



# EL TEATRO HOY

## UNA TIPOLOGÍA POSIBLE

**PREMIO INTERNACIONAL  
DE ENSAYO TEATRAL 2011**

**Jean-Frédéric Chevallier**

**21**

*Cuadernos de Ensayo Teatral*

**PASODEGATO**

# EL TEATRO HOY: UNA TIPOLOGÍA POSIBLE

**Jean-Frédéric Chevallier**

**21**

*Cuadernos de Ensayo Teatral*

**PASODEGATO**

Como una forma de estimular el pensamiento crítico y teórico en torno al fenómeno teatral, desde 2005, el Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU/INBA) y *Paso de Gato: Revista Mexicana de Teatro*, convocan año con año al Premio de Ensayo Teatral. A partir del 2010 y con la participación de *Artez: Revista de las Artes Escénicas* de España, el Premio adquirió un carácter internacional al abrirse a la participación de escritores de cualquier parte del mundo y al publicar los ensayos ganadores de manera simultánea en México y España.

Por segundo año consecutivo, el ensayo ganador se publica en nuestra colección Cuadernos de Ensayo.

El jurado del Premio Internacional de Ensayo Teatral 2011 estuvo integrado por: Carlos Gil, José Luis García Barrientos y Shaday Larios. Se recibieron 48 trabajos provenientes de 10 países.

**PASODEGATO**

ISBN 978 607 8092 16 1

**Fotografía de portada:**

SUKLA BAR

© Jean-Frédéric Chevallier, 2011

© **Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas**

Eleuterio Méndez # 11, Colonia Churubusco-Coyoacán,

c. p. 04120, México, D. F.

Teléfonos: (0155) 5601 6147, 5688 9232, 5688 8756

[www.pasodegato.com](http://www.pasodegato.com)

Correos electrónicos:

[editor@pasodegato.com](mailto:editor@pasodegato.com), [diseño2@pasodegato.com](mailto:diseño2@pasodegato.com), [editorialpdg@gmail.com](mailto:editorialpdg@gmail.com)

Para conocer más sobre las propuestas teóricas y escénicas de Jean-Frédéric Chevallier, pueden consultarse: <http://www.trimukhiplatform.com/> y <http://www.proyecto3.net/>

**Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra en cualquier soporte impreso o electrónico sin previa autorización del autor.**

---

En el quehacer teatral contemporáneo, las cosas se modifican y cambian —a veces por completo—. Categorías teóricas que uno hubiera pensado inamovibles se transforman o incluso llegan a desaparecer y, al revés, especificidades aparentemente caducas, vuelven a surgir y a desarrollarse otra vez.

Para pensar de manera adecuada y pertinente estos constantes cambios, dos actitudes son posibles: por un lado, inventar nuevas nociones, proponer otros conceptos; por otro lado, reconsiderar la acepción de las nociones y los conceptos ya existentes, interrogar y redefinir sus zonas de aplicación en el contexto del teatro de hoy. Obviamente, estas dos estrategias no se excluyen. De hecho, suelen combinarse. Sin embargo, puede ser útil distinguirlas, al menos de manera provisional: abundar en una para, desde allí y en un segundo momento, abundar en la otra. Una cronología así establecida ayuda no sólo a eludir confusiones sino también a brindar más rigor al análisis.

La reflexión que he ido desarrollando desde hace una década en cuanto al “teatro del presentar”<sup>1</sup> (que distingo, entonces, del “teatro del representar” y de la cual derivan las nociones de “presentación”, “presencia” y “presente”, así como los verbos “presentar” y “presenciar”) participa en gran medida de la primera estrategia: he propuesto palabras que permiten enfocar, entender y apreciar lo inédito tanto de lo

---

<sup>1</sup> Véase Jean-Frédéric Chevallier, “Teatro del presentar”, *Citru.doc: Cuadernos de Investigación Teatral*, núm. 1, CITRU, México, 2005, pp. 176-185; y Jean-Frédéric Chevallier, “Teatro del presentar y resistencia al neoliberalismo”, *Líneas de Fuga*, núm. 20, Casa Refugio Citlaltépetl, México, 2006, pp. 6-22.

