen continuamente pues lo actual es la materialización instantánea de la potencialidad que se encuentra en el constante

devenir. Pero nuestra puesta en escena se complejiza cuando interviene además una imagen virtual que irrumpe en el espacio actual y hace coexistir el pasado contemporáneo con su presente, al interactuar la imagen virtual con la imagen actual ambas se modifican y generan nuevos parámetros en el espacio escénico, que hasta entonces había sido definido por las acciones del actor en el aquí y ahora.

Respecto del cuerpo del actor en escena, y su representación actual diremos en términos de Patrice Pavis que al *proyectar la imagen de su personaje el actor esta exteriorizando su espacio interior* (Patrice Pavis; 2005: 174), pensamos en la existencia de un universo dentro del cuerpo del actor, donde las relaciones entre los conceptos sobre el tiempo, el espacio y el movimiento expuestos en este trabajo podrían analizarse también en la acción dramática del actor, en su espacio interior, donde la imagen del personaje se materializa en un instante actual en el cuerpo del actor, pero este es a la vez en el eterno devenir; es aquello que Lecoq denominó la *reactuación*, con la idea de *reactuar* en el propio cuerpo, una realidad en perpetuo movimiento.

Nos encontramos ante una simultaneidad de posibles lecturas temporales dentro de la obra teatral, inferimos que la dinámica del espacio interior en el actor está en consonancia con el espacio escénico ya que ella también lo determina en su constante accionar, en su permanente asirse a través de gestos que delimitan su territorio individual como área mínima de actuación, el cuerpo humano; esta acción corporal permanente reorganiza también el espacio que la rodea, es decir el espacio escénico que ya está limitado por el espacio arquitectónico en el que se desarrolla la obra.

Retomemos la idea de reflexionar sobre el espacio escénico en términos de la imagen movimiento, dado por el desplazamiento de la acción en el espacio que incluye en ella una fracción de tiempo y se dirige hacia un objetivo, puede decirse que sucede en el plano actual y avanza hacia el objetivo futuro, incierto y aun inmaterial. Junto a esta dinámica que constituye la

puesta en escena actual se manifiesta, como ya dijimos, la imagen virtual de la acción teatral, cuyas relaciones métricas difieren con la imagen de la acción actual, pues ella es la materialización potencial de la imagen de la acción actual, provista de su pasado inmediato y de su variación cualitativa ilimitada.

El teatro contemporáneo es concebido como un conjunto de elementos dinámicos que manifiestan el sentido profundo que buscamos en una obra teatral mediada por la tecnología de alta definición, en la última década es cada vez mayor la producción de espectáculos que incluyen una dimensión completamente distinta a la obra teatral tradicional. Patrice Pavis dice:

...todos los media disponibles -tecnología de la imagen (diapositiva, película, video) fibra óptica, sonido e imagen digital, telemática, entre otros- pueden cada uno participar en un evento teatral... donde el cuerpo humano del actor tan pronto es tomado en directo, en tiempo y lugar real, es percibido como una sombra por los medias electrónicos, de este modo su soporte material cambia constantemente y hace que la distinción entre real y virtual aparezca como problemática... la imagen virtual es un acto de síntesis. (Pavis; 2005: 305)

Coincidimos con la propuesta de Pavis desde el momento en que pretendemos analizar el teatro multimedia desde los conceptos tiempo y espacio, pero no estamos completamente de acuerdo en asentir que la imagen virtual es una síntesis del cuerpo del actor. Si bien capta un aspecto del actor en un determinado fragmento de tiempo, logra reconstituirse como imagen y completarse a través de la manipulación técnica que permiten los medios digitales, generando así distintas significaciones con las cuales modifica al actor real y con ese accionar aporta a la construcción del espacio escénico. Puede que capte una síntesis de las acciones actuales, o de la imagen del

cuerpo del actor actual, pero luego se completa como imagen y se transforma para interactuar en la escena teatral.

Teniendo en cuenta la combinación de temporalidades que se generan en el mismo espacio, según lo que hemos analizado sobre el funcionamiento de las obras de teatro multimedia, estudiaremos que sucede con los distintos aspectos analizados en las reposiciones de estas obras teatrales.

Toda puesta en escena, una vez estrenada como hecho artístico en un espacio teatral es repuesta, lo cual se refiere a la reproducción de esas acciones en otro momento, es decir un día y un horario diferente para que otros espectadores puedan gozar de la misma.

Esta reposición supone en cierta medida una repetición de las acciones que hacen a la puesta en escena, pero no podemos aseverar que sea exactamente igual a la obra que sucedió en el estreno, debido a la modificación de varios factores que serán expuestos a la brevedad, sirviéndonos de lo que Deleuze menciona en sus escrito sobre “Diferencia y repetición”, cuando analiza el caso de manera generalista, tomaremos esas premisas para aplicarlas al hecho teatral.

