

Por una poética de la performatividad: el teatro performativo¹

Josette Féral

*El performance podría ser hoy un punto neurálgico de lo contemporáneo.*²

Resumen

Las artes escénicas actuales han experimentado una revolución, de tal modo que el actor se ha convertido en creador o *performer*, la representación mimética ha sido desplazada por el *acontecer* de una acción escénica, el espectáculo gira en torno a la imagen y la acción, apelando a la receptividad del espectador. Todas estas son características de lo que aquí se llama “teatro performativo”, del cual se abordan ejemplos de obras montadas en Europa, Estados Unidos y Canadá. El artículo cierra con un balance crítico sobre la “gran división” entre Europa y Norteamérica, en las maneras de concebir el trabajo escénico del *performer*.

Palabras clave: teatro performativo, performance, *acontecer*, actor, *performer*, teatralidad, Europa, Norteamérica.

Abstract

Towards a Poetics of Performativity: Performative Theatre

The performing arts today have undergone a revolution, by which the actor has become a creator or performer, mimetic representation has been displaced by the *eventness* of a stage action, and the performance revolves around the image and the action, calling for the receptivity of the spectator, and so on. All these are characteristics of what is here called “performative theater”, based on examples from Europe, the United States and

1 N. del Dir. La primera versión de este artículo se publicó en la revista *Théâtre/Public* (190, septiembre de 2008). Una versión en lengua portuguesa apareció en la revista brasileña *Sala Preta* (Vol. 8, 2008). Se traduce al español y publica aquí con permiso de la autora. Este trabajo de Josette Féral se dio a conocer el mismo año que se publicó en inglés el libro *Estética de lo performativo*, de Erika Fishcer-Lichte (en editorial Routledge bajo el título *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*), lo que demuestra el gran interés que generó en investigadores europeos el giro performativo del teatro.

2 Goumarre, Laurent y Christophe Kihm. 2008. “Performance contemporaine”. *Art Press* 7: 7.

Canada. The article closes with a critical balance on the “great divide” between Europe and North America, in terms of how the work of the performer is conceived.

Keywords: performative theater, performance, *eventness*, actor, performer, theatricality, Europe, North America.

Mi propósito aquí es ocuparme del performance y de la performatividad, conceptos ampliamente utilizados en los Estados Unidos en las últimas dos décadas, y que me parecen tan importantes para entender el teatro de hoy que de ellos me serviré para intentar redefinirlo. A este teatro, que existe en diferentes países del mundo, se le ha llamado “posdramático”, a partir de la obra de Hans-Thies Lehmann (2002), y también “posmoderno”, aunque me parece más correcto calificarlo como “performativo”, puesto que la noción de performatividad le es esencial, como expondré a continuación.

Para llevar a cabo esta tarea es necesario incursionar en el concepto de performance, concebido como forma artística (*performance art*) y también como herramienta teórica para analizar el fenómeno escénico, acepción que Richard Schechner popularizara en los Estados Unidos y que pasaría a constituirse en la base de los Estudios del performance (*Performance Studies*) en los países anglosajones.

Este trabajo se divide en tres partes: comenzaré por trazar un mapa de las nociones comprendidas en el concepto de performance; a continuación, trataré de establecer algunas de las características de la performatividad y, finalmente, mediante ejemplos y extractos de montajes escénicos, trataré de mostrar cómo algunos de los espectáculos analizados son propiamente performativos.

Entre el performance y el teatro ha existido siempre una desconfianza mutua que no cesa de aumentar con el paso de los años, la cual Michael Fried (1967) resume con estas palabras lapidarias, citadas con frecuencia: “El arte degenera a medida que se acerca al teatro” (139); “el éxito de las artes, e incluso su supervivencia, dependen cada vez más de su capacidad de derrotar al teatro” (145).

Sin embargo, si hay un arte que se ha beneficiado de los logros del performance es precisamente el teatro, ya que ha adoptado algunos de los elementos fundadores que revolucionaron el género, a saber: actor convertido en creador, el *acontecer* de una acción escénica en lugar de

su representación o de un juego ilusionista, espectáculo centrado ya no en un texto sino en la imagen y en la acción, llamado a la receptividad del espectador, de naturaleza esencialmente especular, o a los modos de percepción propios de las tecnologías. Todos estos elementos que le imprimen a la escena teatral una *performatividad* y que hoy día se han vuelto comunes en la mayoría de los países occidentales (particularmente en Estados Unidos, Holanda, Bélgica, Alemania, Italia y Reino Unido), son las características principales de lo que yo llamaría “teatro performativo”.

Mi interés está entonces en el análisis de algunas de las características y de la evolución de este teatro, posicionándolo en relación con las prácticas artísticas de la escena estadounidense y canadiense, pero también de la flamenca, la británica y otras.

Los significados del performance

Pero antes, y para contextualizar esta reflexión, me parece necesario volver brevemente sobre el tema del significado (o significados) de la palabra “performance”.³ Me gustaría hacerlo rápidamente, remitiéndome a dos trabajos seminales sobre cuyos ejes se discutió la cuestión del performance durante los años ochenta del siglo pasado, y que tuvieron un significativo impacto en el medio académico, así como en el literario y el artístico. El primero, *The End of Humanism (El fin del humanismo)* de Richard Schechner (1982),⁴ inauguró, por así decirlo, el decenio, reuniendo los textos publicados en años anteriores en torno a una pregunta fundamental: ¿qué es el performance? Schechner expandió la noción más allá del dominio de las artes para incluir todos los ámbitos de la cultura. Según su enfoque, el performance abarcaría tanto el deporte como el entretenimiento popular, el juego, el cine, los ritos de curación o de la fertilidad, los rodeos o a las ceremonias religiosas. En su sentido más amplio, el performance sería “étnico e intercultural, histórico y ahistórico, estético y ritual, sociológico y político”.⁵

Este ejercicio de definición se iría afinando y ampliando en los libros subsecuentes de este autor, sobre todo en *Performance Theory* (Schechner

³ N. del Trad. Palabra que se puede traducir al español por: actuación, obra escénica, realización, desempeño, representación.

⁴ Fue éste el segundo libro de la serie “*Performance Studies*”, lanzado por Brooks McNamara, siendo el primero el de Victor Turner (1982).

⁵ Propuesta de Brooks McNamara y Richard Schechner en el texto de presentación de la serie arriba citada.

2003)⁶ y *Performance Studies: An Introduction* (Schechner 2002), entre otros. En los esquemas cada vez más incluyentes que fue desarrollando,⁷ Schechner trató de incluir en el concepto de performance no sólo todas las formas teatrales, rituales y de entretenimiento, sino todas las manifestaciones de la vida cotidiana.⁸ Una actitud incluyente tan vasta no está, por supuesto, exenta de problemas, y la primera pregunta que viene a la mente es: en ese intento por abrazarlo todo, ¿no se corre el riesgo de diluir el concepto y su eficacia teórica?

Detrás de la redefinición del concepto de performance y su inclusión en el vasto campo de la cultura, hay que reconocer antes que nada la voluntad de rehabilitar el arte en los terrenos de lo político y de la vida cotidiana (es decir, de lo ordinario) y demoler la brecha radical que separaba la cultura de élite de la cultura popular, la alta cultura de la cultura de masas. Esta voluntad ha estado fuertemente arraigada en la ideología estadounidense desde los años ochenta.

La ampliación del concepto de performance, por tanto, enfatiza (o quiere enfatizar) el fin de un cierto tipo de teatro, especialmente el teatro dramático, y con ello el fin de la concepción del teatro como se había venido practicado por decenios. Pero, ¿acaso este teatro está realmente muerto, como afirman algunos? La pregunta sigue abierta, incluso en los Estados Unidos, y es una de las que me propongo explorar aquí.