que surge en los escenarios como de lo que se produce en las salas. Decía pues que lo que busca alcanzar el gesto teatral contemporáneo ya no es tanto una actuación creíble y realista sino, más bien, una presencia y un presentar auténticos. Nuestra atención de practicantes del teatro —desde la sala y desde el escenario— se enfoca ya no en la representación sino en la presentación, en lo que sucede aquí y ahora, en lo que se ofrece a la mirada en el presente del acto de ofrecerlo.<sup>2</sup>

Ahora quisiera adoptar la otra actitud, la que consiste en reconsiderar las nociones habitualmente usadas para pensar el quehacer teatral. O, por lo menos, quisiera adoptar esta actitud puntualmente, estudiando tres palabras que aparecen de forma más que recurrente cuando se habla de teatro: *actor*, *texto* y *espectador*. En nuestro imaginario, como en nuestras experiencias, el núcleo fenomenal del teatro sigue consistiendo, por decirlo de manera un tanto básica, en alguien (un actor) que habla (un texto) frente a otro alguien (un espectador) que mira al primero y escucha el segundo. Tan simple y tan obvia suena esta afirmación que parecerá innecesario, hasta estúpido, reproducirla aquí. Todos lo sabemos; todos lo vemos; todos lo entendemos... ¿por qué volver a hablar de ello?

Precisamente en eso consiste la segunda actitud descrita arriba: en visitar palabras cuya significación y cuyo terreno de aplicación son tan conocidos que nos dejan con la convicción de que no es preciso pensar de nuevo en su significación y mucho menos en su terreno de aplicación. Y probablemente una

---

<sup>2</sup> Insistía yo entonces sobre el hecho de que el gesto teatral contemporáneo consiste en una experiencia específica de la presencia donde se apuesta que la copresencia física de actores y espectadores basta para provocar el evento. Se opera así una inflexión de perspectiva: aparece un *teatro del presentar*, es decir, un escenario para lo que tiene lugar aquí y ahora, bajo la mirada de los que están presentes.

---

---

buena parte de la reflexión teórica en cuanto al acontecer teatral contemporáneo se juega aquí: en la capacidad de cuestionar lo que, en estas palabras, está dado por un hecho perenne.

Repito entonces: tanto en nuestra manera de concebirlo como en las experiencias que de él tenemos, el dispositivo teatral suele consistir en un actor (o unos actores) que dice(n) un texto frente a un espectador (o a unos espectadores). El primero (el actor), además de hablar (el texto), gesticula y se desplaza. Y el tercero (el espectador) mira los gestos y desplazamientos del primero al mismo tiempo que escucha sus palabras. Esta afirmación es meramente técnica y por ende parecerá aplicable a todos los casos. Pero no es así. Existen puestas en escena sin actores —pensemos en el teatro de objeto—; o bien se observan momentos dentro de estas puestas en los cuales no se recurre a actores. Romeo Castellucci precisaba, por ejemplo, que en *Marseille*, un espectáculo del ciclo de la *Tragedia Endogonidia*, “algo pasa” incluso en ausencia del actor.<sup>3</sup> Y *Marseille* sigue siendo una puesta teatral: he aquí un dispositivo escénico sin actor. De la misma manera, numerosos son los casos en los que los actores no dicen un texto, porque este texto está proyectado sobre una pantalla, o pregrabado y difundido mediando un dispositivo sonoro, o entregado impreso a los espectadores antes, durante o después de la función. Y obviamente está también, simple y sencillamente, el teatro sin palabra: en el escenario hay actores pero no hay texto, ni dicho, ni proyectado, ni grabado, ni impreso.

