RAÚL MIRANDA
Escenógrafo y director teatral

LA ESCENA TRANSMEDIAL EN MINIMALE

"... solo quedará el virus de la tristeza, en un universo de una limpieza y una sofisticación mortales."
Baudrillard [1]

El proyecto **Minimale** se inicia a partir del encuentro en 1998 de Raúl Miranda, artista plástico vinculado al teatro, con Leonardo Bustos, director y actor chileno–canadiense. Desde entonces se ha desarrollado una búsqueda de fusión de culturas, visiones y lenguajes en torno a lo escénico. Minimale es un trabajo de investigación escénica que tiene como característica principal la necesidad de establecer un diálogo consciente entre el teatro y la plástica, acercando los lenguajes escénicos a los conceptuales de las artes visuales, mediante el uso aglutinador del concepto de *"obra instaladora"* o *"puesta en escena"*, a fin de lograr la realización de un montaje transmedial que busca constituirse en un puente o tercer espacio entre texto e imágenes tanto del pasado como de la cultura actual [2].

Antes de referirnos puntualmente a la producción de Minimale y la puesta en escena de "El mal de la muerte", debemos situar algunas ideas que permiten la creación de su poética particular, una poética que habla de la *tristeza desde la* tristeza, en donde la superficie y la apariencia son el espacio de la seducción. El actual y estéril panorama de lo social es el resultado carnal del *fin de las grandes narrativas*, fenómeno que instaló el *espíritu del fracaso* definitivamente en todas las áreas de competencia y producción de lo humano. El fracaso y la negación como imposibilidad existencial, la que se regenera en un *presente continuo* en el que no existen ni *pasado* (referentes) ni *futuro* (expectativas), en donde lo *real* ha mutado, ha naufragado en lo *cotidiano*, convirtiendo a la experiencia cotidiana en la suma de las angustias, desdichas, miedos y violencias *telemediadas* por una *pantalla* productora de imágenes *evanescentes, transparentes e hiperreales.*

En esta cadena de apreciaciones personales, la producción cultural se ha convertido en un permanente reciclaje de *hechos y desechos*, en donde el *origen* se ha adentrado en las capas más opacas de esa burbuja que llamamos vida y en donde la escena no es más que un *remanente cultural, un display publicitario de la muerte.* Es por esto que se hace necesario el replantearse el quehacer escénico o la representación, desde un punto de vista "real", desde el contaminado punto de vista de la pantalla.

De la realidad y la representación a la hiperrealidad y la clonación[3]

Entendemos tradicionalmente por representación un concepto ideológico occidental, sustentado por una lógica de verosimilitud, "es decir, como la forma válidamente autoaceptada (y autoimpuesta) y por tanto *natural,* para ilustrar y explicar la relación hombre–entorno"[4], en donde la convención es lo "real".

Si bien el "realismo" es la base de los discursos escénicos occidentales, como soporte y método ha mutado radical-

mente desde el momento en que la "realidad" ha sido cuestionada en la posmodernidad, quedando relegada por la aparición de otros soportes y estilos híbridos en la creación teatral, por lo que para situar esta mutación, en un contexto teatral contemporáneo, debemos primeramente problematizar en torno a los conceptos de realidad y representación. Estas nociones, que son pilares fundamentales de los discursos hegemónicos y dualistas de Occidente, se han visto trastocadas, modificadas y mutadas por el desarrollo tecnológico, generando un *nuevo orden global*.

El crítico francés Jean Baudrillard ha postulado la idea del fin de la realidad, como resultado de un simulacro universal, es decir, establece el derrumbe de la distinción entre representación y realidad, entre los signos y su referencia en el mundo real, creando una **hiperrealidad**: "*Como resultado de la intervención de todas las tecnologías digitales, informáticas y de la realidad virtual, ya estamos más allá de la realidad; las cosas han traspasado sus propios límites.*"[5]; además, "*...si lo real está desapareciendo, no es debido a su ausencia; es más, hay demasiada realidad. Y es este exceso de realidad lo que pone fin a la realidad, al igual que el exceso de información pone fin a la información y el exceso de comunicación pone fin a la comunicación...*" [6].

