

¿Qué quiere decir esa escena? ¹

Flávio Desgranges ²

- Mas, ¿qué quiere decir ese poema? - me preguntó alarmada la buena señora.
- Y ¿qué quiere decir una nube? - repliqué triunfante.
- ¿Una nube? - dice ella. - Una nube unas veces quiere decir lluvia, otras buen tiempo...

Mario Quintana

El breve e irónico juego de palabras del poeta con la buena señora referido arriba, nos invita a enfrentar una tarea tan difícil como cautivante, pues pone en debate lo insondable en la relación del espectador con el objeto artístico. Leer un poema, dice el poeta, o leer una escena teatral - y aquí estamos comprendiendo al espectador como lector de la escritura escénica -, en nuestro caso, es como leer una nube. Y ¿qué se puede decir sobre una nube?...Así, lo que inquieta en el poema, es la presteza y la objetividad con la que la buena señora se libra de la cuestión acerca del sentido que se le puede atribuir a una nube, ante la infinidad de posibles lecturas. La respuesta surge resoluta, parece saltar de la punta de la lengua, como si ya estuviera lista hace mucho tiempo y no permitiese cualquier otra alternativa.

El título dado por Quintana al poema, *Exegesis*³, término que alude a la explicación o interpretación de una obra de arte, nos trae a la luz tanto los muchos caminos posibles para emprender una lectura, como nos permite poner bajo investigación el propio intento del arte; pues explicar un poema sería, de cierta forma, un acto tan dudoso como el de definir la tarea del artista. O incluso, yendo más allá, el de arriesgarse a formular una respuesta tajante al depararse con la indecible cuestión: ¿para qué sirve el arte? Ante tal pregunta nuestro poeta probablemente daría el asunto por terminado - para eso le pido prestado otro verso - diciendo: "No, lo mejor es que no hables, que no expliques ninguna cosa. Todo ahora está suspenso"⁴ O quién sabe si Quintana replicaría en su modo burlón y provocativo que el arte, como las nubes, no sirve para nada.

¹ Fragmento traducido del libro *A Inversão da Olhadela: alterações no ato do espectador teatral*, de Flávio Desgranges, Editora Hucitec, São Paulo, 2012. Traducción de Gina Monge.

² Profesor del Departamento de Artes Escénicas de la USP. Coordinador de iNerTE – Inestable Núcleo de Estudios de Recepción Teatral (www.eca.usp.br/inerte). Autor de los libros: *A Inversão da Olhadela: alterações no ato do espectador teatral*; *Teatro e Vida Pública: o fomento e os coletivos teatrais de São Paulo* (org.); *Pedagogia do Teatro: provocação e dialogismo*; y *A Pedagogia do Espectador*.

³ Mario Quintana. *Sapato Florido*. São Paulo, Globo, 2005, p. 78.

⁴ *Ibidem*, p. 74

La forma decidida como la buena señora define el sentido de las nubes, alejándose de las fluctuaciones del juego de lenguaje que le fue propuesto, nombrando lo innombrable, parece sugerir un modo apresado, casi aflitivo de emprender la lectura, indisponible para las incertidumbres de la experiencia poética. O ¿será que las nubes, "esas lerdas y desmesuradas tortugas de las alturas"⁵, no pueden ser pensadas más allá de su utilidad en la previsión del tiempo? O dicho de otra forma, ¿cómo disponerse en la relación con poemas, escenas o nubes, a un modo de lectura que ultrapase la barrera de la dimensión lógica-racional y se permita saborear los descaminos de la experiencia con el arte?

La palabra *experiencia*, proveniente del latín *experiri*, trae con ella misma el sentido de probar, intentar. "El radical es *periri*, que se encuentra también en *periculum*, peligro. La raíz indo-europea es *per*, con la cual se relaciona antes que nada a la idea de travesía"⁶ Lo que nos sugiere la noción de colocarse en riesgo, de sumergirse en zonas desconocidas, cruzar regiones peligrosas y que nos posibilita pensar la experiencia poética como perdición en el lenguaje, como invención de posibilidades de hacer resonar lo desconocido, lo no dicho, como trayectoria de producción de conocimientos y de subjetividades. Esto, sin embargo, no tiene nada de irracional y mucho menos de confusión, mas se aleja de la razón instrumental, e instaura el placer de un procedimiento que se contrapone al modo meramente operacional de ver, sentir y pensar la vida.