Retomando las mismas preguntas, pero esta vez desde una perspectiva filosófica y estética, en 1986 apareció un segundo libro intitulado *After the Great Divide (Después de la gran división)*, de Andreas Huyssen, profesor de la Universidad de Columbia. En esta obra que analiza las relaciones entre modernismo, cultura de masas y posmodernismo,

⁶ Publicado originalmente en 1977 y reimpresso por primera vez en 1988.

⁷ Ver los cuadros de las páginas 71 (3.1 “Overlapping Circles”) (“Círculos sobrepuestos”) y 72 (3.2 “Theater Can be Considered a Specialized Kind of Performance”) (“El teatro puede considerarse un tipo especializado de performance”) de *Performance Theory* (2003), y la tabla de la pág. 245, aparecida también en *Performance Studies, An Introduction* (2002, 68). “La espiral infinita ilustra la positividad de la dinámica de cambio. Los dramas sociales afectan los dramas estéticos, y viceversa. Las acciones visibles de un drama social dado se sustentan en procesos estéticos subyacentes y en técnicas teatrales/retóricas específicas que les dan forma, los condicionan y las guían. Recíprocamente, la estética teatral en una cultura dada se sustenta en procesos subyacentes de interacción social que le dan forma, la condicionan y la guían” (Schechner 2008, 245).

⁸ Algo que Elizabeth Burns y Erving Goffman habían intentado antes que él. Burns había demostrado que la teatralidad impregna lo cotidiano (ver Burns 1973; Goffman 1973 [1959]).

Huyssen recoge una serie de artículos que dan cuenta de la reflexión que a fines de los años setenta y principios de los ochenta se hacía sobre estos temas, y se propone mostrar, desde una perspectiva puramente artística, que fue el modernismo el responsable de que el arte se alejara de las esferas política, económica y social para romper, en su versión elitista, con la cultura popular; y no las vanguardias históricas que, como bien nos recuerda el autor, se negaron a separar el arte de su inscripción en lo real.

La visión de Huyssen se ocupa del performance desde un punto de vista esencialmente estético que sigue siendo dominante en la mayoría de nuestros departamentos universitarios de artes escénicas. Para este autor, el performance es el *performance art*, forma artística que en los años setenta y ochenta revolucionó nuestra visión del arte y de cuyas características me ocuparé más adelante.

Lejos de pronunciarme por una u otra visiones, mi intención aquí es enfatizar su utilidad como ejes para pensar hoy el teatro y, en general, las artes. Heredera de la vanguardia y del *performance art*, la visión de Huyssen encuentra eco en lo que grosso modo podría denominarse la tradición europea de los países latinos, es decir, en aquellas universidades y escuelas de formación que en Francia, Canadá y varios países europeos buscan preservar una visión puramente estética del arte. Por otra parte, la visión antropológica e intercultural que Schechner se ha encargado de popularizar ha arraigado en los países anglosajones.

Si me refiero a estos dos ejes (performance como arte, performance como experiencia y competencia) es porque en su punto de cruce surge gran parte del teatro de hoy, cuyas características Hans-Thies Lehmann se ha encargado de analizar cuidadosamente para definir las como “posdramáticas”, pero que, en sintonía con las preocupaciones actuales, a mí me parece más justo llamar a este teatro “teatro performativo”.

Si bien es cierto que el performance ha venido a redefinir los parámetros para pensar el arte de hoy, también lo es que la práctica del performance ha incidido de manera radical en el conjunto de la práctica teatral. Es importante tener en cuenta estas filiaciones al operar la ruptura epistemológica al interior de estos términos para adoptar la expresión “teatro performativo”.

De acuerdo con Schechner, *to perform*, ya sea en el primer sentido de desempeñar “para sobresalir o superar los límites de un estándar”, o en el otro sentido de “involucrarse en un espectáculo, un juego o un ritual”, implica al menos tres operaciones:

Más allá del teatro posdramático

Me parece más apropiado el término “teatro performativo” que el de “teatro posdramático”. Empleando las palabras de Jean-Pierre Sarrazac, Lehmann define este último de la siguiente manera: “El teatro posdramático es un teatro que precisa de un suceso escénico que sea, hasta cierto punto, pura representación, una ‘presentización’ del teatro que borra toda idea de reproducción, de repetición de lo real” (Sarrazac, cit. en Lehmann 2002, 14). Obviamente, no puede haber “pura representación del teatro”, ni en el teatro posdramático ni en el teatro performativo. La tesis de Lehmann es que “la profunda ruptura de las vanguardias hacia 1900 [...] continuó conservando lo esencial del ‘teatro dramático’ a pesar de todas las innovaciones revolucionarias. Las formas teatrales que surgieron entonces continuaron haciendo representación, ahora modernizada, de universos textuales” (28). Estas vanguardias no cuestionaron la transmisión de la representación y de la comunicación teatral más que de manera muy limitada y, finalmente, permanecieron fieles al principio de la mimesis de la acción en el escenario (*Ibidem*). Fue “a consecuencia del desarrollo y la omnipresencia de los medios de comunicación en la vida cotidiana a partir del decenio de 1970 [que] surgió la práctica de un discurso teatral nuevo y diversificado” (*Ibidem*), lo que Lehmann califica de teatro dramático.

El epíteto de “posdramático” se aplica a un teatro conducido a operar más allá del drama; es decir, que el drama sigue estando ahí como “estructura de teatro normal, una estructura debilitada que ha perdido crédito en términos de: expectativa de una gran parte de su público, base de muchas de sus formas de representación y norma de dramaturgia en funcionamiento automático” (35). Hubo que esperar hasta el decenio de 1980, apunta Lehmann, para que “el teatro llegara, tomando las palabras de Michael Kirby, a considerar una acción abstracta, un teatro formalista en el que el proceso real del ‘performance’ sustituyera a la actuación mimética, un teatro con textos poéticos en los que casi ninguna acción se ilustra, ni se define solamente un ‘extremo’, sino una dimensión primordial de la nueva realidad del teatro” (49). El teatro posdramático tiene algún parentesco con la idea de teatro energético desarrollada por J. F. Lyotard, un teatro que no sería para nada del significado, sino “teatro de las fuerzas, de las intensidades, de las pulsiones presentes [...]”. Un teatro energético existe más allá de la representación, lo cual no significa sencillamente que no tenga representación, sino que no está sujeta a su lógica” (52). Y hay que añadir: “No será sino hasta que los medios teatrales –más allá del lenguaje– se coloquen al mismo nivel que el texto, e incluso puedan pensarse sin el texto, que podremos hablar de teatro posdramático” (81). La acción tiende entonces a desaparecer como detonador de procesos ficticios (105); desaparece también la descripción narrativa y fabuladora del mundo. Esta definición de Lehmann, por supuesto, debe matizarse, como él mismo hace. Constituye un horizonte de expectativa más que una realidad, en la medida en que es imposible que una forma teatral, sea cual fuere, escape de la narrativa y, por lo tanto, de la representación.

J. Féral

1. ser (*being*), es decir, realizar un comportamiento (*to behave*);
2. hacer (*do*). Es la actividad de aquello que existe, desde los cuarks hasta los seres humanos;
3. mostrar lo que se hace, aquel “*showing doing*” vinculado a la naturaleza de la conducta humana y que consiste en volverse espectáculo, en exhibir (o exhibirse).

Estos verbos, que representan acciones y que todo artista reconoce en su proceso creativo, están presentes en todo performance. A veces separados y otras combinados, nunca se excluyen unos a otros; por el contrario, a menudo interactúan en el proceso escénico.

En el sentido schechneriano, *to perform* remite a la noción de performatividad (incluso antes que a la de teatralidad) que Schechner y toda la escuela estadounidense emplean.⁹ Más reciente que la de teatralidad, esta noción se limita casi exclusivamente a Estados Unidos y Canadá (si bien Lyotard utiliza el término), y su origen se remonta a las pesquisas lingüísticas de Austin y Searle, primeros en establecer el término por el sesgo que tienen los verbos performativos, es decir, aquellos que “llevan a cabo una acción”. Esto es algo que hay que tener en cuenta.

