

## PARALELISMOS ENTRE LO ESCÉNICO-PERFORMÁTICO Y LO ESCÉNICO-PICTÓRICO

María Eugenia Bifaretti – Julián Poncetta – Mauro Rivas - Jorgelina Sciorra  
Universidad Nacional de La Plata – Facultad de Bellas Artes

### Resumen

En el presente artículo se analizarán ciertas características formales y conceptuales presentes en las prácticas teatrales contemporáneas que posibilitan advertir un paralelismo entre éstas, los conceptos de la *Antropología Teatral* y los rasgos estilísticos de representaciones preexistentes tales como la gestualidad y el amaneramiento manierista del siglo XVI europeo respecto de los usos del cuerpo humano en situación de representación. Asimismo se explorarán con ésta finalidad las analogías que se encuentran entre prácticas mencionadas y la experiencia estética vivenciada por el espectador frente a las obras. De esta manera, a través de la articulación de dos disciplinas diferentes y anacrónicas, las artes plásticas producidas durante el siglo XVI y las escénicas contemporáneas, se pretende ampliar el campo de las investigaciones artísticas, mediante un estudio interdisciplinar que derribará las barreras analíticas histórico- temporales.

### Palabras Clave

Manierismo – *Antropología Teatral* – Cuerpo representado - Paralelismos

### Introducción

El siguiente trabajo propone efectuar la articulación de conceptos provenientes de la *Antropología Teatral*, en relación con el uso del cuerpo representado, con el estilo manierista europeo del siglo XVI. En este sentido, se busca introducir una mirada interdisciplinaria en los estudios de la historia del arte, que amplíe las posibles lecturas de las obras visuales con la incorporación de nociones teatrales tales como los aspectos escénicos y performáticos.

Con éste objetivo se utilizará la definición sobre la *Antropología Teatral* que Eugenio Barba realiza en su libro *La canoa de papel*, en donde la define como: “el estudio del comportamiento pre-expresivo del ser humano en situación de representación organizada” (Barba, 1994:26). Así, se comprende que en una situación de representación el uso del cuerpo difiere de lo cotidiano, lo que requiere la utilización de una técnica extra-cotidiana regida por principios que subyacen: la construcción de oposiciones dentro del cuerpo, la alteración del equilibrio, la equivalencia, la *incoherencia coherente*, la omisión, entre otros. A través de estos principios se puede sortear una primera aproximación al estilo manierista como mera estilización- ya que al ser previos o estar por debajo de las diversas poéticas (que podríamos llamar “lo expresivo”), son un medio para “quitarle al cuerpo la obvedad cotidiana, para evitar que sea sólo un cuerpo humano condenado a parecerse a sí mismo, a presentar y representar sólo a sí mismo.” (Barba, 1994:57) - para profundizar en la valoración que el arte moderno efectuó del estilo.

Arnold Hauser, en el *El Manierismo*, remarcó que este estilo fue el responsable de efectuar una sustitución del naturalismo renacentista, en pos de la creación de nuevos cánones que se alejan intencionalmente de la naturaleza y de su reproducción para crear “nuevos objetos

y enriquecer el mundo de las vivencias con construcciones dotadas de leyes propias” (Hauser, 1980:32). En concordancia con este autor se puede establecer la analogía del Manierismo con el arte contemporáneo y trazar un puente entre las diferentes épocas de producción artística en el análisis de las categorías propuestas en este escrito.

Se tendrán en cuenta también en el artículo los conceptos de *paradoja* y *ambigüedad* utilizados por los autores Arnold Hauser, Jan Bialostocki y Eugenio Barba; no sólo en su relación con el contexto histórico, o incluso su uso conceptual en la representación de los cuerpos o la construcción del espacio, sino también en el efecto que dichas nociones provocan en el espectador.

## Manierismo

Teniendo en cuenta lo problemático del concepto, se intentará definir al mismo como un estilo artístico surgido del Renacimiento, hacia el siglo XVI. Según afirma Arnold Hauser, éste se constituyó como una crisis del clasicismo y de los principios renacentistas, vinculado a un clima social fracturado que delimitó el advenimiento de un espíritu antihumanista en los pensadores y artistas de la época. Esta crisis que se extiende por el resto de Europa y la disolución del humanismo en Italia se da a partir de ciertos hechos puntuales como la Reforma, el movimiento católico reformista, la invasión extranjera, el saqueo de Roma, la preparación del concilio de Trento, la revolución económica europea y la crisis financiera en el mediterráneo.