La práctica espectacular de **Minimale** corresponde a un correlato escénico de estas teorías de simulación e hiperrealidad, en un contexto en donde las delimitaciones de las prácticas teatrales tradicionales se derivan de la superación de los discursos universales o colonialistas de la modernidad, como resultado de un cambio radical de los conceptos de sujeto y realidad en la postmodernidad.

La experiencia escénica que hemos desarrollado se enmarca dentro de este panorama a través de la aparición de un metalenguaje, al que se le ha denominado **transmedialidad**, concepto ampliamente desarrollado en las ciencias del teatro por Alfonso de Toro[7], siendo éste un diálogo de diversos medios (electrónicos, fílmicos, textuales, teatrales, gestuales, pictóricos, etcétera) bajo un concepto estético, fenómeno que evidencia una evolución forzada sobre lo que entendemos como "realismo". Esta convergencia medial es posible debido a los cambios en la recepción/percepción de la realidad, generados por la "globalización y la revolución informática". Podemos observar estas mutaciones sociales en el medio de comunicación masivo por excelencia, la televisión, o más concretamente la neotelevisión: "cuyo origen está en la multiplicación de canales –debido tanto a la liberalización del sector en la década de los ochenta, como a los nuevos soportes, como la TV por cable y el satélite y a nuevos sistemas, como la digitalización–,la búsqueda de audiencia que determina el contenido, el agotamiento de los formatos y la búsqueda de nuevos espacios, y el humus sociocultural que se conoce como postmodernidad"[8].

Este constante bombardeo televisivo autorreferencial ha creado un público devorador de imágenes, es decir, que "el proceso de espectacularización de lo real, hace que la percepción mediada del mundo sea preferida a la inmediata: la imagen, particularmente, añade un plus de significación a la realidad, sacralizándola. De ahí que no sea extraño calificar un paisaje como *postal* o una experiencia como *de cine* o que un niño reconozca un paisaje nevado porque se parece al que ha visto en la televisión... haciendo que el paradigma de una realidad no sea otra, sino su captación televisiva"[9]. Podemos decir que la aparición de este neo–público alimentado por la mass–media, genera sus propios espectáculos, en los que se reconoce y se autosatisface. Puntualmente, podemos ver este fenómeno de producción cultural en el actual teatro chileno, en donde se ha desarrollado una creciente, totalizadora e inconsciente producción mediatizada, observable en el uso de tecnología audiovisual, como forma narrativa o elemento decorativo en montajes "*postmo*" o en una dramaturgia, una dirección o actuación mediatizada, las que se caracterizan por sus permanentes alusiones y construcción sobre los referentes de la cultura televisiva, lo que genera un discurso de "Fascinación Autorreferencial".

Estas observaciones en torno a la escena nos llevan a repensar el rol del actor en medio de este panorama de contaminación mediática, es decir, ¿el actor debe actuar ante el registro visual que realiza una cámara en vivo, durante la puesta? Si actúa, ¿qué tipo de representación es?

Si aceptamos las ideas de Baudrillard, sobre el fin de la realidad, como consecuencia de la aparición de una *"hiperrealidad"* que nos sumerge en un *simulacro universal*, así como que la clonación es uno de los síntomas de este fin de la realidad, podemos aplicar estos conceptos a la evolución de la escena desde un punto de vista "transmedial e híbrido", haciendo un paralelo entre la clonación desde su base genética a la clonación de la imagen y, por ende, estableciéndola en la escena, a través de la mediatización consciente de ésta.

Uno de los primeros fenómenos que se presenta como resultado del *simulacro*, es la anulación del término "representa-

ción", pues el trabajo escénico dentro de una hiperrealidad no puede representar nada, pues la multiplicidad de las realidades es irrepresentable, siendo cada una de ellas una concreción en sí misma.

