

# REFLEXIONES SOBRE LA PERTINENCIA DE HABLAR DE UNA “CREACION ESCENICA ANTE EL ESPECTADOR”

Jean-Frédéric Chevallier

Jean-Frédéric Chevallier, director de teatro, filósofo, editor de la revista Franco-India Fabrique de l'art y video artista. Co-director de la organización indígena Trimukhi Platform, Calcuta, India.

Correo electrónico: [jfchevallier@trimukhiplatform.com](mailto:jfchevallier@trimukhiplatform.com)

• Doctor en Estudios Teatrales, Universidad de la Sorbonne Nouvelle, 2002

## Resumen

Para describir la actividad del artista, se suele recurrir a la noción de «creación». En las artes vivas, se hablara por ejemplo de «creación escénica»; y seguido se pensara esta «creación» como teniendo lugar «ante el espectador». Pero nada asegura que se trate realmente de eso. Al menos vale la pena lanzar un doble interrogación. Por un lado: para producir un obra, ¿el artista trabaja con lo que no existía antes? Por otra lado: lo que con la obra ocurre; ¿ocurre «ante» o bien «con» el espectador?

**Palabras clave:** Espectador, creación, escenario, artes escénicas

## Abstract

The notion of «creation» is often used to describe the activity of the artist. In the performing arts for instance, one will speak about «stage creation»; and often this «creation» will be thought of as taking place «in front of the audience». But nothing ensures that it is really what happens, so at least it is worth launching a double interrogation. On the one hand: when producing an artwork, does the artist works with something that did not exist before? On the other hand: what happens with the artwork, happens «in front» or «with» the audience?

**Keywords:** Spectator, creation, stage, performing arts

**Fecha envío:** 18/06/2018

**Fecha aceptación:** 28/08/2018

**DOI:** [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v5i1.1533](https://doi.org/10.18272/post(s).v5i1.1533)

**Cómo citar:** Chevallier, J.F (2019). Reflexiones sobre la pertenencia de hablar de una “creación escénica ante el espectador”. En *post(s)*, volumen 5 (pp. 104-111). Quito: USFQ PRESS.



## 1.

Reflexionar sobre la “creación escénica ante el espectador” es suponer que existe tal: el escenario crearía “algo” ante el espectador...<sup>1</sup> ¿En qué consiste este acto de crear de parte del escenario? ¿De qué natura es ese algo creado? ¿Por qué se crea “ante” el espectador? Es por lo menos lo que quisiera interrogar. Por lo cual propongo analizar de forma separada y luego conjunta cada uno de los elementos de la fórmula: creación- escénica-ante-el-espectador. Se trata pues de maltratar un poco el enunciado para, por una parte, hacer aparecer las presuposiciones que lo fundan, y, por otra, buscar determinar si estas son las más pertinentes para acercarse y describir las especificidades del quehacer teatral contemporáneo.

## 2.

El verbo crear originalmente era del uso exclusivo de Dios. La primera frase del Génesis lo recuerda: “Al comienzo, Dios creó el cielo y la tierra”. Y antes de que Dios hiciera este gesto de crear ni el cielo ni la tierra existían. En un principio, nada había. Tal caracterización no es específica de la cosmovisión judío-cristiana. En el *Popol Vuh* se lee, por ejemplo: “Antes de la Creación [con mayúscula] no había hombres, ni animales, pájaros, pescados, cangrejos, árboles, hoyos, barrancos, paja ni bejucos y no se manifestaba la faz de la tierra” (Saravia, 1966, p. 3).

Crear consiste pues en hacer existir lo que no existía (hombres, animales, pájaros, etc.), sacarlo de la nada.

