

## Performance y teatro: un camino continuo

Julia Elena Sagaseta

1-La performance está en pleno desarrollo y su relación con el teatro sigue en auge. Los principales teóricos del teatro no dejan de señalarlo. Así Patrice Pavis en *La puesta en escena contemporánea* analiza la obra de los más importantes creadores y de festivales internacionales significativos señala que “La puesta en escena se ha convertido en performance. No hay representación acabada sino proceso, efecto producido” (2015:58). Es algo que, sin nombrarlo de esa manera, ya propugnaba Antonin Artaud cuando fascinado por el teatro oriental (en su caso su aproximación a la danza balinesa), postulaba el alejamiento del textocentrismo (no rechazaba el texto, pero le disminuía la importancia central que tenía en su época) y el predominio de una escena cruzada por distintos lenguajes y artes con un lugar activo para el espectador. Joseph Danan se pregunta si la performance no es el doble del teatro soñado por Artaud (2016:30).

Ese teatro como proceso del que habla Pavis es el que realizaba Tadeusz Kantor, él presente en la puesta en escena, marcando a los actores como un director de orquesta en acciones que no estaban nunca terminadas. O la escena cruzada por la imagen y los recursos de la danza y las artes visuales que proponía Pina Bausch o lo hacen Robert Wilson o Romeo Castellucci pero que también aparece en el teatro intercultural de Eugenio Barba o Ariadne Mnouchkine

Para Joseph Danan (*Entre teatro y performance. La cuestión del texto*) el teatro está atravesado por la performance en el rechazo de los criterios aristotélicos de la mimesis, el personaje. Aparecen los actores performers y eso no excluye la ficción, pero desacoplada de la narración y la representación (2016:55). Se produce una polifonía escénica, una pluridisciplinariedad y un borramiento de fronteras. Danan excluye las categorías de autor y director. Ni dramaturgo ni el director como autor, lo que hay es un creador escénico. Sobre este concepto insiste mucho tanto en ese texto como en *Absence et présence du texte théâtral*. En este último libro señala que el teatro es un arte autónomo que produce un “texto material” constituido por elementos visuales, sonoros, corporales, coreográficos, espaciales del espectáculo (2018:28). El cuerpo del performer ocupa un lugar de gran importancia.

Cuando estudia la performance Danan distingue una en sentido amplio, la performance cultural a la que se refiere Richard Schechner que abarca múltiples acontecimientos de la vida cotidiana y social y la performance en sentido restringido que es lo que en inglés se denomina “performance art”. La performance siempre ha estado relacionada a las artes visuales como “arte vivo”, pero si recordamos que en inglés el término significa representación, puesta en escena, es indudable que hay, en su denominación, una fuerte relación con el teatro aun cuando muchas veces se la ha negado. Como estamos viendo, un teatro donde el cuerpo actoral y el cruce de lenguajes y disciplinas es prioritario (en lugar de una intensa relación con la literatura) hace cruzar la escena con la performance.

Ya Bernard Dort había hablado de la “representación emancipada”<sup>[1]</sup>, salida de una sujeción a un texto y una fábula, con sus propios elementos constitutivos que le daban una entidad. Hasta un autor tan afecto al texto, que analiza detenidamente y sobre el cual hace su caracterización del teatro moderno y contemporáneo como Jean-Pierre Sarrazac no deja de señalar en *Critique du théâtre 2*: que la escena actual produce un teatro performativo y acuerda con Danan en el lugar otorgado a la performance, con lo que Sarrazac denomina una “pulsión rapsódica” plena de elementos heterogéneos. Para él también la escritura se cruza de elementos performativos. Así en la escena contemporánea el cine, el video, la performance, la danza contemporánea penetran el drama y cambian la concepción anterior textocentrista.

Quizá ninguno llega tan lejos como Josette Féral en *Théorie et Pratique du théâtre*, libro en el que dedica gran parte al estudio de la performatividad y el teatro performativo. El subtítulo, “Más allá de los límites” pone el eje en la ruptura de esta escena con el teatro tradicional, dramático, aquel que pone el acento en el texto. Reflexiona sobre la performance, sus distintas etapas, el desenvolvimiento que toma a través de los postulados de Richard Schechner sobre performance cultural y señala algo que considera importante: el grado de teatralidad que siempre tiene la performance aun cuando se la haya ubicado en las artes visuales. Considera que el teatro performático (que Féral, siguiendo a Austin, llama performativo) está en el centro de la práctica teatral actual. Hay una intensa relación con lo real y un terreno de experimentación para el espectador. El actor deviene performer y realiza una acción escénica en lugar de una representación. El espectáculo está centrado en la imagen (que puede ser tecnológica) y la acción y por lo tanto motiva una recepción espectacular.