Entonces, podemos situar la presencia de un actor en escena no como en un acto de mímesis, sino como una realidad en sí misma, como un elemento más de un acto litúrgico de una sociedad de masas, de una sociedad hiperrealista en donde lo real se confunde con el modelo. Observamos esta identificación absoluta entre el espectador y el actor, en la medida que "es la cultura la que nos clona y la clonación mental anticipa cualquier clonación biológica. Es la matriz de los rasgos adquiridos que, en nuestros días, nos clona bajo el signo de un pensamiento único – y son todas estas diferencias innatas las que están anuladas, inexorablemente, por las ideas, por formas de vida, por el contexto cultural- (A través de los sistemas educativos, los medios de comunicación, la cultura y la información de masa, los seres singulares pasan a ser copias idénticas de los otros)" [10].

A pesar de esto, la práctica transmedial no propone necesariamente una comparación del teatro con otros medios, sino que permite evidenciar su contaminación en la producción cultural en algunas propuestas o prácticas escénicas, ya que "los lenguajes usados en el Arte, no son solo instrumentales, sino que son parte del contenido de la obra misma"[11], por lo que no creo apropiado aplicar los esquemas de construcción teatral a los medios tecnológicos de comunicación, como lo plantea Patrice Pavis [12], sino que inscribir al teatro en las mutaciones que ha sufrido la mirada o recepción/percepción que éstos han producido en las sociedades actuales, pues los mass-media corresponden a la avanzada de la lógica de representación, la que ha absorbido la simulación original o la ilusión de la escena ritual.

No se plantea la oposición de un sistema a otro, de una lógica a otra, sino que la comprensión de la evolución de un sistema, lógica o ideología, en donde la realidad (como convención), el realismo (como estilo), la representación (como lógica), dan paso a la hiperrealidad, a la transmedialidad y a la clonación, en un sistema presidido por la multiplicación de la imagen, en una regresión iconográfica del lenguaje (televisión, video, el sistema tecnológico binario, cadena de iconos, etcétera), en donde el zapping es la principal manifestación del arte, del actual arte de la banalidad y en donde lo artificial, es el triunfo de la "objetivación del sujeto", el fin de la escena de la representación convencional y el inicio de una transformación ominosa que evidencia el fracaso del proyecto humanista/ilustrado.

La transmedialidad en **Minimale**, a pesar de construirse sobre la seducción narcisista inherente al actor, no entrega su doble, pues absorbe tanto al actor como al personaje en el vértigo y vacío de la pérdida de sentido y de la duda de las apariencias, de la imagen por la imagen, en una regresión a un pensamiento mágico, en una re–ritualizacion de la escena por la imposibilidad de la mímesis y la espectacularización de lo real.

Minimale propone ocupar, habitar, subvertir los soportes de la neo televisión, para infectar y llevar la mediatización tecnológica de la escena teatral, a sus límites posibles, para ver si sobrevive en ella una única huella, rastro o ilusión del origen asociativo, de su principio mágico.

La instalación escénica y "El mal de la muerte"

En el paso de lo moderno a lo post, en este presente flujo y reflujo de referentes autocitados, el uso actual del prefijo "trans" subraya la hibridez y el nomadismo de nuestras prácticas culturales. En este *trán*sito y no–delimitación de los géneros, el acto de *apropiarse* de las construcciones conceptuales de la plástica de fines del siglo XX, se puede observar también como un acto de *recuperación* para la escena, de lo instalativo.