Ahí comienza la inevitable pregunta: ¿esto es arte? No, señoras y señores, el arte es que es *esto*. Cualquier *esto*. Un *esto* problemático, reflexivo, que es necesario interrogar y descifrar.⁷

El sentido de una escena no se constituye como un dato previo, establecido antes de la lectura, algo listo, fijo, atribuido desde siempre por el artista, si no como algo que se realiza en la propia relación del espectador con el texto escénico. Atribuir sentidos, por lo tanto, quiere decir establecerlos en relación a nosotros mismos. Lo que solicita disponibilidad para dejarse alcanzar por el objeto, para dejarse atravesar por el hecho; ya que una escena no quiere decir nada que se resuma en un significado previsto de antemano, al que se quiera o se deba llegar. Es justamente en esa indeterminación, como evento provisto de finalidad pero sin un fin previamente establecido, que se organiza el acontecimiento artístico, que, tal como la nube para el poeta, podría explotar en potencial de sentidos, si así lo quisiéramos.

⁵ Ibidem, p. 147.

⁶ Jorge Larrosa Bondía. *Notas sobre a Experiência ou sobre o Saber da Experiência*. São Paulo, Revista Brasileira de Educação, Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Educação, jan-abr, nº19, pp.20-28, 2002, p. 25.

⁷ Ronaldo Brito. *Experiência Crítica*. São Paulo, Cosac Naify, 2005, p. 75.

El acto de la lectura solicita la instauración de un tiempo que contraríe la lógica de lo cotidiano, que abra espacio para otro modo perceptivo, que nos aleje de lo conocido, de lo usual, de lo esperado. El acto creador, "que enriquece el acontecimiento existencial, es por principio un acto extrarrítmico".⁸ La existencia ritmada se establece por su gratuidad, sin finalidad, o regido por una finalidad que no emana de una escogencia, de un enjuiciamiento, que no implica responsabilidad. En el lenguaje, el ritmo prosaico, tal como el ritmo de una canción que acompaña y facilita el trabajo, se vuelve un importante factor *automatizador*; lo que no sucede con el ritmo poético, que se propone como interrupción de la percepción habitual. El ritmo estético se constituye como violación del ritmo prosaico. "No se trata de un ritmo complejo, sino de una violación del ritmo y una violación tal que nosotros no podemos prever; si esta violación se vuelve un canon, ella perderá la fuerza que tenía como un procedimiento interruptivo".⁹ El acontecimiento teatral solicita, así, la instauración de otra lógica temporal, interrumpiendo el ritmo cotidiano, fundando un espacio para la necesaria participación del espectador.

El acto de lectura - acto, pues la lectura solicita producción, invención - se constituye como instancia fundamental del evento teatral. Sin esa actuación del espectador que desempeña un gesto necesariamente autoral, el evento no se realiza. O, comprendido de otra forma, la obra de arte solo se efectiva según la acepción teórica de Wolfgang Iser, en la realización del lector. O sea, el texto escénico se constituye como obra en el momento en el que es procesado por el espectador. "El texto, por lo tanto, se realiza solo a través de la constitución de una consciencia receptora. De esa forma, es únicamente en la lectura que la obra como proceso adquiere su carácter propio".¹⁰

La experiencia estética no puede, pues, ser concebida como algo que se dé sin la efectiva actuación del lector y sin que este se coloque a disposición para una producción de sentidos *a priori* inexistentes. El acto del espectador, distante de los límites de las teorías de la comunicación y reconocido en la dimensión artística que lo constituye, no se resume a la recolección de informaciones, o a la descodificación de enunciados, o al entendimiento de mensajes, pues la experiencia estética se realiza como constitución de sentidos. Lo que solicita invención en el lenguaje, o invención del lenguaje. El papel del lector en el arte, así como lo hemos concebido, se aproxima mucho del propio papel del escritor.

Como vimos, el potencial de sentidos de una escena se forma en el propio proceso de lectura. Esa peculiaridad, sin embargo, puede ser eliminada si definimos significados previos

⁸ Mikhail Bakhtin. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo, Martins Fontes, 1992a, p. 133.

⁹ Viktor Chklovski. L'art comme procédé. In: TODOROV, Tzvetan (org.). *Théorie de la littérature*. Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 97.

¹⁰ Wolfgang Iser. *O Ato da Leitura*, vol. 1. São Paulo, Ed. 34, 1996, p. 51.

para la escritura escénica, o si el espectador, como la buena señora del poema de Quintana, no se deja atravesar por la indefinición del proceso y opta por concluir el acto atribuyéndole significados prematuros, apresurados. El acto de lectura, de esa forma, se inviabiliza como experiencia, pues abandona el riesgo inminente y prefiere anclarse a significados recurrentes, establecidos por las producciones simbólicas en boga. Lo que reduce la lectura a la mera opinión de un sujeto bien-informado, que asocia la propuesta artística al primer parecer pretensamente crítico o supuestamente creativo que le sirva en el momento del peligro; como acto estratégico que le posibilite alivio ante la amenaza de lo desconocido, de lo que necesita ser inventado, de lo que no está aún listo, de lo que le invita y le solicita disponibilidad para la experiencia poética.