Es importante destacar que el estilo manierista no se puede definir sólo como anticlásico o irracional, ya que esto sería limitarlo y correrlo de su esencia contradictoria la cual consiste en una unión de oposiciones que aparentan ser inconciliables, en una “tensión entre clasicismo y anticlasicismo, naturalismo y formalismo, racionalismo e irracionalismo, sensualismo y espiritualismo, tradicionalismo y afán de novedades, convencionalismo y protesta contra todo conformismo [...]” (Hauser, 1980:40).

Este concepto de contradicción va a verse reflejado en las características plástico - visuales del estilo. Es así como se advierte en las obras una ruptura del espacio armónico que genera tensión y caos a través de la aglomeración de figuras, la separación de grupos inequitativa, el juego de espacios vacíos y completos, la asimetría. A su vez, mediante la división por planos, se desvía la atención del espectador al desfasar la escena principal hacia el último de ellos. Por otro lado, en cuanto a la representación de los cuerpos, se construyen figuras con equilibrio precario y momentáneo, torsiones corporales extrañas o forzadas, con expresiones exaltadas. Las proporciones se encuentran alteradas, con un destacado alargamiento de formas que contribuye a la estilización de los cuerpos, rasgo notable en la característica figura serpentinata propia de este estilo. Respecto al tratamiento de color, respondiendo a la demostración exagerada de virtuosismo que desarrollaron los artistas manieristas, se encuentran paletas brillantes e iridiscentes influenciadas por la escuela veneciana.

De esta manera, en la totalidad de las obras se crea una sensación de contradicción y tensión, de distanciamiento pero a su vez de deslumbramiento. Se cautiva al espectador mediante el juego de la sensualidad y el erotismo secreto que genera en el observador una curiosidad intelectual y un despertar de sus sentidos mediante la recreación de formas y colores. Así, retomando el concepto de las oposiciones, la unión de tensiones y extremos opuestos polarmente, se comprende la definición que emplea Hauser respecto al entender al Manierismo como una *paradoja*:

“[...] paradoja significa la unión de posiciones opuestas inconciliables [...] Sería, sin embargo, una idea demasiado superficial, ver un mero juego formal en la discrepancia de los elementos de los que se compone una obra manierista. [...] En las creaciones del espíritu todo debe advertirnos, que nos encontramos en un mundo de tensiones irresolubles, de contraposiciones irreconciliables, y, sin embargo, unidas recíprocamente.

[...] Todo se expresa en extremos, los cuales se oponen polarmente, y sólo en su unión paradójica dicen algo con sentido del ser. Esta paradoja significa, empero, no sólo que se niega siempre lo que ya se había afirmado, sino que se sabe, desde un principio, que la verdad tiene dos lados y la realidad dos estratos, y que, si se quiere ser veraz y fiel a la realidad, es preciso evitar toda simplificación y aprehender las cosas en su complejidad” (Hauser, 1980:32).

### *Antropología teatral*

Luego del estudio de diversas formas teatrales en particular de la India y Extremo Oriente, Eugenio Barba comienza a distinguir entre el nivel pre-expresivo de la interpretación actoral y el nivel expresivo. Mientras que *lo expresivo* es la representación en sí misma, *lo pre-expresivo* está al servicio exclusivamente de la presentación de la actualidad del actor. Es en este segundo nivel en donde Barba localizará uno de los elementos centrales de su pensamiento escénico, la presencia del actor en el espacio. De esta manera, el autor entiende que las diversas técnicas y prácticas teatrales, tienen como objeto generar energía en el actor para transmitírsela al espectador. Así, sobre los conceptos barbeanos, Erika Fischer-Lichte plantea que

Si seguimos a Barba en este aspecto, no sería suficiente definir los procesos de corporización que realiza el actor para generar presencia como la producción de corporalidad que se adueña del espacio y que acapara la atención del espectador. [...] El actor emplea ciertas técnicas y prácticas de corporización con las que logra generar energía que circula entre él y los espectadores y que tiene un efecto directo sobre ellos (Fischer-Lichte, 2011:87).