La noción de performatividad valora la acción en cuanto tal, por encima de su valor de representación, en el sentido mimético del término. El teatro está inextricablemente ligado a la representación de sentido, ya sea por medio de palabras o de imágenes. El espectáculo sigue una historia, una narrativa, una ficción, y proyecta sobre ellas un sentido, un significado. Este vínculo con la representación, que Artaud volvió a cuestionar a la luz de los principales movimientos artísticos de principios del siglo xx, ha dejado su huella también en el teatro, aunque tardíamente.

Sin tener que repasar aquí la historia de la evolución de la práctica artística a lo largo del siglo xx, baste con decir que muchos autores y directores buscaron crear una disociación unívoca entre discurso (verbal o visual) y sentido, de manera que cuando Schechner señala la importancia que para la noción de “*perform*” tiene “el llevar a cabo una acción”, no hace sino insistir en el punto neurálgico de todo performance escénico: “el hacer” que, se entiende, está presente en toda forma teatral

⁹ Además de Schechner, quien por supuesto se encuentra al centro de esta mutación lingüística y epistemológica, y en el origen de la ola de los *Performance Studies* en Estados Unidos, que él mismo contribuyó a implantar en el campo de los estudios teóricos de las artes escénicas, están también Philip Auslander, Michel Benamou, Judith Butler, Marvin Carlson, Dwight Conquergood, Barbara Kirshenblatt-Gimblett, Bill Worthen y muchos otros que también han contribuido a la reflexión sobre el tema.

llevada a la escena. La diferencia en este caso (en el teatro performativo) es que este *hacer* es el primero de los aspectos fundamentales de una creación escénica.

Para ilustrar su importancia, me gustaría tomar dos ejemplos que expresan este “llevar a cabo” (este “encuadre”, se podría decir, retomando la expresión que Turner emplea para referirse al *hacer*). Se trata de un extracto de *La chambre d’Isabella* (*La habitación de Isabella*), espectáculo de Jan Lauwers presentado por primera vez en Aviñón en 2004,¹⁰ y de otro extracto de *Le dortoir* (*El dormitorio*), del director quebequense Gilles Maheu. *La habitación d’Isabella* es la historia de una mujer vieja y ciega:

que cuenta la historia de su vida, pero no la cuenta ella sola. Todas las personas importantes para ella la cuentan junto con ella, así como los numerosos muertos de su vida: Ana y Arthur, sus amantes Alexander y Frank. Y juntos, no sólo cuentan la historia de Isabella, sino también la cantan. No es la primera vez que en un espectáculo de Jan Lauwers hay música en vivo y los actores cantan, pero nunca se había hecho de manera tan abierta y atractiva como en esta ocasión (Jans 2016).

Rápidamente, no obstante, se revela que la vida de Isabella está dominada por una mentira. Sus padres adoptivos, Arthur y Ana, que viven en el faro de una isla (del cual Arthur es guardián) le hicieron creer que es hija de un príncipe del desierto, desaparecido en una expedición. Isabella va en busca de este personaje y su misión termina llevándola no al África, sino a una habitación en París, llena de objetos antropológicos y etnológicos.

Esta historia contiene algunos episodios directamente inspirados en la vida de Lauwers, quien relata que cuando su padre (médico y etnógrafo por afición) murió en 2002, le heredó una colección de cerca de 5,800 objetos etnológicos y arqueológicos. El hecho de tener que decidir qué hacer con ellos le supuso un dilema ético, ya que sin duda muchos de estos objetos, entre los cuales había crecido y que le eran familiares, les habían sido arrebatados a sus creadores (T³Jonk 2004). Lauwers decide relatar esta historia a través del personaje ficticio de Isabella Morandi.

¹⁰ Y que ha seguido presentándose en Europa y América del Norte, y ha sido llevado también a Asia (Seúl, 2007) y América Latina (Bogotá, 2008).

Primer extracto. *La habitación de Isabella*: el principio de la historia

En este fragmento resulta evidente que el logro de las acciones ocupa el primer plano: los actores cantan, bailan, relatan, a veces encarnan personajes y, de repente, salen de escena. El actor aparece allí principalmente como *performer*, con su cuerpo, su actuación y sus habilidades técnicas por delante. El espectador entra y sale de la historia, navegando al compás de las imágenes que aparecen ante sus ojos. No hay sentido reductor aquí. La historia invita a un viaje a través de lo imaginario, amplificado por el canto y la danza. Los arabescos del actor, la elasticidad de su cuerpo, la sinuosidad de sus formas que solicitan la mirada del espectador en primer plano, lo liberan de la proeza y, lejos de buscar un significado a la imagen, el espectador se deja llevar por esta performatividad en acción. En este sentido, el actor *performa*.

El segundo fragmento proviene de la serie *Le dortoir (El dormitorio)*, un espectáculo creado a mediados de los ochenta del siglo pasado que, no obstante su relativa antigüedad, me parece un ejemplo casi perfecto del teatro que Hans-Thies Lehmann llamó “posdramático”, y que yo prefiero definir como “teatro performativo”.

Un poco a la imagen de *La habitación de Isabella*, *El dormitorio* es un viaje a la memoria (una recámara de memoria, decía Kantor), a la vida estudiantil en la residencia de un colegio de monjas en la década de los sesenta del siglo pasado. Se trata de la vida y las rutinas (todas estetizadas, como coreografías) de un grupo de estudiantes que, no obstante vivir en una especie de capullo aislado del mundo, escenifica todas las noticias del momento, incluyendo la del asesinato del presidente John F. Kennedy.

Gilles Maheu, director quebequense entrenado en pantomima, fundó en 1968 la compañía Los Niños del Paraíso, que en 1981 pasó a ser Carbono 14 y que gradualmente fue evolucionando hacia el teatro físico y, más tarde, al teatro performativo y la danza-teatro.

Segundo extracto. *El dormitorio*: la historia de la década de los años sesenta

Este fragmento me parece elocuente en la medida en que presenta muy claramente varias de las características de ese teatro performativo que ocupa los escenarios teatrales.

En el corazón del concepto de performance reside una segunda consideración: que las obras performativas no son ni verdaderas ni falsas;

simplemente suceden. En palabras de Schechner: “Como actuación que son, los actos performativos no son ‘verdaderos’ ni ‘falsos’, ‘correctos’ o ‘incorrectos’; simplemente suceden” (2002, 127).¹¹ Esto nos lleva a insistir en ese *acontecer*¹² que, como rezan los textos, se convierte en una característica fundamental del performance que conduce a escenificar el proceso, amplificando el aspecto lúdico de cada uno de los sucesos y de quienes participan en ellos (*performers*, objetos o máquinas). El riesgo que corre el *performer* es real.

Jacques Derrida fue el primero en ampliar este concepto mediante la introducción del éxito o fracaso como factor importante. Aunque gran parte de su discusión es acerca de la escritura como actividad performativa por excelencia, este autor afirma que para que una obra sea realmente performativa, tiene que arriesgarse a no alcanzar su objetivo. La reflexión de Derrida marca un hito en la evolución del concepto de performatividad, en la medida en que declara que la acción contenida en el enunciado performativo puede o no ser eficaz, observación que se convierte en un verdadero principio inherente a la naturaleza de la categoría de locución. Así pues, el “valor de riesgo” y el “fracaso” se vuelven parte de la performatividad, y deben ser considerados como leyes. Una vez más insistimos en el *acontecer* como característica fundamental del performance.¹³

Para continuar nuestra tarea, diremos que al centro del trabajo performativo están dos ideas clave: en primer lugar, su *acontecer*, y en segundo lugar, las acciones que plantea el *performer*. El performance tiene lugar en el mundo real, y subraya la realidad en la que se inscribe al tiempo que la deconstruye, al jugar con los códigos y las capacidades del espectador (como lo hacen de maneras diversas Guy Cassiers, Jan Lauwers, Heiner Goebbels, Marianne Weems o la Societas Raffaello Sanzio). Esta deconstrucción pasa a través de un juego de signos que los hace inestables y fluidos, y que obliga al espectador a adaptarse constantemente, a pasar de un punto a otro, de un sistema de representación a otro, manteniendo siempre la escena dentro de los límites de lo lúdico,

¹¹ “As *play acts*, *performative acts* are not ‘true’ or ‘false’, ‘right’ or ‘wrong’, they happen”.