Así, en el triángulo actor-texto-espectador, los dos primeros términos son amovibles —hasta amovibles juntos: pensemos, por ejemplo, en un teatro de objeto sin texto—. Pero, a pri-

---

<sup>3</sup> Castellucci desarrolló esta reflexión durante una conferencia organizada por el periódico *Le Monde* en el jardín de la calle Mons, el 18 de julio, Festival de Avignon, 2005.

mera vista, parecerá difícil tratar la palabra “espectador” de la misma manera. Uno dirá, con ingenuidad por cierto, pero con certeza también: “si no hay espectador, ¿no puede haber teatro!”. En efecto y por hipótesis, ¿no empieza el teatro con la llegada de los espectadores? Aquí, para contestar esta última pregunta, hay que remitirse de nuevo al ancho espectro de posibilidades que ofrecen las prácticas teatrales contemporáneas. La diversidad de propuestas escénicas es tal que se encuentran dispositivos en los que el espectador no está incluido de forma permanente: en *Contando borreguitos*, dirigido por Héctor Bourges, el público va y viene, entra y sale; en *Bombay Railways*, dirigido por un servidor, los espectadores ven y luego no ven, o ven pero después, o bien ven ahora pero desde otro lugar.<sup>4</sup> Sin embargo, el acto teatral continúa, con o sin la presencia de los espectadores. El tercer término es entonces a su vez amovible, al menos momentáneamente.

La pregunta, sencilla y aparentemente tonta: ¿qué realidades cubren las palabras “actor”, “texto” y “espectador” ahora?, no es tan simple como parecía. El ejercicio propuesto, es decir, por un lado, cuestionar las significaciones de estas tres palabras y, por otro, buscar dónde establecer —incluso de forma liminal— sus actuales fronteras definitivas, este ejercicio pues, además de subrayar las problemáticas inherentes a la gran diversidad de la actividad teatral contemporánea, invita a traer a la luz las peculiaridades de esta misma actividad.

Hay una pregunta importante que habita el quehacer teatral: ¿para qué sirve el teatro? Incluso: ¿por qué hacer teatro? Es decir: ¿cuál es la función del teatro hoy en día? Pero puede

---

<sup>4</sup> Ambos montajes se estrenaron en el marco de la Tercera Noche de Teatro (sala y sótano del Teatro Arquitecto Carlos Lazo, UNAM): *Contando borreguitos*, dir. Héctor Bourges, prod. Teatro Ojo, Fonca, México, 2007; y *Bombay Railways*, dir. Jean-Frédéric Chevallier, prod. Proyecto 3, Fonca, México, 2007.

---

ser que, así formulada, esta pregunta sea burda —en el sentido de gruesa y por ende inoperante—. Hasta cierto punto, es precisamente porque no sirve para nada que el teatro puede tener una pertinencia en las sociedades modernas, donde de lo que se trata es de que todo sirva, y en dicho contexto, es la gratuidad la que da sentido al acto. O, tal vez, le falta humildad a la pregunta. No habría por qué aplicarla al teatro en sí, sino a los elementos que componen el acto teatral. Interrogar estos elementos por separado, uno por uno. Preguntarse entonces: ¿cuál es la función del actor?, ¿cuál es la función del texto?, ¿cuál es la función del espectador? Y tal vez sólo así, al preguntar por la función actual, es decir la de hoy en día, de cada una de estas tres palabras-perogrulladas, nuestro recorrido se convertirá en una tipología posible para pensar la práctica teatral contemporánea y, ante todo, su multiplicidad.

### EL ESPECTADOR INVITADO

Empezar con el espectador sonará extraño: cronológicamente, el público es el último en llegar, una vez que todo está listo para recibirlo —es decir, habitualmente, cuando ya los ensayos han concluido—. Pero en la actualidad se vive un verdadero trastorno. El espectador ha dejado de llegar de último... Sintomático de eso es el hecho de que se multipliquen las muestras de trabajo en proceso [*work in progress*] así como las invitaciones a asistir a ensayos de montajes que no son para nada terminados. La serie de los *Needlapb* emprendida por el artista belga Jan Lauwers desde 1999 da una clara ilustración del fenómeno: se trata, una vez al año por lo menos, de experimentar con el público, de manera lúdica y a veces festiva, estrategias escénicas todavía no corroboradas —los re-



sultados de cada uno de los más de 17 *Needlapb* realizados en 12 años se han vuelto, después, montajes ya “formales”.<sup>5</sup>