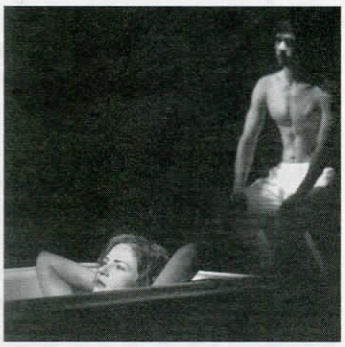
La instalación, cuyo origen se puede remontar al concepto modernista de *gesamtkunstwerk* u obra de arte total (concebida por Richard Wagner, como la síntesis de lo poético, lo musical, lo plástico y lo escénico), la podemos situar cronológicamente a partir del estreno del "Ubu Rey" de Alfred Jarry en 1896, cuyos decorados fueron realizados por Pierre Bonnard, Henry de Toulouse–Lautrec, Edouart Vaillant y Paul Serusier, hito que marca el inicio de la colaboración entre el teatro y el arte. Esta colaboración se mantendrá a lo largo de la aparición y desarrollo de las llamadas vanguardias históricas; como ejemplo podemos destacar los manifiestos y textos futuristas de Marinetti (1909); los Ready Made de Duchamp (1913); los primeros actos Dada en el Café Voltaire (1916); algunas obras de Tatline, El Lissitzky y el teatro de Meyerhold, en el constructivismo ruso (1919); el filme "El Gabinete del Dr. Caligary" de R.Wiene, en el expresionismo (1920); el "Ballet Triádico" de Oscar Schlemmer en la Bauhaus (1922) (13).

Bajo estos antecedentes y su posterior evolución (arte conceptual, assemblage, enviroments, minimal, action, happenings, performance) y consolidación de manera independiente de los lenguajes teatrales, podemos rescatar y re–usar del constructo instalación su carácter *procesal y Perfomático.*

La instalación, por su teatralidad implícita, se puede definir como una *"puesta en escena"* que sintetiza medios (lenguajes textuales y no textuales), objetos (corpus actor/espectador) y arquitectura (corpus espacial), para constituirse en una obra desbordada en la totalidad de su contexto, en donde el texto dramático es el pretexto de la puesta y la dialéctica espacio/escenificación anula las fronteras de la representación, por lo que podemos observar y aplicar que "en la obra instaladora la pulsión de desborde deviene en conciencia de lugar. Su emplazamiento se constituye en un acto discursivo como tal, uno de apropiación, ocupación y subversión. El lugar intervenido, en su calidad de contexto arquitectónico e institucional, es dejado en suspensión, entrando al juego de tensiones transitorias" y "así como la instalación ocupa e interviene el espacio asignado como soporte y campo de acción, también se dispone a ser ocupada e intervenida por el visitante. La puesta en escena reclama presencia corporal para desencadenarse como acontecimiento, reclama al sujeto dentro de la obra y no enfrentado a ella. A fin de cuentas, desmantela su condición de espectador, es decir, elimina la constitutiva distancia que venía a exigir el espectáculo"[14].

En nuestra práctica teatral, entendemos por instalación escénica o corpus instalativo, al espacio que contiene tanto al actor como al espectador como objetos connotativos, elevando los dispositivos escénicos de elementales escenografías funcionales a instalaciones metatextuales, que permiten renovar o reafirmar el intercambio simbólico que opera al interior de la ritualidad teatral. Esto determina nuestra selección de textos, elencos y espacios físicos para la presentación espectacular, dentro de una estética vinculada al post minimalismo.

Es en las puestas en escenas que producimos, en donde la **realidad** deviene en lo **cotidiano** (vacío), a través del **simulacro** (higt tech) proyectado por una **pantalla** (cultura del encuadre) que desborda y revienta al **cuerpo** (espacio/actor/espectador) como **soporte** escénico de simbiosis en la **ritualidad** teatral.