¹² N. del Dir. Féral se refiere al término *eventness* que acuña en inglés Schechner en base a la palabra *event*. Su adaptación en francés es *événementialité*, que aquí optamos traducir por *acontecer*.

¹³ Fue así que Derrida logró sacar a la performatividad de su aporía austiniiana, permitiéndole convertirse en una verdadera herramienta teórica transferible a otros campos ajenos a la lingüística.

e intentando escapar de la *re*-presentación mimética. El *performer* establece la ambigüedad de significados, el desplazamiento de códigos, el deslizamiento de sentidos. Se trata entonces de deconstruir la realidad, los signos, el sentido, el lenguaje.

Tomemos un tercer ejemplo, sacado esta vez de *La cara oculta de la luna*, de Robert Lepage.

En 1994, tras haber pertenecido al Landmark Theater de 1980 a 1986, Lepage funda su propia compañía, Ex Machina, con el objeto de promover la permeabilidad de las disciplinas y la relación multidisciplinar en el escenario; esto es, de renovar el teatro relacionándolo con las demás artes. Su propósito era hacer un teatro de acuerdo con nuestra época, para lo cual había que desarrollar una “poética tecnológica” que pusiera a las tecnologías al servicio del arte del teatro.

Tercer extracto. *La cara oculta de la luna*, o la lavadora convertida en escotilla de nave espacial

El interés de este fragmento es ver cómo Lepage desarrolla la narrativa de la obra, entrelazando los relatos al tiempo que juega con los espacios de actuación (interior/exterior), encajando uno en otro, invirtiéndolos. Como él mismo declara, “el teatro es un arte de la transformación a todos los niveles” (Lepage, *cit.* en Perelli-Contos y Hébert 1994).

Lepage, así pues, buscará nuevas formas de contar y generar un “extrañamiento”, de convertir en poesía lo banal. Fue la tecnología la que lo llevó a transformar lo cotidiano en poesía. Se adivina aquí, por supuesto, la influencia del cine (cortes limpios, profundidades encadenadas, cambios de foco). Es un arte de la metáfora que permite la estratificación del sentido (de los sentidos) a partir de un solo elemento, un solo objeto: la escotilla.

Según Lepage, para que el teatro esté a tono con su época debe tener en cuenta la evolución de los modos de contar; los modos de percibir y de comprender el mundo. No podemos seguir haciendo el mismo teatro que en el pasado, aunque en el fondo se cuenten siempre las mismas historias.

El *performer* descarrila el sentido unívoco de una imagen o un texto, la singularidad de una visión única, para colocar en su lugar la pluralidad, la ambigüedad, el deslizamiento del sentido —es decir, de los sentidos— en el escenario. Este teatro procede mediante la fragmen-

tación, la paradoja, la superposición de significados (Hotel Pro Forma), los *collages*-montajes (Big Art Group), la intertextualidad (Wooster Group), las citas y los *ready-mades* (Weems, Lepage). Encontramos aquí las nociones derridianas de deconstrucción, diseminación y desplazamiento.¹⁴

La escritura escénica ha dejado de ser jerárquica y ordenada para pasar a ser deconstruida y caótica, introduciendo el acontecimiento, asumiendo el riesgo. Más que teatro dramático, es como el arte del performance. Más que el producto, lo que el teatro performativo pone en escena es el proceso. Kantor ya practicaba la puesta en escena de la obra en proceso de creación. Lepage la coloca al centro de su proceso creativo.

Mi cuarto ejemplo lo tomo de *Eraritjaritjaka, museo de las frases*, de Heiner Goebbels.¹⁵

Heiner Goebbels, compositor y director, monta esta pieza en 2004 en el Teatro Vidy de Lausana. Basada en la obra de Elias Canetti, novelista alemán de origen búlgaro (diarios y apuntes, aforismos), la pieza fue interpretada por André Wilms y el Mondrian String Quartett. Canetti explora las maneras en que un artista percibe y absorbe el mundo. Hasta donde se sabe, señala Goebbels, Canetti completó cinco o seis pequeños cuadernos con sus observaciones diarias durante sus paseos, mirando por la ventana mientras leía los periódicos, y mirando a la gente en el metro o el tranvía. Fue a partir de estas notas y aforismos que la obra fue tomando forma como una larga meditación interior del personaje principal que recorre el mundo. Esta entrada en la mente de un individuo complació en particular a Goebbels, ya que permite “hacer visible lo invisible”.¹⁶ Se trata de un género no dramático, en la medida en que ninguna narrativa lineal mantiene unidos los elementos.

¹⁴ En cuanto a los signos, necesariamente presentes —pues es imposible escapar totalmente de la representación—, siguen siendo decodificables, pero su sentido es a menudo tributario de la relación escénica, además de referente preexistente. La ficción misma, cuando está presente, no constituye el corazón de la obra, sino está ahí como un componente más de una forma dominada por el *collage* de géneros y la yuxtaposición de las acciones. Performativa, en el sentido de Derrida, la ficción preconiza la “diseminación que escapa al horizonte de la unidad del sentido”.

¹⁵ El título de esta pieza nos remite a una palabra australiana que significa “esperar encontrar alguna cosa perdida”.

¹⁶ “*What I love so much in this genre of non-dramatic literature is that you can attend to somebody’s thinking. I try to make it visible or audible*” (“Lo que me encanta de este género de literatura no dramática es que nos permite entrar en el pensamiento de otro, el cual trato de hacer visible o audible” (Fischer 2004).

En esta pieza, la música ocupa un lugar tan importante como los del actor y del texto. Entre los tres elementos se establece un diálogo que el espectador sigue con fascinación y placer. En su amplitud, la música toma prestado de una variedad de compositores, desde Bryars, Kurtag, Crumb (*Black Angels —Ángeles negros—*) y Scelsi, hasta Bach (*El arte de la fuga*), pasando por Shostakovich y Ravel. La obra comienza con el *Octavo Cuarteto de Cuerdas* de Shostakovich.

Cuarto extracto. Eraritjaritjaka de Goebbels: aforismos en la música, la salida del teatro

Goebbels se pregunta: “¿Cómo puede hacerse visible la música? Eso es lo que trato en *Eraritjaritjaka*: hacer visible no sólo la mente de una manera entretenida, sino también hacer visible la música” (Fischer 2004, 13).¹⁷

La segunda pieza que oímos se toca al mismo tiempo que el actor pela cebollas y bate huevos al ritmo del *pizzicato* del *Cuarteto de Cuerdas* de Ravel. Se trata claramente de un juego con los sistemas de representación, un juego de ilusión en el que la realidad y la ficción se colapsan. El espectador, que creía posicionarse en la realidad, descubre que ha sido engañado y que lo que parecía verdad no es más que una ilusión. La cámara de transmisión en vivo que aparece en medio del teatro no es más que un señuelo que logra poner en jaque a la realidad y la representación al mismo tiempo: lo que el espectador ve en la pantalla no es la verdad transmitida a través de la cámara, sino un efecto de lo real, con lo cual el teatro recupera todos sus derechos.