En la reposición de una puesta en escena teatral puede darse la repetición, pero esta será solo en una parte de la acción, pues se mantendrá la identidad de la acción como parte insustituible y lo demás, el resto de los componentes de la acción serán semejantes a los que se produjeron en la acción que se efectuó en la función anterior. En palabras de Deleuze, la repetición existe como una singularidad en lo general que transgrede la acción ya representada, porque mantiene la singularidad que la identifica como ese Ser.

Diremos, que en una puesta en escena tenemos la actuación como una acción de un actor, y en este sentido podríamos enmarcarla en el rango de las generalidades, porque como ya dijimos es el mismo actor que repite la acción de la función teatral anterior; pero nos encontramos ante dos cuestiones temporales, en un sentido si bien el actor es la misma persona no es igual que cuando interpreto la función teatral anterior, ya que

ha transcurrido el tiempo y el actor mismo ha cambiado, por otro lado y respecto de la repetición de la acción física y dramática, tiene como parte de su composición una potencialidad singular que difiere de la generalidad misma de dicha acción, porque nos remite a la acción de la función teatral anterior, pero al mismo tiempo es una novedad.

Cuando nos referimos al tiempo en la obra teatral, nos referimos al “tiempo escénico” que se hace durante la representación de la obra, en dicho proceso un mismo segmento de tiempo varía según la acción del actor (por su organicidad) y según el lugar que ocupa la curva dramática en la percepción del espectador. Cada sistema significante del espacio escénico tiene su propio ritmo.

Si al mismo problema que planteamos en párrafos anteriores lo trasladamos a la proyección de la imagen virtual en la puesta en escena teatral, siendo esta filmada y proyectada en forma simultánea durante el transcurso de la acción, funcionaría de la misma manera que con la imagen actual, aun cuando interviene la manipulación tecnológica de la imagen virtual por parte de los técnicos del montaje, ya que se produce de manera paralela a la actuación del actor y siempre quedan acciones libradas a la generalidad que introducen la novedad, como lo expresa Deleuze: “Se trata de producir en la obra un movimiento capaz de conmover al espíritu fuera de toda representación” (Deleuze; 1987: 31).

La novedad en el intento de producir la repetición de la imagen, se genera como semejanza de la acción anterior que se quiere repetir. La repetición es el hecho puro de un concepto de comprensión finita, obligado a pasar como tal a la existencia, es el testimonio del límite real, todas las características que lo determinan son las figuras de la repetición, entendida como el aspecto diferente carente de concepto que invoca la forma del concepto durante la representación, denominada “simulacro”.

En esta última parte del escrito hemos estado hablando de la reposición de la obra teatral y con ello de la posibilidad que

existe sobre la repetición y la diferencia de la acción que en ella se produce.

Nos abocaremos de ahora en más a pensar sobre esa dinámica particular, es decir sobre la diferencia que es producida en el intento de efectuar cada repetición de la acción teatral (tanto por parte del actor con la expresividad de su cuerpo, como con los movimientos que se producen en escena y la imagen virtual de ambos proyectada- aunque manipulada) a fin de relacionarla con la teoría del *rizoma*.

Un *rizoma*, según lo que propone Deleuze, es un tipo de sistema que sustrae lo único de la multiplicidad a construir, es decir que simultáneamente con la formación de una multiplicidad el *rizoma*, o para este proyecto la imagen que surge en escena, conecta cualquier punto existente con otro punto cualquiera, cuyo el propósito es lograr una variación descentrada, ya que de esa manera no respeta como pivot un mismo gesto o figura que perdurara en las distintas representaciones manteniéndose como un “patrón”, sino que los toma como punto de referencia indistintamente de la figura anterior inmediata y por ello pertenece a la multiplicidad, porque se conectan todos los gestos o imágenes entre sí formando una red de diversidades.

En este sentido podemos hacer un correlato con las reposiciones de una obra teatral, pensando en una lectura global de la misma, donde cada acción, cada gesto del actor y movimiento escenográfico intenta repetir la función anterior o el ensayo anterior inmediato (que no es igual al estreno o incluso al primer encuentro de creación de la obra, pues ella se reconstruye cada vez que se interpreta) y en esa actualidad se crea otra multiplicidad que guarda puntos de referencia con la función anterior, pero que no son exactamente los mismos para todos los objetos y las acciones entre ellos, ni respecto de las puestas anteriores, a lo que se le suma el componente de la improvisación actual.

