

## El devenir de la obra teatral en acontecimiento procesual: de espectáculo a experiencia

Daniela Berlante(UNA/UBA)

*¿Habrá imaginado John L. Austin (1991) que su teoría de los “Actos de Habla” constituiría no sólo una revolución para la filosofía del lenguaje sino para la transformación de las artes en general y del teatro en particular? ¿Habrá proyectado el alcance de los “Speech Acts” para abordar desde cuestiones como la identidad y el género hasta las realizaciones escénicas? Lo desconocemos. Austin muere en 1960, año que inaugura la década en la que tendrá lugar un acontecimiento fundamental para las artes, que socavará sus paradigmas y la base teórica de sus presupuestos. Nos referimos al denominado giro performativo (Fischer-Lichte 2011).*

En efecto, de acuerdo con Austin, los enunciados lingüísticos no sólo afirman, describen o transmiten informaciones acerca del objeto del que se habla (constatativos), sino que además efectúan acciones que crean -dadas determinadas condiciones contextuales- un estado de cosas nuevo. Este tipo de enunciados que denominó performativos realizan en el acto de decir la acción que están expresando, significan aquello que hacen y construyen de esta forma realidad. Posteriormente, Austin abandonó esta división entre enunciados constatativos y performativos para reconocer la presencia de tres tipos de actos que se ponen en juego al hablar: los locutivos, ilocutivos y perlocutivos. De esta manera pretendía demostrar la asociación indisoluble entre palabra y acción, palabra y hacer.

El concepto de performatividad asociado a los enunciados que en el mismo acto de decir realizan la acción que expresan (“Los declaro marido y mujer” por ejemplo) tuvo enorme productividad a la hora de repensar nuevas condiciones para las prácticas artísticas. Surge por entonces la performance como arte de acción cuya singularidad radica en que la materialidad de estas acciones prevalece por sobre la significación, en tanto las primeras no tienen -en principio- otro significado que su propia ejecución (Fischer Lichte 2011). Así es como, en lo que concierne al teatro, comienza a abandonarse la idea de que su deber es representar un mundo otro. Ahora la realidad teatral pasará por su propia constitución, definida principalmente en la relación entre actores y público. El ejemplo aportado por Fischer-Lichte para graficar el impulso performativo que supo tener el teatro por aquellos años nos trae a Claus Peymann dirigiendo *Insultos al público*, de Peter Handke, en el Theater am Turm de Francfort en 1966. En este espectáculo el teatro se desmarcaba de la configuración con la que tradicionalmente había sido concebido, esto es, como construcción de un mundo ficcional a ser interpretado por el espectador, porque lo que se pretendía era la elaboración de la relación entre este y los actores, en tanto se definió que en ese vínculo concreto residía la materialidad teatral. Para poner a prueba este modelo, los actores insultaron al público y este reaccionó, como era esperable, de las maneras más diversas. En lo que, con seguridad, ambas partes coincidieron es en que el teatro fue abordado por su “procesualidad específica: por las acciones de los actores, realizadas para producir una relación determinada con los espectadores, y por las acciones de los espectadores. [...] Se trataba, pues, de negociar las relaciones que habrían de darse entre actores y espectadores para constituir de ese modo la realidad del teatro” (2011 42).

Hablamos de un tipo de teatro que abandona para su constitución el modelo hegemónico del drama, que al no hacer de la imitación de la acción su objeto se desinscribe de la idea de teatro como variable dependiente de otra realidad: la vida, el comportamiento humano (Lehmann 2002). Hablamos de un teatro que abandona su condición de obra autónoma, para comenzar a configurarse en términos de acontecimiento y de experiencia. ¿Pero qué alcances podría tener esta configuración experiencial? ¿En qué diferiría de plasmarse como obra?