Es también interesante observar la creciente importancia dada al espectador en el discurso de los hacedores de la escena. El director italiano Romeo Castellucci habla de la “curvatura dello sguardo”<sup>6</sup> [*la curva de la mirada*] para explicitar el hecho de que el espectador mirando hacia el escenario está, *in fine*, mirando adentro de sí mismo —como si la dirección de su ojeada se curvara—. Y aquí, para el hacedor escénico, la pregunta se vuelve entonces: ¿cómo doblar adecuadamente la vista de los espectadores? Más allá, puede ser que, en lo que concierne al teatro, después de la gran vuelta de tuerca del fin del siglo XIX e inicios del XX —la aparición de la figura del director de escena—, vivamos ahora otra vuelta de tuerca, con el papel siempre más determinante dado, dejado, propuesto o exigido (dependiendo de los casos) al espectador.

Entonces, ¿qué función cumplen los espectadores? O, y ésta sería la versión cruda de la misma interrogación: ¿para qué sirve el espectador? ¿Para qué está aquí asistiendo a la función, al ensayo o a la muestra de trabajo en proceso? Una forma no exactamente de contestar esta pregunta sino de construir una plataforma desde la cual atenderla, consiste en considerar al *espectador* como un *invitado*. Más que genuino o ingenuo, este punto de partida permite evitar reproducir una serie de presuposiciones (empezando por la más arraigada de

---

<sup>5</sup> La lista de los *Needlapb* se encuentra en:

[http://www.needcompany.org/cgi-bin/www\\_edit/projects/nc/scripts/nc.cgi?t=FR&a=v&id=NEEDL](http://www.needcompany.org/cgi-bin/www_edit/projects/nc/scripts/nc.cgi?t=FR&a=v&id=NEEDL)

<sup>6</sup> Véase Jean-Frédéric Chevallier y Matthieu Mével, “La curvatura dello sguardo: conversazione con Romeo Castellucci”, en Antonio Audino (coord.), *Corpi e visioni, indizi sul teatro contemporaneo*, Artemide, Roma, 2007, pp. 113-122.

---

todas: el teatro es un acto de comunicación, por ende el espectador funge como receptor, el actor como emisor y el texto como mensaje) que luego no harían otra cosa más que limitar el alcance de nuestros descubrimientos. Y no faltan las puestas en escena donde el espectador esté, literalmente, acogido en tanto que invitado. Los actores del Théâtre du Soleil de Ariane Mnouchkine acostumbran servir ellos mismos la comida a los espectadores durante los intermedios y al concluir la función; los integrantes del colectivo Ilotopie en Francia, como los de Teatro Ojo en México, se convierten en anfitriones al atender dedicadamente a cada miembro del público, ya sea con preguntas personales, con gestos de bienvenida o con instrucciones sobre la mejor forma de jugar el juego propuesto.<sup>7</sup> Obviamente, en muchos montajes el tratamiento del espectador como comensal no es ni tan obvio ni tan directo. Sin embargo, esta dimensión está allí presente —empezando por el simple hecho de que lo que se ha ido preparando y hoy se escenifica, se escenifica para los espectadores (incluyendo los casos anteriormente mencionados donde el público llega mientras casi nada está todavía listo o bien donde los espectadores no están presentes de manera constante)—. He aquí, digamos, una tendencia real, tendencia a la cual se da más o menos relevancia, dependiendo de los casos.