2- La escena performática se caracteriza (aunque es difícil hacer una determinación precisa porque cada creador le pone su marca) por la interrelación de artes, la pluridisciplinariedad, la autorreferencialidad y la preponderancia que toma el cuerpo del actor performer que si bien puede relatar una ficción escapa a la tradicional configuración del personaje.

El teatro porteño presenta muchas obras performáticas, algunas muy logradas (el teatro performático exige rigurosidad en los procedimientos), otras con búsquedas experimentales, pero más endebles en su realización. Desde luego estamos tomando un aspecto de la escena de Buenos Aires. Sigue existiendo el teatro de texto, más fuerte en el teatro comercial (aunque éste suele plantear puestas con mucha tecnología y de fuerte impacto, está al servicio del texto y de figuras convocantes) pero en el teatro independiente y en el oficial hay una tendencia a la experimentación.

En 2020 en el Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires se estrenó *Hermafrodita* una puesta dirigida (o creada, decimos más bien siguiendo a Danan) por Alfredo Arias, Carlos Casella y Mayra Bonard, estos últimos bailarines y coreógrafos. La obra tomaba un tema impactante, la vida y trágica muerte de la hermafrodita (o intersex diríamos ahora) francesa del siglo XIX Herculine Barbin cuyas memorias, con prólogo de Michel Foucault, se editaron en 1978.

La obra partía de la interrelación artística como matriz de constitución del espectáculo. Al guión, escrito por Alfredo Arias se le sumaban las coreografías de Casella y Bonard. Ellos comenzaban la obra explicando cómo era el personaje y las vicisitudes por las que pasaba como si estuvieran dando una conferencia performática, sin ningún histrionismo, como actores performers y de pronto a pasaban a bailar dejando la voz y poniendo en primer plano los cuerpos como los yo masculino y femenino de Herculine. A este cruce entre el teatro y la danza que se instalaba se agregaba una video instalación y un fotomontaje que compuso la artista visual Nicola Costantini. Es decir, la interrelación artística como elemento preponderante en una obra que trataba sobre la identidad y la lucha contra una sociedad que se entrometía y determinaba qué debía ser Herculine.

3- En las obras performáticas la matriz que da origen al proyecto puede ser cualquiera de los lenguajes y también el texto aunque luego no sea éste el que se siga fielmente, como ocurre en *Inferno* de Romeo Castellucci que Danan estudia en los dos libros que he tratado más arriba, o como con el guión con elementos autobiográficos que construyó Tadeusz Kantor en *Wielopole Wielopole*.

Los creadores performáticos suelen tomar obras clásicas que deconstruyen y operan con el espacio y las otras formas escénicas. Es lo que realizó Emilio García Wehbi, uno de los más destacados directores de este tipo de teatro en nuestra escena, a partir de una tragedia de Séneca, *Tiestes*, que él, siguiendo el mito, va a denominar *Tiestes y Atreo* (estrenada en 2019).

Séneca tomó una historia clásica dramatizada por autores tanto griegos como romanos, que cruza la lucha por el trono de los dos hermanos, la traición de uno hacia el otro, que tiene el poder, (con la seducción de su mujer y la apropiación del vellocino de oro que daba el mando), la venganza terrible del hermano herido que mata a los hijos del desleal y se los ofrece en un banquete. Es decir, las características excedidas de los mitos que no se ponían en escena en la tradición grecolatina.

García Wehbi tomó la historia y la obra de Séneca como una base, entre otras muchas que arman su espectáculo, pero sólo se hace cargo de algunos elementos como la disputa entre los hermanos, el banquete y sobre todo la desaparición de los menores a manos de los adultos. Dividió la obra en dos partes a partir de otro mito, el de Escila y Caribdis. Entre ellos se va a dirimir una puesta compleja a partir de la actuación, los cuerpos de las actrices (el

texto que en Séneca tiene sólo papeles masculinos aquí es interpretado o mejor presentado solo por mujeres), la música, la escenografía (que va a incluir una cita plástica, el grabado de Goya *Saturno devorando a su hijo* en relación con el mito de Tiestes y Atreo), el canto, la coreografía.