Trasladamos esta aclaración al campo que nos preocupa: ¿qué puede hacer existir el escenario de teatro que no existiera antes? Se habla por ejemplo de “crear un personaje”. Alfredo Gómez de la Vega creó el personaje del profesor César Rubio en la famosa obra de Usigli titulada *El gesticulador*. Fue el sábado 17 de mayo de 1947 en el Palacio de Bellas Artes. Este actor creó este personaje porque fue el primero en interpretarlo. Antes, nadie había subido a un escenario para empezar diciendo: “¿Estás cansado, Miguel?” (Usigli, 1983, p. 8) (es el primer parlamento de la obra). En francés, idioma en el que se hace un uso aún más extenso de la palabra *creación*, se podría decir también que el mismo Alfredo Gómez de la Vega que, a parte de ser actor era director, creó la obra de Usigli porque fue el primero en ponerla en escena. Aquí, para crear, hay que ser el primero. Si el próximo año otro director monta la obra ya no será una creación sino una escenificación: un

<sup>1</sup> Este texto es la versión escrita de una conferencia dictada en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, México, en 2004. Era en el marco de una mesa redonda titulada “creación escénica ante el espectador” organizada por el director de la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro.

paso al escenario del texto con sus personajes —texto y personajes que ya existen porque ya fueron escenificados antes—.

Pero realmente ¿no existían estos personajes y los diálogos que intercambian entre ellos antes de su creación escénica? Una respuesta sencilla consistiría en hacer observar que ya estaban presentes en el texto escrito. El propio Usigli habla en su *Gaceta de Clausura sobre “El gesticulador”* de la obra como de su creación (Usigli, 1983, pp. 83-113). ¿Con qué derechos hablar entonces de creación escénica si lo que hace el escenario es concretizar (dar cuerpo) a seres y palabras que le preexisten?

Formular tal pregunta implica presuponer que escenificar equivale a dar cuerpo a una obra dramática: existe una suerte de *esencia* del drama escrito que el escenario debe buscar ilustrar, representar. Sin embargo, muchos de los que practican el teatro hoy critican esta omnipotencia *esencialista* del texto dramático. En una entrevista matutina en Radio Educación el viernes 12 de marzo de 2004, el director Rubén Ortiz habló, por ejemplo, de un “texto escénico” adjuntado al texto dramático. He aquí una idea defendida por los semiólogos: el escenario escribe su propio texto compuesto no solo de los signos-palabras sino de signos visuales, emocionales, sonoros, etc. Existe un texto que rige al evento escénico. Se podría hablar entonces de *creación a medias*: existen varios posibles en cuanto a la elección de tal o tal signo para designar un determinado significado y la creación concierne a la elección de este o de otro signo. Así suele pasar actualmente: el público asiste a la última puesta en escena de Martín Acosta para medir cuántos cambios operó el director, qué novedades propone que no se hayan visto en las precedentes puestas del *Don Juan Tenorio*.

Se desplaza el cuestionamiento: lo inédito no concierne a los personajes ni al texto dramático; la atención se enfoca más hacia el *cómo* esta vez se interpretan los personajes y el texto. He aquí el famoso “resignificar” del que tanto se habla en esta institución (i.e. la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM). Un “resignificar” que anima el texto propiamente escénico, un texto compuesto por *signos significantes*: cada signo se refiere a un significado que el escenario pretende materializar. Pero el significado preexiste al signo significante.

No hay, pues, tanta diferencia en cuanto a la cuestión de la creación escénica entre ilustrar un texto dramático y materializar significados propios al texto escénico. En un caso, lo creado concierne al texto dramático ya escrito y no a su escenificación; en el otro caso, lo creado es el propio guión escénico y no su efectución cada noche de función. De forma más general, siempre que el escenario esté en un proceso de querer-decir *algo* a los espectadores se vuelve contradictorio hablar de “creación escénica”: el *algo* que se quiere decir preexiste a su formulación escénica.