No estamos lejos del análisis de Jorge Dubatti: para el ensayista argentino, lo determinante del acto teatral concierne a una “zona de experiencia que sólo puede ser experimentada en términos conviviales”.<sup>8</sup> El teatro ha tenido siempre una di-

---

<sup>7</sup> *SRE: Visitas guiadas*, dir. Héctor Bourges, prod. Teatro Ojo, Teatro UNAM, México, 2007. *Champ d'expérience premier*, dir. Bruno Schnebelin, prod. Ilotopie, Festival de Avignon, Francia, 1993.

<sup>8</sup> Jorge Dubatti, *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, Atuel, Buenos Aires, 2007, p. 158.

mención convivial. Veinticinco siglos atrás, los espectadores de Sófocles solían comer (olivas entre otras cosas) y beber (vino) mientras asistían a las tragedias; y una suerte de policías armados de largos bastones patrullaban las gradas procurando acallar los grupos de amigos que comentaban entre sí —y en voz demasiado alta— lo que ocurría en la escena. En el siglo XVIII en Europa, los teatros (“a la italiana”) estaban concebidos para que el público se pudiera mirar entre sí y para que, de esta manera, cada uno supiera quién estaba esa noche y quién no —lo que facilitaba los encuentros y las conversaciones durante el intermedio o bien al concluir la función—. Hoy en día, en pueblos tribales de la India, mientras un concurso dramático tiene lugar —y eso a lo largo de más de veinticuatro horas sin interrupción—, los puestos de comida y bebida abastecen continuamente a los espectadores que requieren de un espacio para platicar. Y, de manera general, cabría preguntarse por qué uno suele ir al teatro no sólo para ver una obra sino también para “socializar”. En fin, la busca de convivialidad ha existido y sigue existiendo en el teatro. Pero Dubatti insiste sobre el hecho de que, por una parte, esta dimensión es más pregnante ahora y, por otra parte, puede servir para calificar lo que acontece entre el escenario y la sala —y no, como en los ejemplos arriba dados, sólo en la sala—. Lo que se experimenta tiene sentido porque se experimenta en tanto que convivio. Y, tomando en cuenta el hecho de que se trata de un convivio ante todo de orden artístico, el francés Nicolas Bourriaud llega a hablar de una “estética relacional”.<sup>9</sup> La mirada de los espectadores se dirige a las relaciones que se tejen entre ellos y lo que acontece en el escenario. Son estas relaciones las que se vuelven el núcleo de la obra.

---

<sup>9</sup> Véase Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les Presses du Réel, París, 2001.

---

Más allá, Dubatti y Bourriaud insisten también sobre el disfrute que se tiene al estar juntos. El dispositivo escenográfico en el que dos gradas están colocadas frente a frente y la escena ocurre en el medio se ha vuelto casi un lugar común, ya sea en Europa, con la tercera versión que Patrice Chéreau propuso de *En la soledad de los campos de algodón*, en América Latina con *¿Dónde estaré esta noche?* de Claudio Valdés Kuri, o bien en Asia con *The Other Story [La otra historia]* de Supriyo Samajdar.<sup>10</sup> Lo que un dispositivo así permite es, literalmente, no perder de vista el hecho de que todos están juntos, actores y espectadores —y que de eso uno se regocija.

Ahora bien, subrayar la dimensión convivial y relacional del acto teatral no agota del todo la especificidad y la singularidad del papel reservado al público en este convivio o en esta puesta en relación amistosa. Decir que todos están juntos en este foro no basta para dar a comprender la función diferencial que le toca a cada quien. Por supuesto, que el espectador sea un invitado significa que forma parte de un convivio donde las relaciones hacen más que importar, pero significa también, y más específicamente, que se ha vuelto una persona al servicio de la cual ponerse. Aquí está el interés del enfoque, porque nos permite distinguir: el espectador no es un miembro cualquiera del conjunto. A la pregunta: ¿para qué sirve el espectador?, se puede responder: *¡sirve para que le sirvan!* Existe una disimetría en la relación escenario/sala que el concepto de convivio no permite abarcar: la primera función del espectador es la de *ofrecerse para que lo atiendan*.