### A propósito de la experiencia

Georges Bataille (1972 17) ha pensado estas cuestiones y es posible que algunas de sus ideas contribuyan a desplegar la reflexión:

*La experiencia interior, no pudiendo tener su principio ni en un dogma (actitud moral), ni en la ciencia (el saber no puede ser ni su fin ni su origen), ni en una búsqueda de estados enriquecedores (actitud estética, experimental) no puede tener otro fin ni otra preocupación que ella misma. [...] Llamo experiencia a un viaje hasta el límite de lo posible para el hombre. Cada cual puede no hacer este viaje pero, si lo hace, esto supone negadas las autoridades y los valores existentes que limitan lo posible. Por el hecho de ser negación de otros valores, de otras autoridades, la experiencia que tiene existencia positiva llega a ser ella misma el valor y la autoridad.*

Si la experiencia –siguiendo a Bataille- no puede tener otro fin ni otra preocupación que ella misma cogimos que las manifestaciones escénicas que se plantean en estos términos hacen suyo el paradigma de la performatividad que señalábamos como motor del giro operado en las artes a partir de los '60. Así es como, el alcance de la experiencia no tendría otro objeto más que su propia ejecución. No habría –siguiendo esta lógica- un más allá de la experiencia porque todo lo que ella provee, conforma y constituye se resuelve en el acto mismo de su realización. Es por ello que en el extremo de la autorreferencialidad se da sus propios valores volviéndose, de esta manera, su propia autoridad. La experiencia desconocería una autoridad ajena a sí misma porque es ella quien se erige como garante de su propia legitimación. En este sentido, afirmamos que la autoridad negada por aquellos fenómenos escénicos instituidos y autodefinidos en términos de experiencia es la de la tradición teatral que ha concebido a su objeto como reflejo de un mundo que gravita por fuera de él mismo y que resuelve su existencia bajo la lógica del conflicto, a través de la forma dialogada.

Las experimentaciones teatrales performáticas (tanto para los ejecutantes como para el público), no implican para nosotros la ruptura con la tradición del teatro. De lo que se trata, es de poder redefinir o ampliar el alcance del hecho teatral, y dentro de él, el estatuto que pasa a tener el espectador. Esta clase de fenómenos invita y apuesta largamente al intercambio de roles preestablecidos: el asistente que iba a ver el espectáculo se torna él mismo objeto de la mirada de los otros, pudiendo volverse actor (aún cuando no lo haya previsto de antemano). Sabemos que el espectador es un engranaje fundamental del hecho teatral, sin embargo, en los fenómenos escénicos contemporáneos se ha vuelto imprescindible. Nos atreveríamos a reformular el famoso lema de Argentores que reza: “Sin autor no hay obra”, cambiando el primer término de la sentencia por el de espectador. A tal punto llega la potencialidad que se le acuerda que en muchos casos es elevado a la categoría de co-autor (para escándalo de no pocos creadores). Independientemente de cómo se entienda la autoría, es un hecho constatable que el arte contemporáneo se define como estado de encuentro, como aquel conjunto de prácticas artísticas que toman como punto de partida teórico y práctico las relaciones humanas y su contexto social. El valor de las obras de arte estará puesto no ya en el producto acabado sino en la clase de relaciones interhumanas que figuran, produce o suscitan (Bourriaud 2006). Y esa relación es dadora de experiencia.