"...Despojado de toda escena y atravesado sin obstáculo, ya no puede producir los limites de su propio ser, ya no puede producirse como espejo. Y se convierte así en pura pantalla, pura superficie de absorción y reabsorción de las redes de influencia." Baudrillard.[15]

"El mal de la muerte"

La instalación escénica de **"El mal de la muerte"** (FONDART– agosto de 2002, enero de 2003 MNBA), corresponde íntegramente a los conceptos de la transmedialidad, descritos anteriormente, ya que el texto de Marguerite Duras sirvió como pretexto a la dirección, para evidenciar la necesidad de **"convertir todo en imagen"**, al mediatizar la novela y usarla como un juego de reflejos e imágenes múltiples, tanto de los actores como del público. Es decir, el reflejo en el espejo o el cuerpo en la pantalla al ser mediatizado, provoca que la recepción del público ya no sea una imagen «real», pues se opta por un simulacro (una imagen crea otra imagen y así sucesivamente). En esta propuesta de puesta, la clonación es la multiplicación de lo real, y la "realidad" que enfrentamos es la multiplicación de las imágenes, por lo que la imagen del hombre al ser captada por el elemento de multiplicador de las apariencias en la modernidad: el espejo, se convierte en una imagen nostálgica de las utopías fracasadas, de la no lograda subjetivación del objeto y de la desilusión ante la incomunicación con el "otro". Paralelamente, en la escena postmoderna, el espejo es suplantado por su actual versión tecnológica, la pantalla, logrando que el acondicionamiento de la recepción/percepción mediada de la realidad, haga que el espectador/retina opte por la imagen de la mujer encuadrada por el lente, que por la presencia física de la actriz, anulando la posibilidad de la comunicación (por exceso de medios, por exceso de palabras, por exceso de imágenes). Esto permite, a su vez, que el público visualice sus propias imposibilidades a través de la multiplicidad interpretativa de sus miradas. Finalmente, al clonar la imagen del actor, se clona al público, pues son lo mismo, uno crea al otro.

Tanto el espejo como la pantalla corresponden a fases de evolución de las estrategias de seducción, de la desaparición de la representación, porque la distancia entre lo real y su doble, la distorsión entre lo mismo y el otro, ha sido abolida.

Descripción del montaje

"El mal de la muerte" o el *ocaso de los afectos*, texto representable escénicamente según su propia autora, nos sirvió además como pretexto de presentación de la absoluta conciencia de la esterilidad de la existencia y del permanente vínculo entre Eros y Thanatos.

La Duras nos muestra, por medio de la carnalidad, la infinita soledad de un hombre y una mujer. En esta **no–relación**

sólo hay cabida al desamparo. La intimidad física se transforma en una barrera en donde la entrega, las carencias y los miedos destruyen la posibilidad de la intimidad afectiva. Esta historia nos muestra brutalmente la incapacidad de establecer lazos, vínculos afectivos con **"el otro"**, así como la inmediatez mediática de nuestro cotidiano, su desacralización y el vacío existencial.

En nuestro montaje, el hombre dirigió los textos a su imagen reflejada en un espejo, buscando reconocerse a sí mismo. *El actor actuó para sí.* La mujer dirigió sus textos al lente de una cámara digital conectada a un televisor, convirtiéndose en una imagen telemediada. *La actriz actuó para un público inexistente.* Ambos actores o performers no tuvieron mayor interacción que sus voces. No se vieron entre sí, ni al público, para que de esta manera sólo habitara el espacio intervenido por ellos y los espectadores, la mediatización de las relaciones: su imposibilidad.

Esta instalación escénica constó de una tarima de azulejos blancos de 3 x 3 metros y de 50cm. de altura. Este cuadrado blanco y aséptico es el espacio social en donde se vivencia la no-relación. Sobre él, se ubicó un cubo de 60 x 60 cm. que contuvo en su interior un televisor y que, a su vez, sirvió como lugar físico e intelectual del hombre/actor, el cual se observó y relacionó con su reflejo en la gran pared–espejo ubicada simétricamente fuera del cubo de azulejos blancos. A un costado y sobre este micromundo, se ubicó una tina blanca, que contuvo el cuerpo de la mujer/actriz sumergida en agua. Una cámara estuvo dirigida sobre ella, obteniendo un permanente primer plano de su rostro, el cual fue transmitido por el televisor que sirvió de asiento para el hombre. El micrófono de la cámara amplificó los sonidos del agua, causados por los movimientos de Ella.
Un módulo de 3 MT x 2.40 x 1.20 de azulejos negros fue el soporte del espejo de iguales dimensiones, así como contuvo en su interior a los actores al comienzo y fin de la presentación, en una doble lectura como espacio metafórico y funcional.