---

<sup>10</sup> *Dans la solitude des champs de coton*, dir. Patrice Chéreau, prod. Théâtre des Quartiers d'Ivry, Francia, 1995. *¿Dónde estaré esta noche?*, dir. Claudio Valdés Kuri, prod. Teatro de Ciertos Habitantes, INBA, México, 2004. *The Other Story*, dir. Supriyo Samajdar, prod. Bihaban, India, 2011.

Y es esta función la que explica la singularidad y la actualidad del dispositivo.

La globalización del mercado conduce, implacablemente, a la generalización de la relación mercantil —eso a cambio de aquello, entre gobiernos, grupos sociales y también personas—. En tal contexto, que haya un lugar (pongamos aquí el teatro, a sabiendas de que hay otros) donde la relación entre seres humanos no participa de la misma y uniforme dinámica se vuelve, además de raro, extremadamente válido. Atender al otro sin esperar nada a cambio... la peculiaridad podrá parecer sencilla y de muy poca consistencia, pero constituye gran parte de la razón de ser del espectador en el teatro de hoy.

Lo digo otra vez: el teatro no sirve para nada, es una actividad gratuita. Y es eso precisamente lo que la llamada que lanza el espectador hacia los hacedores de la escena hace recordar: *¡sírvanme!... y sírvanme a cambio de nada*. Es a esta petición que buscan responder montajes como los de La Carnicería Teatro en España, de Mapa Teatro en Colombia o de la compañía Sasha Waltz & Guests en Alemania, dispositivos callejeros como los de Periférico de Objetos en Argentina o del Colectivo Mu en Francia: ¿cómo atender al espectador?, ¿cómo estar a su servicio?

Por supuesto, se puede malentender esta afirmación. La lógica espectacular atiende aparentemente la misma petición. La mayoría de los programas televisivos se arman buscando responder preguntas similares, al menos a primera vista... Porque, en realidad, la pregunta aquí: ¿cómo satisfacer las expectativas del televidente?, difiere de la otra: ¿cómo estar al servicio del espectador de teatro? Además, en el caso de la televisión, la pregunta es sólo retórica; no espera respuesta alguna dado que la respuesta ya ha sido formulada y en los términos más claros. Fue, en su momento, un escándalo, pero al menos tuvo la ventaja de ser una afirmación explícita: el

---

---

director general del primer canal privado francés (TF1) explicó, en una entrevista a la revista semanal *Telerama*, que los programas de la cadena que dirigía tenían como propósito disponer el cerebro del televidente a recibir de manera favorable el comercial de la Coca-Cola... (*¡dixit!*) Obviamente, al citar los trabajos escénicos de Rodrigo García, Rolf Abderhalden o Sasha Waltz, se reconoce claramente que de lo que se trata es de una atención hacia el espectador muchísimo más exigente y más perturbadora —tanto para el espectador como para el artista—. Ponerse al servicio no quiere decir responder expectativas formateadas, todo lo contrario. Rodrigo García confiesa, por ejemplo:

Es una utopía necesaria para seguir trabajando pensar que uno puede hacer algo de daño al público. Es decir, que puede sacar a la superficie una realidad que ellos fingen ignorar. Hacer que dirijan su mirada allí donde, durante todo el día, no han querido mirar. Es una batalla complicada porque hay que estar a la altura.<sup>11</sup>

Estamos acercándonos a lo que Hans-Thies Lehmann llama “política de la percepción” y “estética de la responsabilidad”.<sup>12</sup> Hay que entender que el invitado es también la persona invitada a hacer. El verbo “invitar” implica un “excitar a”: el sol *invita* a salir, un buen guiso combinado con un buen vino *invita* a hablar. El anfitrión de la cena hace todo lo posible para que el invitado pase del asistir al hacer. Y un hacer que consiste, en el caso del teatro, no en correr a comprar una Coca-Cola

---

<sup>11</sup> Rodrigo García, “Teatro para resistir”, en *Coloquio internacional sobre el gesto teatral contemporáneo*, UNAM/Escenología/Proyecto 3, México, 2004, pp. 110-111.