Hay que añadir que, en las situaciones que propician los espectáculos performativos, lo principal es la interrelación que une al ejecutante, los objetos y los cuerpos. El propósito del *performer* no es en absoluto construir signos con significado fijo, sino establecer la ambigüedad de los significados, el desplazamiento de los códigos, el deslizamiento de los sentidos. Juega con los signos, los transforma y les da otro sentido (como Lepage, cuando en *La cara oculta de la luna* crea un cohete a partir de una caja de papas fritas, o como el Big Art Group que en *House of No More [La casa de nunca jamás]* crea objetos escénicos a partir de un bricolaje de material cinematográfico mediante simples trucos de iluminación). Lo que mira el espectador, aquello por lo que se deja seducir, es

¹⁷ “How can music be visible? That’s something I try in *Eraritjaritjaka*: not only how the mind can be visible in a very entertaining way but also how music can be visible”.

precisamente ese arte de esquivar, de fingir, del juego de estar precisamente ahí donde no sabía que estaba, y descubrir el poder de la ilusión.

El último ejemplo procede de *Jet Lag* (*Descompensación horaria*, 1998), y de *Alladeen* (2003), piezas ambas de Marianne Weems quien, tras haber sido dramaturga y asistente de Elizabeth Lecompte del Wooster Group, funda en 1994 la compañía Builders Association. Se trata de un teatro que combina la tecnología, el performance y la arquitectura. En sus trabajos, Weems gusta de trasponer imágenes de la realidad con la captura de esa realidad en video, y procura también modificar las modalidades actuales de la narración, buscando crear un mundo en el escenario que refleje la cultura contemporánea. El trabajo de Weems cuestiona el uso de la tecnología y su relación con lo humano, y busca redefinir a su manera las fronteras del teatro. Como ella misma señala, la tecnología es el personaje principal de sus obras, y los *performers* deben aprender a componer con ella, no sentirla como una amenaza, sino como un cómplice.

Jet Lag relata dos historias basadas en casos de la vida real. Una de ellas es la de un electricista que emprende un viaje alrededor del mundo en velero, por encargo de la BBC. Viendo que no logrará completar el viaje, el personaje urde una estrategia que consiste en valerse de una instalación tecnológica para hacer creer que va por buen camino. Transmite vía satélite imágenes de su avance con datos falsos, y antes de que el engaño pueda descubrirse, desaparece abandonando su embarcación, la cual es recuperada tiempo después.¹⁸

Quinto extracto. *Jet Lag*: el anzuelo

Todos estos extractos llevan a la escena un juego con la representación; una modalidad de representación que se niega a sí misma (el *performer* hace *como si* dominara la situación y escenifica su victoria).

Se ha escrito mucho acerca de cómo el teatro actual huye de la *re*-representación para escenificar una deconstrucción, en un intento por operar en los límites de lo simbólico, en el acontecimiento puro (Annie Sprinkle,

¹⁸ El segundo relato de *Jet Lag* nos lleva al viaje a alta velocidad de una mujer que huye para salvar de la cárcel a su nieto. Ambos se encuentran prisioneros de los aeropuertos, haciendo 167 veces el viaje de ida y vuelta entre Ámsterdam y Nueva York. La abuela no sobrevive a esta experiencia y muere de *jet lag*.

Laurie Anderson), sin referencias a algo externo.¹⁹ Es precisamente esta falta de referencialidad lo que escenifica *Jet Lag*. El personaje gusta de hacernos creer que está donde no está, y a través de la tecnología Weems nos muestra cómo trabaja esta ilusión; disipándola y manteniéndola al mismo tiempo. A la vista del espectador están tanto la ilusión (el electricista está en el mar) y el engaño (vemos su instalación rudimentaria). Estamos aquí ante una performatividad de la tecnología que queda al descubierto tras desmontar con destreza la teatralidad del proceso.

El segundo extracto, tomado de *Alladeen*, lleva este procedimiento aún más lejos, al colocar el proceso en primer plano. Toda la performatividad depende esta vez de unos procesos tecnológicos que no sólo se prestan al juego de la ilusión sino la desmontan en sentido inverso, haciéndonos asistir a la construcción de la decoración (que por cierto sigue siendo muy realista). La performatividad (de los *performers*, de las máquinas) ocupan el centro del escenario, con lo cual Weems pone en jaque la teatralidad, como muestra claramente este extracto de *Alladeen*.

Alladeen cuenta la verdadera historia de los operadores contratados en la India para contestar el teléfono a clientes en Estados Unidos. El trabajo exige que adopten un acento estadounidense, de manera que los clientes crean que no se encuentran muy lejos y que también son estadounidenses. Asistimos, así pues, a una lección de cultura de ese país; lección que tiende a cambiar poco a poco los referentes culturales de los operadores y a hacerlos penetrar en un universo del que son excluidos *a priori*.

Sexto extracto. *Alladeen*: Virgin Megastore

El acto performativo se inscribe así pues contra una teatralidad creadora de sistemas y significados y que nos remite a la memoria. Ahí donde la teatralidad está más relacionada con el drama, la estructura narrativa, la ficción y la ilusión escénica que la alejan de lo real, la performatividad (y el teatro performativo) ponen el acento en el aspecto lúdico del discurso en sus múltiples formas (sean visuales o verbales; sean las del *performer*, del texto, de las imágenes o de las cosas). Weems las hace al mismo tiem-

¹⁹ “[...] lo performativo no tiene referente [...] fuera de sí mismo, o en todo caso, anterior a sí mismo y frente a sí mismo. No describe algo que exista fuera del lenguaje y anterior a él. Produce o transforma una situación; opera, y si bien puede decirse que un enunciado constatable efectúa también algo y transforma siempre una situación, no puede decirse que éste constituya su estructura interna, su función o su destino manifiesto [...]” (Derrida 1972).

po dialogar, complementarse y contradecirse, como hacen los espectáculos de Platel o los de Guillermo Gómez-Peña y Coco Fusco. Pero, ¿es realmente posible escapar de cualquier referencialidad y, por tanto, de la representación? La pregunta permanece abierta.

Retomando lo que decía acerca de las dos ideas centrales que rigen la creación escénica performativa, la segunda de ellas insiste en el compromiso total del artista al poner en escena el esfuerzo que caracteriza sus acciones (Nadj, Fabre). No se trata necesariamente de una intensidad energética del cuerpo, según el modelo grotowskiano, sino de aquello que el artista pone de su parte. Los textos evocan la “vivacidad” (*liveness*) de los *performers*, una presencia muy asertiva que puede incluso llegar a representar un peligro real y un gusto por el riesgo (ver el extracto de Jan Lauwers más arriba).

Podríamos intentar hacer aquí un análisis más profundo de estas dos características del teatro performativo, demostrando sus principios fundamentales y la diversidad de prácticas que le son propias: desde el teatro de Reza Abdoh hasta el de Robert Wilson; de las puestas en escena de Wajdi Mouawad a las de Ivo van Hove; de los espectáculos de Karen Finley a los de Anne Bogart; de los del Big Art Group a los performances de Annie Sprinkle. Tal esfuerzo resultaría demasiado largo para este trabajo, pero es necesario insistir en que el panorama de las prácticas que se inscriben en la performatividad es muy diverso y que penetra todas las formas de teatro, incluyendo las más tradicionales, al igual que el drama impregna todas las formas posdramáticas.

Por su parte, el espectador, colocado al igual que el artista en la intimidad de la acción, puede estar absorto ya sea en la inmediatez del juego o en el riesgo que implica (como en *El dormitorio*, de Gilles Maheu), pero puede también mantenerse fuera de la acción, registrando con frialdad todo lo que se desarrolla ante él,²⁰ ejerciendo su derecho a mirar, como suele hacerlo frente a otros performances. Su modo de percepción no siempre implica dejarse absorber por la obra, y puede mantenerse en su derecho a mirar, que proviene del exterior.

Es decir que, más que en otras formas teatrales (en particular las dramáticas), el teatro performativo alcanza la subjetividad del *performer*. Más allá de los personajes evocados, este teatro impone un diálogo de los cuerpos y de los gestos, y contacta con la densidad de la materia, ya sea la

²⁰ Puede también tratarse de una alternancia entre estas dos modalidades de recepción (adhesión, distancia), como en F. Castorf o Marianne Weems.

de los *performers* en el escenario, o la de las máquinas actuantes: videos, instalaciones, cine, arte virtual, simulación (The Builders Association, Big Art Group, F. Castorf).