Los distintos lenguajes cobran una importancia singular en cada parte. En la primera, Escila, el monstruo que impide el pasaje de los navegantes aparece aquí en un ámbito posnuclear donde lucha con un grupo de niñas que le hacen frente. La infancia es protagonista en esta obra y se rebela contra el autoritarismo de los adultos que tratan de aniquilarla. En la segunda parte, Caribdis, se presenta el banquete de forma simbólica, la mesa y los asientos, mientras las actrices relatan los hechos en monólogos y las niñas deambulan por el lugar. La actuación impecable (en particular las dos protagonistas, Tiestes y Atreo presentados por Maricel Álvarez, y Analía Couceyro, está realizada por intérpretes que trabajan desde un cuerpo escénico y no desde diálogos. Entre la primera y la segunda parte las actrices y las niñas salen de la fábula clásica y cantan y bailan un rap que remite a la historia.

Cuando el mito (y la obra de Séneca) llegan a su fin la intertextualidad se impone. Una de las actrices comienza un relato que hace nuevamente presente la mirada que se le ha dado a la historia. Es *Matar a un niño* de Stig Dagerman, un texto potente, duro y al mismo tiempo muy poético. La narración hace cruzar el presente con el mito y la tragedia, deconstruidos en el entramado escénico con otra forma espectacular, la narración. Cierra el espectáculo deteniéndose otra vez en ese lugar donde la infancia no tiene espacio porque los adultos se lo niegan y a pesar de que las niñas han luchado a lo largo de la obra, pierden como también los adultos en su accionar, como el personaje que mata al niño en el cuento y que arrastra, como la madre, la culpa.

La obra performática no es solo cruce de lenguajes, aunque esto sea tan importante, es también un sitio ideológico (obviamente desde el arte en primer lugar), un mensaje, una toma de posición.

4- En 2020 Emilio García Wehbi y Maricel Álvarez estrenaron *65 sueños sobre Kafka*, una performance teatral que ellos denominan “instalación performativa teatral”. Al caracterizarla como instalación están dando una importancia singular al dispositivo escénico y la multidisciplinariedad. El punto inicial del proyecto fue un texto de Félix Guattari que se basa en las cartas de Kafka, *65 sueños de Franz Kafka*, ese texto fue el impulso para el evento, pero no lo siguieron como tampoco uno en particular de Kafka. Hay referencias, alusiones que dependerán de la competencia del espectador y de la lectura espectacular que éste haga para que Kafka se haga presente.

No hay una historia clara que se pueda reproducir, por el contrario, se presentan multitud de microhistorias que presentan lxs performers. Podemos, sin embargo, señalar un relato general que recubre todos los microrelatos. Lxs performers (los soñadorxs) están en un sitio abarrotado de cosas, allí se mueven, pero son dirigidxs por un guardián que se sienta a un costado y con un silbato les ordena comenzar una historia o pararla.

Antes del mandato para comenzar cada micro ficción el guardián lee o dice una ley. Deleuze y Guattari señalan en su libro sobre Kafka: “Quien hace la ley es la enunciación” [2]. El tema de la ley es muy importante en la narrativa de Kafka, así como la justicia y la autoridad que aquí toman la figura del guardián. Éste manipula a su gusto a lxs prisonerxs como un poder superior que los frustra todo el tiempo con sus silbidos, aunque su apariencia y sobre todo su vestimenta (un delantal color marrón claro) no lo muestra como una autoridad mayor. Remite así a algunos personajes secundarios en su accionar en *El castillo* que tratan de aniquilar a K.