Esta indisponibilidad para la experiencia poética parece darse algunas veces por el exceso de información, o, mejor dicho, por la instrumentalización de la recepción, establecida al tomarse el modo informativo o comunicativo como patrón estético de lectura. Habitado a ese modo operativo, el espectador anhela la vinculación racional inmediata de la propuesta artística a algún asunto o a alguna opinión en boga, extensamente difundida en los *media*. O sea, el hábito lógico-racional de lectura, ampliamente estimulado en el patrón informativo e inclusive en las producciones ficcionales que cuentan con amplia circulación, funda una forma de percepción, aplicada indistintamente por el individuo en los más variados eventos.

Algunas veces, la indisponibilidad para la experiencia poética, parece darse por la necesaria conquista de la autonomía crítica y creativa ante el acontecimiento, especialmente en situaciones en las que el espectador se percibe ajeno a los procesos artísticos. Esto se caracteriza como una actitud opuesta a la del sujeto que tiene opinión, mas que, sin embargo, se configura como el otro lado de la misma moneda, pues esa dificultad de emprender la lectura, de producir un acto artístico, se funda en el mismo hábito receptivo vigente en el medio social. Solo que en vez de tener siempre una opinión formada, el individuo no se siente capaz de elaborarla y espera a que alguien capacitado debidamente autorizado, pueda decirle qué pensar del hecho o explicar "cuál es el mensaje que el artista quiso dar", o inclusive cómo debe proceder en tal evento. O sea, estamos tratando de la misma indisponibilidad para la experiencia, el mismo modo lógico-racional, que pretende operar en un tipo de evento que solicita y provoca al espectador a operar bajo otro modo perceptivo y exige una producción de sentidos que se efectiva necesariamente como un acto personal e intransferible.

Lo que se espera del lector, así como del escritor, es que trate las palabras de la lengua como quien opera con una lengua extranjera, que extrañe los sentidos comúnmente atribuidos a cada significante y que se disponga a emprender experiencias con el lenguaje, a inventar otro modo operativo, subvirtiendo los regímenes consensuales. Y que recuse una especie de instantaneidad en la emisión y en la percepción de las palabras, como si las significancias fuesen

generadas por voluntad propia; lo que confiere al individuo la incómoda sensación de un mero transmisor, una casi víctima de un discurso indirecto, que habita, molda su hablar y lo somete a un circuito restringido, que lo hace pasar incesantemente de la consigna¹¹ al orden silencioso de las cosas y viceversa. "Toda teoría racionalista clásica, de un "sentido común", de un buen sentido universalmente compartido, basado en la información y en la comunicación, es una manera de tapar u ocultar y de justificar de antemano, una facultad mucho más inquietante que es la de las consignas".¹²

En la pregunta de la buena señora - "Mas, ¿qué quiere decir ese poema?" - ya está incluida una respuesta, o una consigna que es seguida por ella casi inocentemente, que se refiere al uso del lenguaje y a la finalidad del quehacer artístico. El discurso de la buena señora se muestra cargado de "juicio", de una tal razón que considera inadmisibles un enunciado que no informe o comunique alguna cosa, que flote en la indefinición de sentidos en potencia. Su pregunta, al exigir que se cumpla el régimen semiótico en vigor, se configura como una respuesta al poema. "En efecto, no hay pregunta, siempre se responde a respuestas. A la respuesta ya contenida en una pregunta, se opondrán preguntas que proceden de otra respuesta".¹³ Así, la pregunta del poeta - "¿Y qué quiere decir una nube?" - , trae consigo una respuesta a la respuesta de la señora, o una respuesta al modo de la buena señora, investida de razón consensual: operar el lenguaje. Quintana se vale de una argumentación que instaura un discurso contrario al modo estético vigente y su pregunta sobre el sentido de una nube es, antes que nada, una respuesta provocativa. Habitado a las confrontaciones en el campo del lenguaje y a las demandas frecuentes para que obedezca al régimen en vigor - "Siempre que alinee unos apuntes esparcidos, nunca falta un Fulano que me pregunte qué tiene que ver una cosa con la otra"¹⁴ -, el poeta invierte en propuestas subversivas.

Para que se puedan crear condiciones en las que el sentido de una palabra se abra a otras posibilidades de escritura y de lectura, se vuelve necesario revocar, aunque temporalmente, los regímenes propagados que condicionan la significación. "Tal vez, en lugar de conciencia histórica, lo que se necesita hoy sea una auténtica experiencia histórica".¹⁵ La instauración de otro modo de operar el lenguaje solicita el reconocimiento y el enfrentamiento de las condiciones sociales que determinan tales regímenes de signos. Así, no hay cómo considerar el

¹¹ Nota de la traductora. En el original en portugués el autor utiliza el término "palavras de ordem" equivalente a consignas en español, haciendo un juego de palabras: "que o faz passar incessantemente da palavra de ordem à ordem silenciosa das coisas, e vice-versa".