El diálogo entre el hombre y la mujer fue captado por el público a través de las imágenes no–físicas de los actores, es decir, por el espejo en donde ellos se vieron inmersos dentro del espacio instalativo y la pantalla de televisión. La descripción de Marguerite Duras (voz en off) de la puesta original sugerida en su texto, daba el inicio al ritual mediático.

A Eduardo Pacheco por el impulso,
y Leo Bustos por el inicio

REFERENTES:

1. Baudrillard, Jean: "El otro por sí mismo" (1988:33). Editorial Anagrama S.A.
2. Para mayor información visual y textual, consultar el website: **www.minimale.net**

   Minimale ha realizado las siguientes puestas en escena en el Salón Blanco del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) de Santiago de Chile:

   EL MAL DE LA MUERTE Instalación escénica sobre la novela de Marguerite Duras. MNBA. 2002

   ORFEO Instalación escénica sobre la obra de Jean Cocteau. MNBA.2002

   CÁMARA 1 Instalación escénica sobre el monólogo de Benito Escobar. MNBA. 2001

   LA BALADA... Instalación escénica sobre el poema de Óscar Wilde "La balada de la cárcel de Reading" MNBA.2000

   MAC...TV Instalación escénica sobre texto de Leonardo Bustos. MNBA.2000
3. Ponencia presentada en el Primer Encuentro Iberoamericano de Escenografia. Mayo 2002.Escuela de Teatro de la Universidad de Chile.
4. Olhagaray, Néstor: "Del video–arte al net-art" (2002:19). Lom Ediciones.
5. Baudrillard, Jean: "El milenio–La ilusión vital" (2000:37) Siglo XX1 de España Editores.
6. Baudrillard, Jean: "El asesinato de lo real-La ilusión vital" (2000:57). Siglo XX1 de España Editores.
7. De Toro, Alfonso (2002): "Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdiciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro". Leipzig. Universidad de Leipzig–(Internet).

8-9. Sánchez Noriega, José Luis (1999): "Rituales deseducción enla neo - televisión". Primeras Jornadas sobre la Televisión. Madrid. Universidad Complutense-(Internet).

10. Baudrillard, Jean: "La solución final-La ilusión vital" (2000:21) Siglo XX1 de España Editores.
11. Olhagaray, Néstor: "Del video-arte al net-art" (2002:107). Lom Ediciones.
12. Pavis, Patrice: "Diccionario del teatro" (1998:284-86). Paidos Comunicación.
13. Oliveira, Oxley y Petry: "Instalation: l´Art en situation" (1997). Thames & Hudson.
14. Honorato, Paula: "Contra el congelamiento". Folleto del Ciclo de Instalaciones: Aconcagua- Museo Casa Colorada -1999. LOM Ediciones.
15. Baudrillard, Jean: "El otro por sí mismo" (1988:23). Editorial Anagrama S.A.

Ficha Técnica

Dirección y arte:	Raúl Miranda
Actuación:	Alexandra Guerzoni (la mujer) Eduardo Pacheco (el hombre)
Asistencia de dirección:	Óscar Vásquez
Iluminación:	Esteban Sánchez
Sonido:	Andreas Bodenhöfer
Tv/video:	Eduardo Cerón
Construcción:	Antonio Maldonado/ Marcelo Cepeda
Gráfica:	Nina Gutiérrez
Fotografía:	Américo Tapia
Producción:	Blanca Lewin /Loraine Prieto/ Minimale
Fecha:	Julio – agosto 2002 / Enero 2003
Lugar:	Hall Central/ Salón Blanco Museo Nacional de Bellas Artes