En esta situación espectacular, de representación organizada, el actor adquiere otra calidad de energía a partir del uso de las técnicas extra-cotidianas. Así lo afirma Barba al decir:

A través de una larga práctica y un entrenamiento continuo fija esta “incoherencia” en un proceso de inervación, desarrolla nuevos reflejos nerviosos-musculares, que desembocan en una nueva cultura del cuerpo, en una “segunda naturaleza”, en una nueva coherencia, artificial (Barba, 1994:48).

Esto se traduce a que, el principio que rige la vida cotidiana es el de la economía de la energía y el tiempo. Contrario a esto, en lo extra-cotidiano, se requiere un uso anti-económico del cuerpo, donde por ejemplo, aquello que parece simple es el resultado de un gran costo de energía.

Los comportamientos escénicos, que parecen una trama de movimientos mucho más complejos que los cotidianos, son, en realidad, el resultado de una simplificación: constituyen momentos en los que las oposiciones que rigen la vida del cuerpo aparecen en su estado más simple. Esto sucede porque un número bien delimitado de fuerzas – de oposiciones – se seleccionan, eventualmente se amplifican y se montan simultáneamente o en sucesión. (Barba, 1994:51).

De esta manera, las técnicas del uso del cuerpo no sólo se oponen a sus posturas cotidianas, sino que además tienen un efecto de ruptura en la percepción del espectador generándose nuevas tensiones.

Dos de los principios fundamentales que resultan recurrentes en la presencia escénica de todo actor, cualquiera sea su estilo, y en lo que se basa la técnica extra-cotidiana – la cual

tiende hacia la información, es decir, literalmente poner-en-forma al cuerpo volviéndolo artístico/artificial pero creíble- son: el *equilibrio permanentemente inestable* y el *principio de oposición*.

El primero de ellos, “de lujo”: complejo, aparentemente superfluo y con alto costo energía” (Barba, 1994:39), rechaza el equilibrio natural del actor generando una alteración con la cual interviene en el espacio; el segundo se trata del *principio de oposición*, el cual parte de las tensiones entre fuerzas contrapuestas que produce el cuerpo del actor. Barba pone como ejemplo las fuerzas que generan la acción de extender o retraer un brazo, que en las técnicas cotidianas del cuerpo se accionan una a la vez, y explica que en las técnicas extra-cotidianas sucede lo contrario: “las dos fuerzas contrapuestas (extender y retraer) son una acción simultánea” (Barba, 1994:47). Aunque esto no es necesariamente distinto a lo que sucede en el accionar cotidiano, es diferente de aquello que percibimos tanto en nuestro cuerpo como en el de los otros, “Las técnicas extra-cotidianas dilatan, ponen-en-visión para el espectador y vuelven por lo tanto significativo un aspecto que en el accionar cotidiano está sumergido. Hacer ver es ya hacer interpretar.” (Barba, 1994:51).

Estas alteraciones técnicas, tienen como resultado la creación de una *incoherencia coherente*. Esta definición paradójica, remite a que más allá de las poéticas y de las diversas formas de construir un comportamiento escénico, los actores buscan la incoherencia, la no adhesión a la economía de la praxis cotidiana que luego deviene en una nueva coherencia, en la artificialidad de una *segunda naturaleza*. No sólo formaliza, estiliza y codifica al cuerpo y al movimiento, sino que activa su energía.

De esta manera, este tipo de uso y procedimientos sobre el cuerpo tiene un basamento paradójico que conceptualiza la búsqueda. Incluso, la misma búsqueda se basa en la *serendipidad*, la técnica de encontrar lo que no se busca, lo que deviene entonces en la manifestación de un Desorden (con mayúscula).<sup>1</sup>

Teniendo en cuenta lo mencionado se revisará a continuación el concepto de dramaturgia que emplea Eugenio Barba para una posterior lectura de los cuerpos y las escenas representadas en las producciones pictóricas.