¹² Gilles Deleuze y Félix Guattari. *Mil Mecetas – capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos: España, Ed. 6, 2004, p. 114. Traducción de José Vasquez Perez en colaboración con Umbelina Larraceleta.

¹³ Gilles Deleuze y Félix Guattari. 2004, p. 112.

¹⁴ Mario Quintana. *A Vaca e o Hipogrifo*. São Paulo, Globo, 2006, p. 16.

¹⁵ Ronaldo Brito. *Experiência Crítica*. São Paulo, Cosac Naify, 2005, p. 140.

lenguaje como algo fuera del campo político, en la medida en la que un enunciado se concretiza en la propia tensión que establece con los regímenes estéticos en boga. O, como afirman Deleuze y Guattari, "el lenguaje es caso de política antes de ser caso de lingüística".¹⁶ Pues, "no existe significancia independiente de las significaciones dominantes, ni subjetivación independiente de un orden establecido de sujeción. Ambas dependen de la naturaleza y de la transmisión de las consignas en un campo social dado".¹⁷

O sea, tanto los signos como el lector están sometidos a determinadas condiciones históricas que marcan el acto de la lectura - y el de la escritura - y participan de los significados atribuidos a cada palabra, a cada gesto. No existe enunciación individual, que no haga eco y que no dialogue con las voces del coro social. La producción de conocimientos y de subjetividades, acontece necesariamente en el ámbito de ese enfrentamiento. Para que el discurso se haga efectivo como singularidad posible y la voz se recuse a sonar como mera resonancia de un fragmento destacada del coro, es preciso hacer reverberar las pulsiones que nos habitan y constituyen, "traer a la luz ese agenciamiento del inconsciente, seleccionar las voces susurrantes, convocar las tribus y los idiomas secretos"¹⁸ y dejar que nos atraviesen de un lado a otro, de modo que se pueda establecer una tensión productiva, subversiva con los regímenes vigentes.

El acto artístico solicita, pues, una disponibilidad distinta del espectador. Disponibilidad esta que no parece evidente y que no puede ser comprendida como un talento natural y sí como una conquista cultural. Lo que nos sugiere preguntas que parecen ineludibles en tiempos como los nuestros. ¿Cómo fomentar tal disponibilidad en el espectador teatral? O, ¿cómo mantener una tensión subversiva con los regímenes semióticos vigentes? ¿En qué medida las tres instancias que constituyen el hecho artístico - producción, recepción y mediación - pueden ser pensadas para provocar esa invención de sentidos que contraría la lógica del tiempo cotidiano? O sea, ¿cómo pensar, en el ámbito de la producción, en un modo de creación artística que deflagre ese proceso, que instaure un tiempo y espacio distendidos y se establezca como una invitación irrecusable al acto artístico y que se dé en diálogo con las instancias de la recepción, que comprenda el acto del espectador y lo considere como participante pleno del acontecimiento? Especialmente ante una contemporaneidad marcada por la banalización de la ficcionalidad, saturada por la exacerbación de las producciones simbólicas que mantienen bajo tensión la viabilidad de que se instaure un proceso artístico efectivo. O ¿cómo proponer procedimientos de mediación - comprendida aquí como todo un acto propuesto en el espacio

¹⁶ Gilles Deleuze e Félix Guattari. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 2. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1995, p. 97.

¹⁷ *Ibidem*, p. 17.

¹⁸ *Ibidem*, p. 24.

existente entre la escena y la sala, entre el gesto del actor y la percepción del espectador - que favorezcan el encuentro y la realización propiamente artística del evento? Estas indagaciones fomentan aquí y allá tentativas de desdoblamientos analíticos, pues se refieren a tensiones inquietantes del momento actual.

Bibliografía

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo, Martins Fontes, 1992.

BONDÍA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a Experiência ou sobre o Saber da Experiência*. São Paulo, Revista Brasileira de Educação, Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Educação, jan-abr, nº19, pp.20-28, 2002, p. 25.

BRITO, Ronaldo Brito. *Experiência Crítica*. São Paulo, Cosac Naify, 2005.

CHKLOVSKI, Chklovski. L'art comme procédé. In: TODOROV, Tzvetan (org.). *Théorie de la littérature*. Paris, Éditions du Seuil, 2001.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia, vol. 2*. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1995.

_____. *Mil Mecetas – capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos: España, Ed. 6, 2004, p. 114. Traducción de José Vasquez Perez en colaboración con Umbelina Larraceleta.

ISER, Wolfgang. *O Ato da Leitura, vol. 1*. São Paulo, Ed. 34, 1996, p. 51.

QUINTANA, Mario. *Sapato Florido*. São Paulo, Globo, 2005, p. 78.

_____. *A Vaca e o Hipogrifo*. São Paulo, Globo, 2006, p. 16.