Pero el dispositivo escénico [3] y los movimientos coreográficos dicen mucho a este relato general. El espectáculo es claramente interdisciplinario. El ámbito está repleto de los más variados elementos, algunos *low tech* notoriamente de otro tiempo (televisores, consolas), una cama (¿referencia a las de *El castillo*?), hasta la cara de una muñeca de las que ha usado García Wehbi en *El Periférico de Objetos*, la cabeza de un ciervo, que García Wehbi utilizó en otra obra (la intertextualidad teatral presente) y cables por todos lados, el piso enteramente cubierto de ellos. El sitio así presentado exacerba los límites de la prisión en la que parecen estar les que sueñan y relatan.

Lxs performers se mueven todo el tiempo, hacen ejercicios gimnásticos, toman posiciones de danza, se desplazan, a veces siguen coreografías. Cuando dicen sus textos pueden hacerlo desde un hiperrealismo que los conmueve hasta las lágrimas o usar el humor. También pueden decir, como uno de ellos, “Salida, salida, salida” gritándolo con desesperación. Entre ellxs pueden ser solidarixs abrazando a les que se emocionan o crueles, sacando de un empujón al que está hablando o tirando a otre. No tienen actitudes fijas, el lugar los transforma.

Por delante, en el proscenio, hay alambres aparentemente electrificados (lo hacen notar lxs performers cuando intentan tocarlos) en todo el espacio. ¿Dónde están, en *En la colonia penitenciaria*, en *El proceso*?

En esta performance la literatura ha sido la fuente que se ha cruzado con el teatro y la danza y donde los cuerpos son prioritarios desde una dirección impecable.

5- En 2021 cuando el teatro empezaba a salir del encierro de la pandemia, Pompeyo Audivert estrena *Habitación Macbeth*, su versión de la tragedia shakespeariana. Otra obra en la cual podemos hacer una lectura performática, trabajada íntegramente en el cuerpo del actor/director del hecho escénico. Hay variaciones del original, no solo se reducen los personajes a seis, Macbeth, lady Macbeth, Banquo y las brujas, sino que se añade otro, Clov, produciendo intertextualidad con Beckett. Así se junta ese ser indefinido de *Final de partida* que no sabe con claridad quién es y dónde está con aquellos personajes que hacen la tragedia isabelina. Todos se presentan siguiendo la obra clásica, pero atraviesan el cuerpo del actor que va deviniendo a través de los acontecimientos y transformaciones de aquellos. Si el centro de la performance es el cuerpo, aquí está el del actor que produce, él solo, lo que sucede en escena. Y si también la performance es el cruce interdisciplinario e interartístico y el teatro siempre lo ha hecho, Audivert acude a ello en esta obra con profundidad. A la intensa actuación que realiza le suma la música de Claudio Peña que está en escena con su violoncello y los efectos plásticos que produce la iluminación de Horacio Novelle.

En varias entrevistas ha señalado Audivert que el poder con sus máscaras y el teatro son los ejes de su obra que empieza, en la concepción, con Clov. Pompeyo es Clov, el actor de una compañía en un mundo que se derrumba, que representa una y otra vez los personajes de *Macbeth*. A veces Clov sale de la tragedia y es un utilero que coloca los objetos necesarios para la acción siguiente.

La idea de la representación está siempre presente, esa “visión poetizante de los vínculos artísticos” de la que Audivert habla en su libro *El piedrazo en el espejo*. Y el actor en el centro porque también en las relaciones de la trama la actuación es primordial. En esta versión de la tragedia las brujas se presentan como adivinas y también como actrices. En el dominio absoluto que producen en Macbeth éste se transforma y deja su lugar de hombre común, fiel al rey, para comenzar a actuar su nueva entidad: a fin de obtener el poder deberá ser un asesino y para no ser descubierto usará la actuación. Lady Macbeth actúa compulsivamente todo el tiempo. La ambición que les provoca primero a Lady Macbeth y luego a Macbeth, cómo se van sucediendo los acontecimientos después del encuentro con las brujas, el deseo irrefrenable de poder, las máscaras que deben usar, lleva al actor a una actuación estallada, como dice Audivert, que está lejos de cualquier psicologismo, de cualquier construcción del personaje. En la trama las máscaras se desbordan y al final caen. Dice Audivert que en los textos él hace estallar algunos sentidos. Y en éste la actuación, la representación, dominan.

6- El teatro performático puede visitar el teatro documental y el bidrama. No son lo mismo pero muchas veces se cruzan. En el segundo caso el director o los actores pueden estar involucrados personalmente en lo que se narra o se presenta. En el teatro documental la realidad se hace explícita.