Patrice Pavis (2014 94,95) afirma que el idioma alemán tiene dos términos para definir experiencia, a diferencia del francés o el inglés que cuentan con uno solo. *Erfahrung* o experiencia de lo real, del conocimiento, de la marcha de las cosas y *Erlebnis*, experiencia vivida, íntima, personal. *Erfahrung* es la experiencia técnica acumulada: se concreta en parámetros observables, verificables que tienen su origen en el mundo exterior. Nos proporciona un objeto de saber que podremos traducir en palabras, analizar con conceptos lógicos o relacionar con el mundo. La *Erlebnis*, por el contrario, es vivida por el sujeto como una experiencia íntima difícilmente comunicable, que desearía conservar para sí, sin tener que explicarse al respecto. Esta clase de experiencia individual y no compartible es a la que aspira el espectador postdramático, y se correspondería con un tipo de teatro que califica como de inmersión. Pavis (125) afirma que la inmersión consiste en sumergir al espectador de manera individual o colectiva en un lugar, un medio, una atmósfera o una situación que promuevan su descubrimiento o redescubrimiento del mundo para hacerle vivir un momento intenso y auténtico, en franco contraste con la parálisis propia de su vida cotidiana, regida por hábitos fijos. Todo está hecho para brindarle al espectador la impresión de que es tenido en cuenta de manera particularizada. Los actores se dirigen a él como individuo, y no como parte de un conjunto masificado, lo invitan a una interacción, le plantean preguntas personales y hasta íntimas. Se confía en que va a vivir una experiencia que podrá hacer cambiar el punto de vista sobre su propia vida. Es él quien elige las escenas y los lugares, volviéndose responsable del montaje y el relato construido. Así inmerso, el espectador se encuentra en un mundo real en el cual es invitado a reaccionar de manera personal ofreciendo su propio cuerpo y su propio caso al teatro.

Independientemente de los resultados artísticos que pueda ofrecer, el teatro de inmersión apuesta a que el arte puede tener una incidencia sobre la vida. Y en esa aspiración, lo procesual se impone por sobre el acabado.

## Teatro creado en un *site specific*

Otro caso de fenómeno escénico que apuesta fuertemente a la experiencia para su sustanciación es el del teatro creado en un sitio específico o *site specific*. Cuando el teatro sale de su lugar tradicional, cerrado e institucional, cuando baja a la calle o se apropia de un marco no creado específicamente para él, deviene *site specific*, esto es, *in situ* (Pavis 2014, 263). De este modo, el teatro creado en sitios específicos deja de ser considerado como un espacio a ser llenado, para volverse una experiencia que parte de las condiciones concretas del lugar. El espacio no sólo será el marco o el punto de partida de la experiencia artística sino que se va a volver su condición de posibilidad. El hecho teatral-experiencial adviene a partir de la relación que entabla con ese sitio en particular. Lejos de la lógica de la traslación de aquellos espectáculos que se adaptan a espacialidades diversas (y que no modifican sustancialmente su materialidad en la mudanza), el teatro creado en *unsite specific* es inescindible de su relación con el espacio que fue designado para su realización. En este sentido, no podría trasladarse sin perder su especificidad, ya que el teatro creado en un *site specific* es el resultado del vínculo con el lugar. Pavis sostiene que el *site*, su contexto preciso, confiere a la situación, a los textos eventuales, una fuerza íntima, inmediata y sensible que pasaría inadvertida en un espacio otro. En algunas ocasiones el público es invitado a desplazarse según un recorrido que puede haber sido prefijado; es instado a tomar el camino de un “paseo performático” (*promenade performance*), a seguir a los artistas, porque al desplazarse desde ese entorno particular el espectador *flâneur* encontrará una respuesta emocional que va a diferir de la del espectador sentado e inmóvil de la tradición occidental.

## Experiencia/Alicia

A modo de ejemplo, y celebrando que desde la universidad pública sean atendidos estos modos ampliados que vienen asumiendo los fenómenos escénicos, mencionaremos *Experiencia/Alicia*, Proyecto de Graduación 2016 para la Licenciatura en Actuación del Departamento de Artes Dramáticas de la UNA, dirigido por Guillermo Cacace.