La performatividad a ambos lados del Atlántico: “la gran división”

Si nos ponemos a indagar cómo se decanta hoy día esta performatividad del lado del actor, confrontando la visión estadounidense con la de ciertos directores franceses, nos sorprenderá encontrar algunas paradojas (es decir, contradicciones) entre las propuestas teóricas y la realidad de la puesta en escena.

De inmediato surge un hecho sorprendente: así como la escena francesa parece no haberse impregnado del arte del performance de los años setenta del siglo pasado (salvo algunas conocidas excepciones, como Orlan, Michel Journiac, Jean-Jacques Lebel, Gina Pane y Bernard Heidsieck),²¹ tampoco parece haberlo hecho de las creaciones “performativas”, pese a que recibe de buen agrado todo lo que hay de interés en el campo: desde el Théâtre Complicité hasta Footsbarn, de Heiner Goebbels a Ivo van Hove, de Alain Platel a Pippo del Bono, y de Bruno Cassiers a Forced Entertainment. Cuando llegan a darse, las influencias parecen situarse más bien del lado de la danza (Jérôme Bel, Philippe Decouflé o Mathilde Monnier, por nombrar sólo algunos).²²

El anclaje bastante superficial que desde sus inicios ha tenido el arte del performance en Francia, puede contribuir a explicar esto, si bien el último número de *Art Press* hace un recuento de los artistas activos en la actualidad (*Art Press* 2 2008).²³ Del lado estadounidense, el panorama es más variado. Aunque todavía existe el teatro tradicional en Estados Unidos —conviene recordarlo—, lo cierto es que una buena parte de las formas existentes toma prestado de las formas performativas actuales, con mayor o menor éxito, y con más o menos justicia.

²¹ Y también Arnaud Labelle-Rojoux, Julien Prévieux y Julien Blaine, Alain Buffard y Boris Charmatz.

²² Hay por supuesto excepciones: Jean-François Peyret, Jean Jourdeuil, Royal de Luxe... pero también numerosos espectáculos de calle (teatro extramuros), así como formas circenses de teatro.

²³ De Francia se mencionan: Arnaud Labelle-Rojoux, Yves Kilein, Julien Blaine, Julien Prévieux. En danza: Jérôme Bel, Alain Buffard, Boris Charmatz, Bernard Heidsieck, Jean-Jacques Lebel, Mathilde Monnier. Además: Forced Entertainment, Blast Theory, Franko B, Motiroti, Dedomenici, Stéphanie Béghain y Nicolas Fenouillat, Joseph Kosuth, Bobby Baker, French Mottershead y Pub Quiz de Sherbibi.

La razón de estas diferencias (“*the great divide*”—“la gran división”—, como la llamaba Andreas Huyssen, aunque no se refería a diferencias geográficas), responde sin duda al contexto histórico y cultural, pero también a dos concepciones profundamente distintas del teatro y del papel del actor. Como ejemplo me gustaría referirme a algunas de las entrevistas que he podido hacer durante los últimos 10 años con varios directores de Europa y Norteamérica,²⁴ las cuales se centran en el modo de trabajo de los directores con los actores: las cualidades que aquéllos les piden a éstos, la manera en que los seleccionan, sus formas de colaboración, la importancia que le otorgan al texto y la manera en que éste se discute, el lugar que ocupa el personaje en los ensayos, la influencia de otras artes, la importancia de las nuevas tecnologías, etcétera.²⁵

Aunque las respuestas obtenidas fueron por supuesto muy diversas, es posible trazar una línea divisoria que separa claramente a los norteamericanos (y, de manera más general, a los anglosajones) de los franceses, separación que no sólo tiene que ver con lo práctico, sino también con lo filosófico.

A continuación me ocuparé brevemente de la naturaleza de esta división, consciente de que, por más que lo intente, no me será posible evitar por completo las salidas fáciles y las generalizaciones, pues es muy difícil sintetizar las motivaciones que animan a las prácticas artísticas; propuestas estéticas individuales y únicas, más que geográficas o culturales.

Comienzo con una afirmación: a ambos lados del Atlántico, parece claro que hoy día el texto ya no supone mayor problema, y que ha recuperado todos sus derechos en escena. Desde el lienzo de un Robert Lepage o de una Marianne Weems hasta el *Rey Lear* revisado por Elizabeth Lecompte, o de *Snow White (Blanca Nieves)* de Hotel Pro Forma a *Shut Up and Love Me (Calla y ámame)* de Karen Finley,

²⁴ N. del Trad. Al igual que el gentilicio “norteamericano”, el término “Norteamérica” se emplea aquí cuando la autora se refiere a Estados Unidos y Canadá, y a los asuntos concernientes a estos dos países. De otro modo, para lo relativo a Estados Unidos, se emplea “estadounidense”.

²⁵ Sobresalen las entrevistas, del lado estadounidense, con Reza Abdoh, Joanne Akalaitis, Anne Bogart, Peter Sellars y Robert Wilson; y del lado francés, con Brigitte Jaques, Jacques Lassalle, Georges Lavaudant, Daniel Mesguich, Jacques Nichet y Jean-Pierre Vincent.

pasando por *Hotel Cassiopeia* de Anne Bogart, todos los artistas le han devuelto al texto una parte importante de la representación, independientemente de cómo se le decante. Paradójicamente, mientras del lado estadounidense el texto ha sido desestructurado y desnudado hasta convertirlo en *collage* y montaje, del lado francés se lo concibe como aliento y voz, como poesía, ritmo y sonoridad; se realiza, en el sentido pleno del término, separando claramente entre su pronunciación y el significado que conlleva. Esta búsqueda ya estaba presente en Vitez, y es aún más fuerte hoy día entre directores como Régy, quien ve en el texto sobre todo un dato relacionado con el espacio y el tiempo. Del lado estadounidense (trátese de Breuer, Malaczek, Akalaitis o Finley), observamos que, por el contrario, las palabras son portadoras de significado, y a menudo conservan su sentido original.

Estas diferencias se confirman en las diversas maneras en que unos y otros conciben el personaje. Mientras los directores franceses (Lassalle, Nichet, Mesguich, Lavaudant) no dejaron de afirmar durante las entrevistas que el personaje no tiene una existencia concreta y que es resultado de un efecto discursivo,²⁶ los directores estadounidenses lo expresaron de otro modo. Para Bogart, Weems, Sellars, Foreman, Wilson o Lepage,²⁷ quienes declararon no estar particularmente interesados en el teatro, el personaje se perfila a la sombra del *performer*. Lecompte afirmó no otorgarle lugar alguno, ya que el *performer es el personaje*. Lo mismo sucede con Breuer en *The Gospel at Colonus (Gospel en Colono)*.²⁸ Foreman, por otra parte, trabaja con la noción de personaje, pero le pide al actor que se emancipe totalmente de él. Para la mayoría, el personaje es sobre todo ritmo y estructura (Wilson), mientras que el actor es orquestación rítmica; sigue una partitura para desempeñar una tarea física (Féral 1988, 129). Todos coincidieron en que el objetivo es escapar del “realismo

²⁶ Del lado francófono, el personaje no desaparece totalmente, pero son raros los directores que lo abordan de manera psicológica, y en general prefieren hablar de situaciones que de personajes, incitando al actor a trabajar el texto y pronunciar límpidamente las palabras (Vincent, Lassalle, Marleau, Sireuil). Es a través de este trabajo lingüístico que surge el personaje concebido como instancia de la palabra y lugar del discurso.

²⁷ Del lado francés y quebequense, Lavaudant y Maheu dicen lo mismo.