El biodrama se hace realidad en nuestra escena con la labor de Vivi Tellas. Ella lo inicia con obras propias como *Mi mamá y mi tía y Tres filósofos con bigotes*, y ha organizado un largo ciclo en el teatro Sarmiento. En muchas obras presentadas el espectáculo se hacía performático. Tomo dos ejemplos: en *Barrocos retratos de una papa*, obra dirigida por Analía Couceyro, se tomaba la vida de la artista visual Mildred Burton. Al terminar la obra, un video traía a la protagonista a escena quien comentaba la puesta. Los espectadores se retiraban por un pasillo que se convertía en una exposición con cuadros de la pintora. En *Foto Bonaudi*, el creador Gustavo Tarrío, tomaba la historia de unos fotógrafos santafesinos. Uno de ellos participaba del espectáculo como actor performer y sacaba en escena fotos de la obra que después se exponían.

Desde las dos instancias, lo biográfico y lo documental, Lorena Vega organizó su obra *Imprenteros* (estrenada en 2018). Allí narra su historia personal, la del taller gráfico donde se formó su abuelo, su padre y sus hermanos, toda una genealogía de gente ligada a la gráfica atravesada por luchas, conflictos, relaciones con la realidad social. La historia de la imprenta familiar hasta su desaparición y sobre todo la figura del padre, la llevan a cabo Lorena Vega y uno de sus hermanos, no actor, por lo tanto, en un rol de performer. El otro hermano aparece en un video. En algunas instancias son duplicados por intérpretes que desde un tono realista dan énfasis a las situaciones. En otros casos videos o fotos acentúan el clima documental. Vega utiliza el monólogo para dar cuenta de la relación con el padre, de la situación de la imprenta a la muerte de éste, para hacer preguntas a sus hermanos. El performer reproduce corporalmente la labor gráfica, introduce con soltura una coreografía sobre los ruidos del taller que es seguida, sobre el final por todo el elenco. El público, a quien se ha dirigido todo el tiempo Vega, es invitado al final a participar recorriendo las paredes del espacio, cubiertas ahora por fotos y videos de lo acontecido en la historia familiar, comentando los hechos presentados y narrados.

Lo real en escena, lo documental, que se acrecienta con el biodrama, se presenta claro en esta propuesta que recorre una historia de vidas y de relaciones con la sociedad donde la desnudez de los hechos y los sinsabores se amplía con la labor de la actriz y el performer.

7- La matriz compositiva puede ser, como dijimos, un texto, pero también el cuerpo o el cruce de lenguajes disciplinares. En *Arde brillante en los bosques de la noche* de Mariano Pensotti (estrenada en 2017) el creador va a utilizar tres instancias: un teatro de marionetas, la escena teatral como se conoce y una película. Las posibilidades artísticas se mezclan y se interrelacionan unas en otras. Es un interesante trabajo de composición en el que, en el desdoblamiento, cada una tiene su propio desarrollo. Concebida la obra como una mirada sobre el centenario de la revolución rusa, las historias se relacionan con el tema, se conectan entre sí y se dispersan narrativamente. Los actores son los mismos para los tres momentos, aunque los personajes roten.

En la primera parte los actores son manipuladores de muñecos que tratan los avatares por los que pasa la vida de una profesora, especialista en la revolución de 1917, inmersa ahora en una crisis que toca lo vital y lo profesional ante la indiferencia de sus alumnos por las utopías que ella sostiene. La invitan a asistir al teatro y entonces los títeres dejan su accionar, se sientan en la primera fila y observan la segunda instancia.

En esta secuencia el teatro conocido se impone, pero la historia es otra. Aquí es una europea que ha dejado su familia, su lugar tranquilo, para integrarse a la guerrilla colombiana, otra vez siguiendo una utopía. Años después de esa decisión retorna a su patria y encuentra todo cambiado (o ella es otra persona) y no se puede adaptar. Entonces la invitan a ver una película. Los actores que han interpretado este relato se sientan adelante, las luces de la sala bajan y comienza la proyección.