<sup>12</sup> Véase Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, L’Arche, París, 2002, p. 292.

sino en estar presente y mirar —dirigiendo la mirada, añadía García, hacia lo que no se acostumbra mirar, es decir: estar presente a lo que se ve—. He aquí, hoy en día, una condición *sine qua non* para que el acontecer teatral siga su curso: que el espectador esté presente a lo que ve. Cuando, en *Papi, ya vi esta obra seis veces y todavía no entiendo por qué se pegan entre ellos*, la coreógrafa surafricana Robyn Orlin pide a sus bailarines salirse del foro para tomar un taxi en la calle, apuesta a que el público, sentado en las butacas, seguirá con atención estas peripecias en la pantalla de proyección.<sup>13</sup> Hace falta, pese a que los intérpretes ya no estén (regresarán después para los aplausos), que los espectadores sigan estando aquí y ahora mirando lo que pasa.

De hecho, la noción del “estar presente” se ha malinterpretado. Por lo regular, se piensa que concierne sólo al escenario —a los actores ante todo—, mientras que en las prácticas contemporáneas concierne directamente también al espectador. Estar presente significa, para el espectador pues, estar disponible para acoger lo que ahora, en el presente, surge. Acoger... es decir trabajar con lo que, en este momento y en este lugar, está aconteciendo. El reciente montaje de Romeo Castellucci en el Festival de Avignon 2011, *Sobre el concepto de rostro en el hijo de Dios* exige mucho del público. Críticos que asistieron al estreno (Fabienne Darge del periódico *Le Monde* y René Solís del periódico *Libération*)<sup>14</sup> reconocen que pocos directores exigen tanto como Caste-

---

<sup>13</sup> *Daddy, I've seen this piece six times before and I still don't know why they are hurting each other*, dir. Robyn Orlin, prod. Dance Umbrella, África del Sur, 1999.

<sup>14</sup> Véase Fabienne Darge, “Castellucci arrête le Christ à Avignon”, *Le Monde*, 23 de julio de 2011; y René Solís, “Christ d’alarme”, *Libération*, 22 de julio de 2011.

---

llucci. Y, confiesa Joëlle Gaillot, reportera de la radiodifusora France Culture, que se trató de “dejar venir hacia uno mismo la violencia de lo que se mostraba y la intimidad a la cual nos devuelve esa violencia”.<sup>15</sup> Se le pide ahora mucho al espectador, porque, y en última instancia, es él el receptáculo de todo. Todo lo importante que ocurre, sucede en él —y allí se confirma la pertinencia tanto de la afirmación de Castellucci en cuanto a la curva de la mirada, como de la observación de García en cuanto a la necesidad de mirar debajo de la superficie—. La pregunta: ¿qué hacer para que el espectador esté presente? equivale así a ¿cómo proceder para que sostenga la mirada?

Al fin y al cabo, de lo que se trata es de que el espectador sienta. No hay nada antes de este sentir. La mirada, curvada y debajo de la superficie, es primeramente sensorial. El artefacto teatral procura producir sensaciones en el espectador. Como si, *in fine*, el espectador estuviera mirando las sensaciones que emergen dentro de él. ¿Cómo hacer entonces para que el espectador continúe sintiendo, en lo agradable tanto como en lo desagradable? Y no olvidemos la primera hipótesis: el espectador funge como invitado. No lo olvidemos porque aquí está el *truco* que explica por qué uno sostiene la mirada. En efecto, entra en juego una sensación específica: la de estar acogido —es decir la convicción de que existe un lugar desde el cual uno puede sentir con toda libertad—. Ya sea agradable o desagradable, el espectador se siente “bien” —lo que no significa exactamente en casa, porque estar allí, sintiendo con tanta intensidad, ya es la resultante de un desplazamiento—. Pero al menos está “en confianza”, como si experimentar esta posibilidad real de sentir libremente le hubiera incitado a “reconectar” consigo mismo. Henri Michaux decía que contemplar es sen-

---

<sup>15</sup> France Culture, noticiero de las 6 p.m., 21 de julio de 2011.



tirse acogido.<sup>16</sup> Es la misma extraña disposición: uno se siente acogido, bienvenido, relajado y, por ende, puede contemplar, acoger a su vez la multiplicidad de sensaciones que surgen, lo hermoso como lo espantoso. ¿Cómo entender si no la afirmación de García: en el teatro los espectadores dirigen su mirada allí donde, durante todo el día, no han querido mirar?