²⁸ N. del Trad. Adaptación de *Edipo en Colono*, de Sófocles, en modalidad de teatro musical al estilo Gospel.

chato” (Nichet), e insistieron en el hecho de que el personaje es resultado de una comunicación codificada y no de la imitación de un comportamiento real.²⁹

¿Y qué hay del trabajo del actor durante los ensayos, y de las cualidades que de él se requieren? Es sin duda en este tema donde aparecen las diferencias más radicales. Aunque todos los directores entrevistados concuerdan en que el actor requiere de buenas técnicas de base y del dominio de su herramienta,³⁰ a ésta no se le trata de la misma manera a ambos lados del Atlántico. Puede constatarse, por ejemplo, que a pesar de la importancia concedida desde hace muchos años al cuerpo en el teatro, el acento sobre el cuerpo (su libertad, su flexibilidad, su presencia, su energía) es algo que caracteriza claramente al lado norteamericano, si bien del lado francés hay quienes dicen otorgarle una importancia creciente (Vincent). Más que un modelo —y, menos aún, una necesidad—, el actor atlético en las escenas francesas es visto como un peligro. En el fondo de ello está el temor de que el actor gimnasta se deje llevar por el gesto fácil, en virtud de tener un cuerpo demasiado controlado que no deja espacio a la sorpresa o la vulnerabilidad.

Estas claras divergencias saltaron a la vista al abordar las dos nociones centrales de estas entrevistas: “energía” y “presencia”. La primera de ellas suscitó poco interés entre los directores franceses, mientras que los estadounidenses la consideraron importante para el proceso escénico. No obstante, con la noción de presencia sucedió lo contrario.

A diferencia de Daniel Mesguich, para quien la palabra energía tiene más que ver con el esfuerzo físico del cuerpo, y pone de relieve más el

²⁹ Sin embargo, hay quienes no han renunciado totalmente a esta noción (Akalaitis, Lepage), y si bien es cierto que la interpretación psicológica goza de mala reputación tanto del lado francés como del estadounidense, no es por las mismas razones. Hay una reiterada desconfianza hacia la identificación stanislavskiana, pese a que todo mundo parece estar de acuerdo en que las ideas de Stanislavski han sido poco comprendidas. Y es cierto, ya que Stanislavski inscribe la escena en un mimetismo del que los directores buscan sacarla.

³⁰ Es interesante observar que los directores franceses no quieren ni enterarse de lo que es el aprendizaje del actor. Basta para ellos con que los actores con los que trabajan manejen su instrumento a la perfección. La respuesta de Lavaudant, de pedirle al actor que “se las arregle como pueda con su técnica”, no podría ser más elocuente. Por el contrario, Bogart y Lepage desarrollan verdaderos métodos de creación para ayudar al actor.

atletismo que la escena,³¹ Nichet afirma que el concepto está íntimamente ligado a los recursos físicos del actor y la considera como generosidad de su parte, como voluntad (Féral 1997, 257-58). Para Lavaudant, la energía es el combustible del actor, el tono corporal y gestual.³²

Los estadounidenses son más elocuentes al respecto. Sus definiciones se relacionan con el trabajo real del actor. Para Wilson, la energía es una construcción del espacio y el tiempo. Para Foreman, es concentración y foco. Para Lecompte, la única en reconocer que utiliza el concepto, la energía está “relacionada con partituras físicas de cada uno y del grupo”. Para Lepage, la energía es fundadora de la actuación del actor: sin energía, el actor carece de centro y de intensidad. Para Bogart, la escena se entiende en términos de reducción y canalización de la energía. El teatro es violencia y ruptura.

Estas diferencias también se evidencian al abordar la cuestión de la presencia en escena. Aunque varios directores de ambos lados reconocieron su existencia, en este caso tocó a los franceses ser los más elocuentes, ofreciendo respuestas que evocaron desde lo intangible y lo indefinible, hasta el fuego sagrado y el estado de gracia (Lassalle), pasando por el magnetismo, el aura (Sireuil), el carisma (Lepage), el genio (Nichet) y la coherencia (Vincent). Para otros, la presencia procede, por el contrario, de la ausencia, de una distracción, de algo que, forjado en el actor (Lassalle, Mesguich, Lavaudant), da la impresión de una reserva de vida. Algunos incluso dijeron que esta presencia realza la extravagancia física (Lavaudant) de un actor y da cabida a la “coherencia peculiar entre [su] cuerpo [...], su rostro, su sistema fónico y su imaginación”.

Los estadounidenses, por su parte, relacionan la presencia con habilidades teatrales de carácter más concreto. La presencia implica, sobre todo, un trabajo, una ocupación y una gestión del espacio y el tiempo.

³¹ Su reflexión es emblemática de una cierta visión francesa: “Esta palabra [“energía”] me enerva, de modo que la evito a toda costa. Me enerva porque parece provenir de Katmandú. Me exaspera. Y entonces veo a Jane Fonda tratando de explicar que la energía viene de la planta de los pies... Me parece repugnante. Pero, dicho todo lo anterior, es verdad que la palabra quiere decir algo. Puede que sea movimiento, puede que sea fogsidad; pueden ser mil cosas, pero evito pronunciar la palabra “energía”... me parece macrobiótica” (Féral 1997, 241).

³² La definición más completa pertenece, claro está, a Eugenio Barba, quien define energía como tensiones musculares y nerviosas, como una ola compleja y simultánea de variaciones de tonicidad. Para él, son estas variaciones las que le dan vida a un cuerpo. Se trata de energía orgánica, de fuerza vital que tiene que ser ordenada y moldeada. La energía pura carece de sentido.

Para Foreman³³ y Lecompte, al igual que Wilson, lo único que cuenta para el artista es estar ahí en el escenario, presente en su integridad (como en el performance). La presencia surge cuando el artista confía en su trabajo y es consciente de su cuerpo, de su voz y de lo que lo hace único (Féral 1998, 50). Para Lepage, la presencia surge no cuando el actor se abandona en la representación, sino, por el contrario, cuando “entra en un amplio terreno conocido que controla a la perfección y en el que será capaz de encontrar respuesta a lo que venga” (*Ibidem*). Para Weems, a quien la noción le resulta particularmente interesante, el reto es definir una nueva presencia del actor en relación con las tecnologías que le imponen otro modo de estar en el escenario.

Para Schechner y, en particular para Pelletier, es posible incluso establecer las leyes de la presencia, la cual puede construirse en escena hacia el final de un ensayo, cuando se cuenta con el impulso orgánico suficiente provenientes del trabajo corporal y vocal realizados. La presencia aparece como enlazada directamente con el “estar-ahí” del actor, con sus acciones en escena, su reactividad a las cosas, con el espacio y el grupo, pero también con su sentido del riesgo y del peligro que asume de buena gana. Esta visión se aproxima a la de Alain Knapp, quien en las entrevistas definió la presencia como esa “fluidez” que hace que el actor, al estar presente en el momento mismo del actuar, presente en el arte, inmerso en el momento, acepte “dejar que suceda”. Esta presencia tiene que ver con el involucramiento total del artista del que hablábamos en párrafos anteriores.

Del lado francés, muchos insisten en esa fragilidad (Lassalle) que el actor necesita para generar torbellinos de emociones y vibraciones que perturban (Lavaudant); reclaman una fragilidad que sabe sorprender (Lavelli). Los directores han dicho a menudo que los actores que más les conmueven son por lo general aquellos que transmiten “inquietud y duda” (Sireuil), que llevan con ellos un extrañamiento (Nichet) o que son portadores de un secreto (Marleau) que les sorprende, les provoca y los descarrila. Ellos están al acecho de una ingenuidad primitiva en el actor (Sireuil), de una inocencia (Pelletier), de una generosidad proveniente de la infancia (Nichet).

Curiosamente, los estadounidenses se refieren más libremente a la libertad de cuerpo y mente (Abdoh), a la ausencia de inhibiciones y temores, a la confianza que en sí mismo tiene el actor (Wilson), incluso a

³³ Foreman dice también que la presencia es *sex-appeal* de naturaleza casi animal, pero que en ese caso nada tiene que ver con el teatro.

la necesidad de arrogancia (Foreman), lo cual implica en ocasiones una relación conflictiva con el director.