Los mismos intérpretes en otros personajes van a hacer conocer el devenir de la tercera protagonista, una periodista televisiva que va a Misiones con un grupo de amigos y allí se encuentra con unos *strippers*. Son unos jóvenes descendientes de rusos herederos de la hija de Alexandra Kollontai (una figura de la revolución de 1917) y su grupo. Otra vez las utopías han fracasado. Si Kollontai era una feminista radical y una adelantada a su época, estos hombres viven su fracaso vital vendiendo sus cuerpos.

En las tres historias los cuerpos toman una importancia muy grande. En la primera, las marionetas señalan su parecido con actores y actúan desplazándolos. Por otra parte, está la figura de la profesora que arrastra su cuerpo en crisis. En la segunda la exguerrillera no encuentra su lugar y lucha con la incomprensión de los cuerpos familiares. En la tercera los cuerpos se hacen más visibles y deteriorados desde las historias familiares (sobre todo los *strippers*).

Las historias se conectan: la guerrillera de la segunda se ve impactada por la película y toma una resolución en base a ello, la obra de teatro influye en los acontecimientos de la profesora. Los sucesos se van sucediendo y vinculando aun cuando los relatos en sí no tengan relación. Lo tienen en la búsqueda experimental que implica la obra con su juego de lenguajes estéticos, en el trabajo con los cuerpos, en la exposición con los mismos o el dominio de ellos.

Formado en cine y teatro, Mariano Pensotti ha utilizado procedimientos cinematográficos en otras obras. Aquí directamente opta por la filmación para parte de la representación. En *El público*, estrenada en el Festival Internacional de Buenos Aires en 2020, lleva la experimentación más lejos. El espectáculo que se realiza en las salas de dos teatros se compone sólo de cortos cinematográficos que relatan historias con algún punto en común. Actuados por intérpretes del circuito independiente del teatro, el evento pone en cuestión el presente de la escena. El público del título hará su interpretación. Entre una parte y otra (una sala y otra) los espectadores se reúnen, asisten a un concierto y recorren calles de la ciudad para dirigirse al otro lugar realizando una performance urbana.

8- Danan señala que el teatro performático no elude la ficción. La vimos en *Tistes y Atreo*, en *Habitación Macbeth* (aunque en ésta más que la historia importa el devenir actoral), en las historias de *Arde brillante en los bosques de la noche*. Y está también la recepción que se realice, que realiza su lectura de lo que ofrece la escena de muchas maneras. Así puedo recibir *Pundonor*, texto y actuación de Andrea Garrote con dirección de la actriz y Rafael Spregelburd (obra estrenada en 2018) como el relato de los padecimientos de una profesora universitaria, un monólogo lleno de vicisitudes y también de humor, excelentemente interpretado por su creadora, o como una conferencia performática atravesada por la ficción.

Con mínimos elementos escenográficos (una mesa, una silla, un pizarrón desvencijado) la actriz se dirige a un público que asume otros roles que el de simple espectador. Desde el lugar del relato son los alumnos que han asistido a esa clase después de un episodio traumático que ha puesto un paréntesis a la labor de la profesora. Desde la conferencia performática son espectadores que contemplan como una actriz despliega con habilidad sus recursos para narrar una ficción.

El espectáculo se presenta y se desarrolla como la clase difícil de la profesora tras el duro percance que le ha valido una suspensión de las actividades y ha puesto en tela de juicio su salud mental. La clase es una introducción al pensamiento de Foucault del que es una especialista y al que se nota que conoce muy bien, alguien que escribió sobre la locura y también sobre el biopoder que ha padecido la profesora. El personaje habla desde su asiento, a veces se para y camina algo, lo que puede ocurrir en cualquier clase. La actriz transmite el personaje dirigiéndose a los espectadores/estudiantes y rompiendo la cuarta pared. Sin salir de la ficción adopta características de una conferencia performática en su postura, en su manera de transmitir las ideas de los postestructuralistas que trata. Pero el personaje perturbado domina y de pronto trastabilla, balbucea, abre su cartera y saca lo que hay adentro sin saber bien por qué lo hace. El juego entre posibilidades expresivas es permanente y atrapa la atención de los receptores.

9- En esta relación que hemos estado viendo entre teatro y performance se encuentra una teatralidad expandida que puede ser puesta en su límite en *El público* de Mariano Pensotti cuando pasa a los espectadores.