La definición tradicional europea sostiene que:

la dramaturgia es entendida como composición literaria con una precisa escansión: propuesta del tema, desarrollo, peripecia, vuelvo, conclusión. La dramaturgia es un hilo narrativo horizontal que mantiene unido ese manojó de perlas de vidrio que es un espectáculo. (Barba, 2010:35).

Por el contrario, el autor define dramaturgia como la creación de una compleja red de hilos en lugar de uniones simples. Es también una manera de pensar, “una propensión a desencadenar con toda libertad un proceso de asociaciones y de mezclar, consciente o incidentalmente, hechos y componentes preestablecidos para revolverlos” (Barba, 2010:37). Entonces, dramaturgia nos remite a los diversos niveles de organización de una obra, un entramado en una concatenación y simultaneidad de diferentes núcleos de acciones o episodios, cada uno dotado de su propia lógica y de su peculiar manera de manifestar vida. En este sentido se pueden resumir tres niveles:

- Dramaturgia orgánica o dinámica: es el nivel elemental y se relaciona con la manera de componer y entretener dinamismo, ritmos y acciones físicas para estimular sensorialmente la atención de los espectadores.
- Dramaturgia narrativa: la trama de los sucesos que orientan a los espectadores acerca del sentido o de los múltiples sentidos del espectáculo.
- Dramaturgia evocativa: la facultad de la obra de generar resonancias íntimas en el espectador. En ella se destila o captura un significado involuntario y recóndito del espectáculo, específico para cada espectador.

---

<sup>1</sup> En el sentido de aquello que irrumpe provocando la experiencia del desconcierto en el artista y el espectador, confrontándolos con lo ignoto, la duda y lo previsible.

El entramado se articula según dos modalidades. La primera se realiza en función del desarrollo de las acciones en el tiempo a través de una concatenación de causas y efectos o de una alternancia de acciones que representan dos desarrollos paralelos. La segunda ocurre a través de la simultaneidad, la presencia contigua de más acciones.

Concatenación y simultaneidad constituyen las dos dimensiones del entramado. Estos dos polos, a través de sus tensiones o de su dialéctica, activan la vida del espectáculo: las acciones trabajando, la dramaturgia.

### Hacia una dramaturgia de lo escénico-pictórico

Teniendo en cuenta lo anteriormente planteado se pueden establecer entonces relaciones entre los conceptos mencionados y las obras analizadas. En este sentido, muchas veces al hablar de objetos de la cultura visual, se utilizan términos que remiten a lo teatral: escena, personajes, etc. Incluso, como plantean diversos autores, el arte pictórico renacentista incorpora muchísimos elementos del teatro sacro medieval para la construcción del espacio representado.

Por este motivo, es que se advierte la necesidad de profundizar en el modo de pensar al cuerpo en una representación artística. Si bien se entiende que tales no son cuerpos reales, en el juego de las equivalencias y a nivel conceptual, se puede ir más allá haciendo uso de la convención que implica reconocer el carácter humano presente en la imagen.

Así, el manierismo nos plantea una revolución en el uso del cuerpo en el espacio. En el nivel de la dramaturgia dinámica, las acciones que realizan los personajes dan la apariencia de ser *reales*, lo cual no implica que sea necesariamente realista. ¿En qué se basa esta capacidad? En la simplificación que se efectúa de ellos, en el sentido que se pone-en-forma, omitiendo algunos elementos para destacar otros que, de este modo, aparecen como esenciales. Esta concentración, otorga densidad a la acción y genera un efecto de organicidad, de vida e inmediatez, un *cuerpo dilatado*.<sup>2</sup>

Tomando los principios de la *Antropología Teatral* ya nombrados, podemos realizar los paralelismos entre el uso del cuerpo en las técnicas extra-cotidianas (Fig.1) y la representación del cuerpo en las pinturas manieristas (Fig.2), confrontando los conceptos de la primera con las características plásticas del estilo: el equilibrio permanentemente inestable y las torsiones corporales extrañas o forzadas de las figuras; la construcción de oposiciones a partir del principio de la simplificación, que provocan el efecto de ruptura, y la tensión entre los diferentes planos en las composiciones, donde la escena principal se encuentra corrida hacia el último plano; el uso anti-económico del cuerpo y la exageración, las expresiones exaltadas y la demostración exuberante de virtuosismo; la *incoherencia coherente* y la construcción de un mundo regido por sus propias leyes, distinto al real.