## 3.

El estudio del siguiente elemento del enunciado clarifica este limitante: “ante”. Importa interrogar la idea de que la creación se haga ante, frente al espectador. En la puesta en escena de *Los Justos* que presentó Ludwig Margules, Luis Rábago hacía un ligero ruido rozando sus labios.<sup>2</sup> Este movimiento de la boca provocaba en mí (espectador) una inmediata conmoción. En el montaje titulado *Ship in a View*, dirigido por Hiroshi Koike, varias veces una bailarina subía sobre una silla, extendía el brazo y habría exageradamente la boca.<sup>3</sup> Siempre que lo hacía, despertaba en mí una irreprochable alegría. Pero ¿qué se ha creado aquí? ¿Un roce de labios? ¿Un levantar la mano y un abrir de boca? Estas microacciones existían antes de que el actor o la bailarina los ejecutan. Y si ellos lo hacen de una manera específica, personal, ya lo hicieron otros días antes durante otras funciones; lo hicieron también en los ensayos. Lo inédito que se produjo concierne más bien la conmoción y el redoblamiento de la atención que la acompañó, la alegría de repente experimentada. Y estas sensaciones, emociones, actitudes provienen de ambas partes: del lado del escenario como del lado de la sala. La “creación” no la hizo el actor o la bailarina frente al espectador sino el actor, la bailarina junto con el espectador. Lo que se creería estaría entonces en el entre-dos actor-espectador. Por consecuencia, hay que cuestionar el uso del adjetivo “escénica” (en la expresión “creación escénica”). La creación no es propiamente dicho “escénica” sino teatral. Es creación propia del acto teatral es decir de este acto durante el cual unos miran a otros que se dejan mirar.

Pero no basta con proponer la formulación “creación teatral del actor con el espectador”. Habría más bien que decir: “creación de tal actor con tal espectador”. Hay que quitar el artículo “el” y pasar al plural: *los* espectadores. Porque suponer un solo espectador, creer en una única manera de reaccionar y actuar del espectador es olvidarse de la heterogeneidad de las salas contemporáneas: el público que asiste este día a esta obra es un ensamblaje aleatorio no uniformado sin casi ningún referente en común. El lunes 13 de octubre de 2003 durante la presentación de *Un tranvía llamado América* en la puesta en escena del director alemán Franz Castorf en el Teatro Julio Castillo, una actriz reconocida de la escena mexicana salió ruidosamente a mitad de la función. Estaba ultrajada por los eventos escénicos, mientras otros gozábamos de los mismos con jubileo. He aquí un ejemplo de la variedad de actitudes dentro del público. Por lo regular, se trata de diferencias menos vistosas; sin embargo, son reales. Hay que reconocer, pues, la diversidad del público; es una característica de la práctica teatral contemporánea: lo que

2 *Los justos*, de Albert Camus, en la versión libre y dirección de Ludwig Margules, se estrenó el 28 de octubre de 2002 en El Foro Teatro Contemporáneo, México DF.\*

3 *Ship in a View*, dirigido por Hiroshi Koike (Grupo Pappa Tarahumara) se presentó del 29 al 31 de octubre de 2003 en el Teatro Julio Castillo, México DF.

se crea se crea con los espectadores, con cada uno de los espectadores, de forma *diferente* con cada uno.

Al revés, olvidar ese conjunto de diferencias que compone la sala y supone la presencia de *el* espectador impiden la “creación” teatral. Suponer que hay una sola forma de crear, es reconocer que los dados ya están tirados y que se sabe el resultado de ante mano. Regresamos entonces a las primeras contradicciones que subrayábamos: si todo está ya determinado, si ya se sabe como el espectador va a reaccionar no se puede hablar de una creación en el aquí y ahora del acto teatral. De hecho se podría radicalizar la toma en cuenta de la pluralidad y hablar más bien de creaciones, varias, cambiantes, en el transcurso del encuentro entre la sala y el escenario.

## 4.

Resumamos. En vez de hablar de “creación escénica frente al espectador” aparece más adecuado enfocar hacia posibles creaciones teatrales en las cuales participan los actores junto con los espectadores. (Y no es casual que nuestra reflexión en cuanto a creación en teatro esté vinculada con el origen religioso de la palabra. De cierta manera, pensar la creación fuera de lo que nos relaciona, es perder de vista la palabra misma. Más allá: pensar la creación de otra forma que como puesta en relación entre entes vivos es borrar lo que está en juego con la palabra.) Entonces: creación de/por/en el entre-dos actores/espectadores.