Estas diferencias se confirman en la relación que los directores esperan que el actor tenga con sus emociones. Son muchos los directores estadounidenses que afirman que el actor no debe buscar la emoción, y que ésta, lejos de ser el fin último del teatro (Spychalski), tiene una importancia secundaria (Marleau), si no es que es lo menos importante de la representación (Schechner). Para Lecompte, el actor no precisa buscar la emoción, pues ésta surge de la unión del gesto con el texto. Del lado francés, la emoción nace principalmente de la forma. Estos dos puntos de vista van, por supuesto, en contra del modelo stanislavskiano, actualmente en declive, que ve en el actor una madeja de emociones.

Por último, si bien nadie cuestiona que el arte es resultado no de un trabajo técnico, sino también del talento, y que es necesario desarrollar este talento y aprender a utilizarlo sabiamente, las opiniones difieren también en este sentido. En un coloquio sobre la formación del actor que en 2001 reunió a representantes de las principales escuelas de teatro de algunos países de Europa y de Estados Unidos,³⁴ reveló que los franceses le conceden un lugar más prominente al talento, mientras que para los estadounidenses (y, principalmente, para los anglosajones) lo principal es el aprendizaje.

¿Qué conclusiones podemos sacar de este recorrido puntillista?

1. En primer lugar, una advertencia: el esquema que a grandes rasgos hemos tratado de trazar aquí no nos autoriza a hacer generalizaciones en el terreno de la práctica. Tanto en Norteamérica como en Francia, el panorama teatral es de lo más diverso. Las prácticas actuales no son ni uniformes ni unívocas, y no pueden compararse entre sí sin incurrir en falsedades. Ellas toman prestado de varias corrientes (la del texto, la de la imagen, la del formalismo, la de las artes visuales, la de la interpretación), y no siempre es fácil distinguir las influencias y las rupturas. Para acercarse a la realidad de la práctica, haría falta más bien una imagen caleidoscópica de formas y de estéticas.

³⁴ El coloquio "*Former ou transmettre: le jeu s'enseigne-t-il?*" ("Formar o transmitir: ¿es la actuación algo que se enseña?"), celebrado en el Théâtre de la Colline de París, del 27 al 30 de abril de 2001, y organizado por el Departamento de Teatro de la UQAM, con apoyo del Departamento de Artes del Espectáculo de París X-Nanterre, reunió a representantes de las escuelas de formación en Europa y Norteamérica. Las actas fueron publicadas en Féral (2003).

2. No obstante, existe una línea de fractura entre dos visiones del teatro: una que ha roto con la tradición y se inspira en el performance, y la otra con una idea más convencional de la escena teatral. La primera es más libre e inventa sus propios parámetros de pensamiento, y la segunda permanece más ligada al texto y a la palabra, aunque no necesariamente sea ésta su único motor. Los directores de los que hemos hablado (estadounidenses, flamencos, alemanes) privilegian, en su gran mayoría, la primera de estas opciones, a la cual hemos llamado “teatro performativo”, mientras que el enfoque francés, por ejemplo, sigue siendo más teatral.
3. Si hoy en día el arte del performance se ha propagado hacia muchas prácticas performativas, ha sido más del lado estadounidense (o, mejor dicho, anglosajón), pero también flamenco, belga, británico, italiano, suizo y alemán. Una de las características principales de este teatro es que pone en juego su proceso de producción, algo que importa más que el producto final, incluso si éste ha sido meticulosamente planeado y estructurado. Así como en el performance, el desarrollo de la acción y la experiencia del espectador son mucho más importantes que el resultado final.
4. La diferencia entre los dos enfoques se percibe también en el terreno del discurso teórico y los enfoques analíticos: mientras el académico estadounidense prefirió desarrollar el concepto de “performance” en su sentido antropológico, multicultural y multidisciplinario, abarcando así la inmensa totalidad de lo real y perdiendo en el intento la especificidad de la obra artística como tal, del lado francés sigue habiendo una gran resistencia al concepto, y sigue siendo desconocido o mal entendido, como había ocurrido ya con el *performance art*. La idea de “performance” sigue siendo decididamente estética.
5. En su concepción del teatro, los artistas estadounidenses ponen el acento preferentemente en la actuación del cuerpo y el trabajo físico del actor, en su reactividad y en las partituras físicas y rítmicas; algunos de ellos generando incluso métodos creativos (como Bogart en sus *Viewpoints*, o Lepage con el método Repère).
6. En el teatro performativo, el actor está llamado a “hacer” (“*doing*”), a “estar presente” (“*being*”), a correr riesgos y “mostrar el hacer” (“*showing the doing*”); es decir, a afirmar la performatividad del proceso. La atención se pone en la ejecución del gesto, la creación de la forma, la disolución de los signos y su reconstrucción permanente. Se establece una estética de la presencia.

7. En esta forma artística, que da paso al performance en su sentido antropológico, el teatro aspira a hacerse acontecimiento, uniéndose al presente, si bien este *acontecer* no siempre es alcanzable. La pieza no existe más que por su lógica interna que le da sentido, liberándola de cualquier dependencia exterior a una mimesis precisa o a una ficción narrativa lineal. El teatro ha tomado distancia de la representación. ¿Pero, se ha por ello alejado de la teatralidad? Es una pregunta que amerita plantearse.

Traducción del francés al español : Luis L. Esparza

Bibliografía

- Art Press*. 2008. «Performances contemporaines», *Art Press* 27.
- Burns, Elizabeth. 1973. *Theatricality*. Londres: Longman.
- Derrida, Jacques. 1972. *Marges de la philosophie*. París: Minuit.
- Féral, Josette, ed. 2003. *L'école du jeu, Saint-Jean-de-Védas*. Montpellier: L'Entretemps.
- _____. 1997. *Mise en scène et jeu de l'acteur, entretiens. Tome I, L'espace du texte*. Montreal/Bruselas: Éditions Jeu/Lansman.
- _____. 1998. *Mise en scène et jeu de l'acteur. Tome II, Le corps en jeu*. Montreal/Bruselas: Éditions Jeu/Éditions Lansman.
- Fried, Michael. 1967. "Art and Objecthood". *Artforum* 5: 139-145.
- Fischer, Mark. 2004. "A Musical Mystery Tour". *The Scotsman* [en línea]. <http://www.heinergoebbels.com/en/archive/texts/reviews/read/341>.
- Goffman, Erving. 1973 [1959]. *La mise en scène de la vie quotidienne*. París: Éditions de Minuit.
- Goumarre, Laurent y Christophe Kihm. 2008. "Performance contemporaine". *Art Press* 27: 5-10.
- Huyssen, Andreas. 1986. *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Jans, Erwin. 2016. "La chambre d'Isabella" [en línea]. Consultable en: www.needcompany.org/FR/la-chambre-d-isabella.
- Lehmann, Hans-Thies. 2002. *Le théâtre post-dramatique*. Trad. Philippe-Henri Ledru. París: L'Arche.
- Perelli-Contos, Irène y Chantal Hébert. 1994. "La tempête Robert Lepage (entrevista)". *Nuit Blanche* 55: 63-66.
- Schechner, Richard. 2008. *Performance, expérimentation et théorie du théâtre aux USA*. Trad. Marie Pecorari. Montreuil-sous-bois: Éditions théâtrales.
- _____. 2002. *Performance Studies: An Introduction*. Nueva York: Routledge.

- _____. 1993. *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance*. Nueva York: Routledge.
- _____. 1990. *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____. 1985. *Between Theater and Anthropology*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- T'Jonk, Pieter. 2004. "Parce que les femmes sont extrêmement importantes"[en línea], Publicado originalmente en *De Tijd*. Consultable en : [www.needcompany.org/FR/la-chambre-d-isabella / critique/23](http://www.needcompany.org/FR/la-chambre-d-isabella/critique/23).
- Turner, Victor. 1982. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. Nueva York: Performance Art Journal.