Por lo tanto, el *rizoma* está haciéndose permanentemente, no tiene principio, pues lo toma del punto de referencia

descentrado de la acción anterior; ni tiene un final, pues se continua por otro punto que ha sido tomado como referencia para la continuidad. Es en constante presente, transcurriendo, siendo en la velocidad.

Deleuze en “Mil Mesetas” establece cinco principios que caracterizan al rizoma, según se expone:

1° y 2° Principios de conexión y de heterogeneidad: cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo... un método del tipo rizoma sólo puede analizar el lenguaje descentrándolo sobre otras dimensiones y otros registros. (Deleuze; 1987: 13)

Sobre este principio es que demostramos el primer acercamiento al sistema rizomático, por parte de una obra teatral y sus reposiciones: los puntos de conexión que permiten tener características comunes o que remiten a determinadas acciones, como también sobre la heterogeneidad que surge en la creación instantánea, ambos aportan a la creación de una nueva multiplicidad, siendo otro de sus principios:

3° Principio de multiplicidad: sólo cuando lo múltiple es tratado efectivamente como sustantivo, multiplicidad deja de tener relación con lo Uno como sujeto o como objeto, como imagen y mundo. (Deleuze; 1987: 14)

Refiriéndonos a la obra teatral, volvemos a proponer tomar como multiplicidad la obra total y no uno de sus fragmentos (entiéndase escena) o aspectos particulares (elementos escenográficos), proponemos ver todas las acciones como una multiplicidad que hace a la obra, y por tanto no existe la posibilidad de que ella como multiplicidad permita que se tome algún punto como pivote de la nueva multiplicidad; porque el rizoma requiere de una nueva multiplicidad según la variación de

cada componente, dichas variaciones se caracterizan por tomar algunos segmentos de las acciones o imágenes que toman como punto y otros segmentos que se forman por la libertad de nuevas creaciones, esta dualidad es llamada ruptura asinificante y constituye otro principio:

4° Principio de ruptura asinificante:... Todo rizoma comprende líneas de segmentaridad según las cuales está estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuido; pero también líneas de desterritorialización según las cuales se escapa sin cesar.

5° y 6° Principio de cartografía y de calcomanía: un rizoma no responde a ningún modelo estructural o generativo. Es ajeno a toda idea de eje genético, como también de estructura profunda... (Deleuze; 1987: 17)

De los tres últimos principios podemos inferir que están relacionados directamente con la cuestión temporal ya que si bien se refieren a la creación de una nueva multiplicidad, que se crea por haber tomado puntos de referencia de una multiplicidad anterior, la creación se completa por el accionar improvisado dado por las líneas de desterritorialización que permiten la invención de lo diferente y espontáneo, la singularidad. Y en ella fundamenta los dos últimos principios con la negación a la dependencia de una estructura o eje anterior.

Del mismo modo que propusimos pensar la obra teatral como multiplicidad, pensamos en la posibilidad de pensar en la acción del actor en escena también como una multiplicidad en sí mismo, pues sus acciones no se repiten exactamente, ni sus gestos, ni la manera de interpretar el personaje. Pensamos en la interpretación del personaje como un sistema de rizoma, donde los gestos y movimientos, la variación de temporalidad en la ejecución de movimientos que responden a una acción, como elementos que están en constante fluir, creándose instantáneamente;

y que se sirven de algunos puntos de la búsqueda anterior, sea el ensayo o la función teatral, o algunos lineamientos de la trama, constituyendo una multiplicidad actoral dentro de la multiplicidad del espacio escénico. Tal reflexión se admite si tomamos como objeto la imagen virtual de la acción del actor en escena, porque como ya dijimos, es la captación de su imagen como pasado inmediato, es decir que ella también sufre variaciones en cada reposición.

Cada escenificación teatral es un acto único. Es una multiplicidad que no puede ser repetida aunque se reponga la obra en el mismo edificio teatral, pues la variable del tiempo ha modificado todos sus componentes, desde el actor interprete del personaje, su imagen virtual, los elementos del espacio escénico y el mismo director de la obra como espectador ideal.

Bibliografía:

Deleuze, Gilles (2005) *Lógica del sentido*. Traducción de Miguel Morey. Barcelona. Editorial Paidós.

(1987) *La imagen-tiempo*. Traducción de Irene Agoff. Barcelona, Ediciones Paidós.

(1984) *La imagen-movimiento*. Traducción de Irene Agoff. Barcelona, Ediciones Paidós.

(1987) *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducción de José Vázquez Pérez, Valencia, Editorial Pre-Textos.

Millán Puelles, Antonio (2002) *La lógica de los conceptos metafísicos*. Tomo I: *Lógica de los conceptos trascendentales*. Madrid. Editorial RIALP.

Pavis, Patrice (2005) *Diccionario del teatro*. Buenos Aires, Editorial Paidós.