Una pregunta surge de inmediato: ¿Qué se está creando? No es una obra dramática, no son personajes. ¿Qué son? El filósofo Jean-François Lyotard habla de energías, de impulsiones.<sup>4</sup> Gilles Deleuze llama al teatro a que busque repetir *fuerzas* y que su proceso sea animado por una “sensori-motricidad” (Deleuze, 1968. p. 35), una especie de *motor libidinal*.

Ahora bien, estas energías, estas fuerzas, estos impulsos, estas sensaciones que involucran los sentidos, ¿cómo negar que me componen, a mí como espectador, o a mí como actor? Puede ser la primera vez que las experimento, o la primera vez que las experimento con tanta intensidad. De igual manera, puede ser la primera vez que esté yo sentado al lado de la Sra. Luz Hidalgo (por decir algo), la primera vez que esté viendo a estos compañeros actores junto con estos otros compañeros espectadores. (O viceversa, que como actor sea la primera vez... etc.). Eso sí sería inédito, sería una “creación”, nunca *ocurrió* antes.

4 “Un teatro energético no tiene por que sugerir que eso significa aquello; tampoco tiene por que decirlo [...]. Tiene que producir la más alta intensidad (por exceso o por defecto) de lo que aquí está, sin intención. He aquí mi pregunta: ¿es posible, cómo?” (Lyotard, 1994, pp. 97-98).

El verbo “ocurrir” es aquí determinante. Lo que no existía antes y que existe durante el acto teatral no es tanto algo —es decir una cosa— sino una acción, un movimiento: se trata de un verbo. Lo que se crea es lo *ocurriendo por primera vez*: esta puesta en relación de estos actores con estos espectadores y las experiencias producidas adentro de esta puesta en relación. U, otra manera todavía de decirlo: *hay que tomar (más) en cuenta la puesta en relación que implica (y necesita) la puesta en escena*.

*In fine*, es la idea misma de creación que tenemos que cuestionar. Porque la hemos manejado hasta ahora como resultado de la acción de crear: creación es lo se creó, el conjunto de lo que se creó. Pero la palabra posee otro significado, tal vez más apropiado para nuestra reflexión: designa también la propia acción de crear, el propio gesto de estar creando. Plantearse el problema de la creación teatral en este sentido, es decir no tanto enfocar hacia el resultado (además dudoso), sino hacia el proceso, permite pensar el que-hacer teatral de forma a la vez más humilde y más compleja. Lo que se goza, lo que goza tal actor, como tal otro espectador es el impulso para hacer surgir eventos inéditos, para buscar que ocurran estos eventos. Un término de fenomenología podría aclarar aquí la idea: se trata de *intencionalidad* —enfocando más hacia la flecha de la intención y no tanto sobre lo que apunta la flecha—. No es tanto que haya una creación escénica ante el espectador, sino que se experimente el deseo de que —durante el acto teatral— se crea. Lo que gozamos en el acto teatral es el *querer* del “*querer crear*”, el querer como lo que anima nuestra vida.

## 5.

Regresemos al *Popol Vuh* que citábamos en la introducción. Se dice aquí de la divinidad, Madre y Padre de todo que es “Creador y Formador” (Saravia, 1966, p. 1). Ella crea y pone en orden lo creado. Puede valer la pena preguntarse no lo que crea sino lo que pone en orden el escenario, cómo da forma el escenario a —es tiempo de admitirlo— lo ya creado, y pensar cómo desde esta figura escénica y el dispositivo teatral que invita a la sala a conformar con ella surjan impulsos creativos, lances de creación donde lo que se disfruta y lo que inquieta es ante todo el mismo impulso, el mismo lance del que actores y espectadores, aquí reunidos y cada uno a su manera hacemos la experiencia. [post\(s\)](#)

## Referencias bibliográficas

- Deleuze, G.  
(1968). *Différence et répétition*. París: PUF.
- Lyotard, JF.  
(1994). *Des dispositifs pulsionels*. París: Galilée.
- Saravia, A. (ed.).  
(1966). *Popol Vuh*. México DF: Porrúa.
- Usigli, R.  
(1983). *El gesticulador*. México DF: Fondo de Cultura Económica.