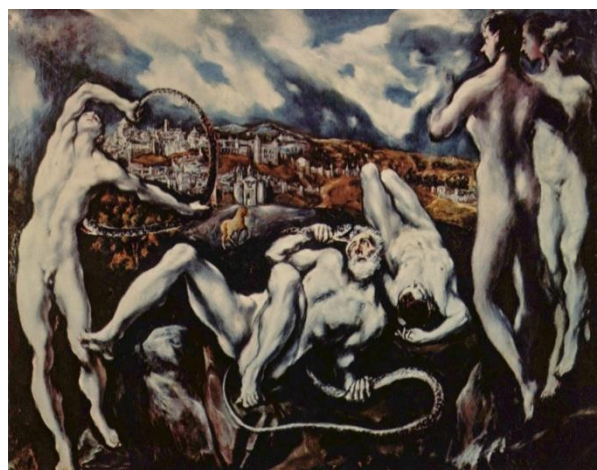
---

<sup>2</sup> La *dilatación* es una consecuencia de la capacidad de poder conservar el núcleo dinámico de la acción, poder reducirlo a sus impulsos y contra-impulsos.



1. Rosso Fiorentino/ *Las hijas de Jetró*/ 1523
2. Jerzy Grotowski/ *El príncipe constante*/ 1968

Se puede establecer entonces un paralelismo entre los planteos de la antropología teatral respecto del cuerpo y su uso extra-cotidiano; y el rechazo *paradójico* del manierismo hacia la imitación de la naturaleza (Fig.3-4).



3. El Greco/ *Lacoonte*/ 1609
4. Jerzy Grotowski/ *El príncipe constante*/ 1968

Por otra parte, el uso de la paradoja y la ambigüedad entrelazadas en distintos niveles de organización (dramaturgias), activan la experiencia estética del espectador despertando asociaciones que al mismo tiempo afectan su nivel emocional. Estos estímulos, ya sean una acción precisa o una nueva distribución espacial que plantea otros puntos de vista, entre la multiplicidad de significaciones que porta una obra, buscan:

La expresión de una vitalidad frenética tanto en lo físico como lo espiritual [...] Todo nos cautiva en estos cuadros, todo en ellos está concebido para deslumbrarnos, para estimular la curiosidad intelectual por la rareza del sujeto, para interesar nuestros sentidos mediante un juego inusitado de formas y colores. Uno de los principales valores de las mejores obras manieristas radica precisamente en el choque emocional que provocan en el espectador (Bialostocki, 1973:62).

De esta manera se advierte otra equivalencia entre el uso del cuerpo del actor y la propuesta pictórica manierista, al poder reactivar los sentidos del espectador, seducirlo y tenerlos consigo durante el tiempo que dure un espectáculo.

En conclusión, y respecto a la analogía que se puede establecer entre el manierismo y las producciones artísticas en la contemporaneidad, se puede afirmar que, más allá de lo pictórico y lo escénico que es a lo que atiende esta investigación, se pueden efectuar análisis multidisciplinares desde distintos campos, como por ejemplo la práctica performática. Es justamente esta última la que utiliza como materialidad al cuerpo en sus obras y, debido a este protagonismo de lo corporal, es éste quien dicta las leyes para la construcción de su propio mundo. Con esto, se aclara que la intención de esta investigación no es agotar el campo de posibilidades de relación entre disciplinas contemporáneas y expresiones artísticas de otras épocas sino, por el contrario, ampliar el horizonte conceptual para futuras investigaciones.

## Bibliografía

- Hauser, Arnold (1980) *El Manierismo*. Guadarrama, Barcelona.
- Bialostocki, Jan (1973) *Estilo e iconografía. Contribución a la ciencia de las artes*. Barral Editores, Barcelona.
- Barba, Eugenio. (2010) *Quemar la casa. Orígenes de un director*. Catálogos, Buenos Aires.
- Barba, Eugenio. (1994) *La canoa de papel. Tratado de antropología teatral*. Catálogos, Buenos Aires.
- Fischer-Lichte, Erika. (2011) *Estética de lo performativo*. Abada editores.