Ya desde el título quedaba planteado uno de los ejes que articuló la realización del mismo: la posibilidad de atravesar una experiencia que involucre a los actores-graduandos tanto como al público; la posibilidad no sólo de vivirla sino de hacerla vivir a otros. Queda consignado en este gesto el programa poético del equipo comandado por Cacace: sin espectador no hay fenómeno artístico. Será por eso que *Experiencia/Alicia* hizo de este vínculo su apuesta más fuerte, porque entendió que la materialidad de la relación actor-espectador es lo más específico que posee el teatro y que en ella reposa su realidad. Como supo plantear Oscar Cornago para las teatralidades contemporáneas (2005 12): *el efecto de verosimilitud ya no radica en el realismo de sus resultados, sino en la realidad de sus mecanismos. [...] Su efecto de realidad se ha desplazado a la verdad del mecanismo, es decir, a la realidad que adquiere el proceso de representación.*

El otro eje articulador del proyecto, es el que tuvo como disparador a *Alicia en el país de las Maravillas*, de Lewis Carroll que abrió un campo perceptivo particular, habilitando la circulación de materiales textuales no dramáticos sino poéticos como los de Marosa di Giorgio, Idea Vilariño, Hugo Mujica o Roberto Juárez, entre otros. El emplazamiento del Proyecto de Graduación tuvo lugar en el Museo de Calcos y Escultura comparada Ernesto de la Cárcova, dependiente de la UNA y su sustanciación se revela inseparable de ese espacio. Los materiales textuales, actorales y los ejes temáticos que se venían trabajando –y que databan del año anterior cuando en el marco de la Cátedra de Actuación de Guillermo Cacace correspondiente a cuarto año, los alumnos dieron a ver otra experiencia que se llamó *Alicia o relato coral para una mañana distinta*- se vieron transformados y reelaborados en el marco del museo por la impronta espacial. Se podría hablar de un doble juego: *Experiencia/Alicia* intervino el museo al tiempo que el museo generó la condición de existencia de *Experiencia/Alicia*. Como ocurre con el teatro creado en un *site specific*, obra y espacio se revelaron inescindibles, las dos caras de una misma moneda.

En tanto espectadores que fuimos, nos dispusimos a recorrer los itinerarios alternativos propuestos por la guía atenta de los actores que no diferían de los espectadores en cuanto a su aspecto exterior. Entremezclados con el público, lograron formar una *communitas* que aspiró a barrer con las jerarquías propias del teatro tradicional. Los días previos a la cita fuimos recibiendo en nuestros teléfonos mensajes poéticos alusivos al evento; una vez allí atravesamos salas y jardines a la luz del día; dejamos que nos susurraran poemas al oído; escuchamos en pequeños grupos relatos de extrema intimidad; compartimos alimentos y abrigos; bailamos (o miramos bailar) al ritmo de Kurt Cobain. Hicimos. Hicimos cosas. No ya con palabras sino exponiéndonos a lo incierto, a la sensorialidad, a la pérdida de la forma, a lo inesperado. Como Alicia, toda una aventura. Porque como afirma Deleuze (2005 36):

*Y si no hay nada que ver detrás del telón, es que todo lo visible, o más bien toda la ciencia posible está a lo largo del telón, que basta con seguir lo bastante lejos y lo bastante estrechamente, lo bastante superficialmente, para invertir lo derecho, para hacer que la derecha se vuelva izquierda e inversamente. No hay pues unas aventuras de Alicia, sino una aventura: su subida a la superficie, su repudio de la falsa profundidad, su descubrimiento de que todo ocurre en la frontera.*

Y es de frontera, de rituales de pasaje, de liminalidad en definitiva, de lo que estamos hablando.

## BIBLIOGRAFÍA

Austin, John L. 1991. *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.

Bataille, Georges. 1972. *La experiencia interior*. Madrid: Taurus.

Bourriaud, Nicolas. 2006. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Cornago, Oscar. 2005. “¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad”. Telón de Fondo 1. <http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero1/articulo/2/que-es-la-teatralidad-paradigmas-esteticos-de-la-modernidad.html>

Deleuze, Gilles. 2005. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.

Fischer-Lichte, Erika. 2011. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.

Lehmann, Hans-Thies. 2002. *Le Théâtre postdramatique*. Paris : L’Arche.

Pavis, Patrice. 2014. *Dictionnaire de la performance et duthéâtre contemporain*. Paris : Armand Colin.