Richard Schechner explica, cuando se refiere a la performance que cada artista la crea, cada cultura le da su entidad. Puede haber también una lectura de la realidad como performance que es lo que hacen los Estudios de Performance. Schechner, propiciador de los mismos, percibe eventos culturales y sociales (encuentros, marchas, rituales, ceremonias, acontecimientos políticos o deportivos) como performance, pero también incluye el teatro y otras formas artísticas.

La performance como arte vivo, como se la ha considerado desde las artes visuales, tiene una fuerte carga de teatralidad, así como la tiene en la danza donde se ha desarrollado mucho.

Este cruce implícito desde la misma palabra con la que se denomina este arte, como hemos visto, se hace evidente en todas las formas de teatro performático. El desplazamiento del lugar del texto de ubicarse en el centro a ser uno de los lenguajes de la puesta en paridad con los otros que se convocan, ha cambiado el concepto de teatro. Ya no es solamente una historia interpretada por personajes. Como hemos señalado, el teatro performático no elude la ficción y la historia, pero no la prioriza o el espectador la reconstruye a través de distintas instancias artísticas. La imprecisión de la performance para poder definirla podemos referirla también al teatro performático que toma características muy diferentes según cada creador:

autorreferencialidad, pluridisciplinariedad, interrelación artística, recurrencia o no a una historia, el cuerpo como uno de los ejes primordiales, y muchas otras instancias que elegirá el creador escénico. Este último concepto de Danan amplia y significa mejor que el de director, más ligado al concepto tradicional de teatro donde se ajusta a la historia y a una puesta en escena de esta. El creador escénico suele escribir el texto o tomar uno y deconstruirlo, salvo que el dramaturgo tenga un concepto performático en su escritura.

Citamos a Artaud al principio del artículo, el primero en percibir este tipo de teatro que no llegó a realizar pero que caracterizó con una precisión todavía no agotada. Cuando Artaud escribe faltaba mucho para que la performance se instalara en el ámbito del arte, pero percibió para el teatro un ámbito sin límites. No solo la performance está cruzada por el teatro, sino que ambos se pueden mezclar en las actividades de los artistas y en los eventos. Las performances si las consideramos como arte vivo están llenas de una teatralidad que escapa a las formas más conocidas y se inclina al teatro de presentación. Vimos como en *El público* Mariano Pensotti pone una performance, como Emilio García Wehbi y Maricel Alvarez hacen teatro performático y también performances, como Pompeyo Audivert es pura actuación y representación (y desde allí su lectura de un texto). No son los únicos, en muchas obras los creadores dudan en su caracterización, pero acuden al cruce performático.

La mixtura ha venido para quedarse y ha enriquecido al teatro. Es la característica de nuestra época y los críticos debemos estar abiertos a percibirla y acompañarla.

## BIBLIOGRAFÍA

Audivert, Pompeyo. 2019. *El piedrazo en el espejo. Teatro de la fuerza ausente*. Buenos Aires, Ed. Libretto.

Carlson. Performance. 1998. *Performance*. London and New York, Routledge.

Danan, Joseph. 2016. *Entre teatro y performance. La cuestión del texto*. Buenos Aires, Ediciones Artes del Sur-

-----, 2018. *Absence et présence du texte théâtral*. Paris, Actes Sud –Papiers.

Féral, Josette. 2011. *Théorie et Pratique du théâtre. Au-delà des limites*, Montpellier, éditions l'Entretemps.

Pavis, Patrice. 2015. *La puesta en escena contemporánea*. Murcia, Udit.um.

-----, 2016. *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México, Paso de Gato.

Sarrazac, Jean-Pierre. 2013 *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México, Paso de Gato.

-----, 2015. *Critique du théâtre 2*. Strasbourg, Éditions Circé.

Schechner. Richard. 2000. *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires, Libros del Rojas.

## NOTAS

[1] Dort, Bernard. 1997. “La representación emancipada” en Cuadernos de Teatro N°11, Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

[2] Gilles Deleuze y Félix Guattari. *Kafka para una literatura menor*, Mexico, Ediciones Era, 1978, pág. 69

[3] García Wehbi y Maricel Alvarez han declarado en entrevistas que ese dispositivo estaba inspirado en la obra de la artista multidisciplinaria libanesa Mona Hatoum.