Obviamente, el proceso no termina aquí. La labor del espectador-invitado no se limita a 1) pedir que lo sirvan, 2) estar plenamente presente a lo que acontece y 3) sentir libremente. Falta describir las consecuencias de esta mirada sostenida. Suele pasar que, después de ver, luego de sentir, y luego de ver su sentir, uno quiera dar sentido a este sentir (la reportera Joëlle Gaillot hablaba de “intimidad”) e incluso pensar las implicaciones de este sentido dado al sentir (Gaillot reconocía que la violencia lo compone a cada uno). En otras palabras: ver su propio sentir implica, en muchas ocasiones, un esfuerzo personal por nombrarlo. Por ejemplo, después de haber presenciado una puesta en escena de *Máquina-Hamlet* dirigida por un servidor, una espectadora se puso a llorar.<sup>17</sup> Luego explicó que el montaje le había “hablado” de su encerramiento en la Ciudad de México. Allí, en esta gran urbe, se sentía como en una cárcel, comentó. Y concluyó afirmando que, de hoy en adelante, se tenía que comportar de manera distinta con sus hijos. El montaje, que combinaba el texto de Heiner Müller con secuencias de acrobacia, coreografías minimalistas, trasladados dentro de una nave en reparación del Museo Nacional de las Culturas, lances de sillas plegables y muebles deshechos, etc., no hablaba ni de la Ciudad de México ni tampoco

---

<sup>16</sup> Véase Henri Michaux, *Misérable miracle. La mescaline*, Gallimard, París, 1972.

<sup>17</sup> *Máquina-Hamlet*, dir. Jean-Frédéric Chevallier, prod. GDF, Proyecto 3, México, 2004.

---

---

daba consejos para mejorar las relaciones entre padres e hijos. Ese sentido (“me siento aquí en una cárcel”) y este pensamiento (“me comportaré diferente con mis hijos”) fueron producidos por esta espectadora quien, viendo el montaje, experimentó sensaciones propias. El pensamiento que ella tuvo, *in fine*, surgió del hecho de que la serie de sensaciones vividas terminó adquiriendo sentido: el tomar sentido precedió a la construcción de un pensamiento. La exacta cronología sería entonces: una vez que da sentido, una vez que la experiencia sensorial alcanza sentido, el espectador empieza a pensar. Y, en este preciso caso, el pensar lleva a emprender acciones reales, es decir fuera del foro teatral.<sup>18</sup>

Pero digamos que estas subsecuentes etapas son posibilidades; no acontecen siempre. Tampoco se exige que acontezcan. Y, hasta cierta medida, aumenta la probabilidad de que acontezcan cuando no se exige que acontezcan. Regresaremos a esta paradoja más adelante, al concluir este estudio. Y eso nos dará el pie para proponer lo que todavía no hemos encontrado: una tipología del espectador mismo. Por ahora importa entender concretamente cómo la función o las funciones del actor se reelabora(n) en relación con las del espectador.

### MODALIDADES ACTORALES

Gilles Deleuze, buscando nombrar con exactitud la labor desempeñada por una persona en el escenario, llega a pro-

---

<sup>18</sup> Para más detalles sobre la cronología de este proceso que lleva al espectador de un sentir a un pensar, véase Jean-Frédéric Chevallier, “Fenomenología del presentar”, *Literatura: Teoría, Historia, Crítica*, núm. 13, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2011, pp. 49-83.

poner el término de “operador”.<sup>19</sup> El otrora actor se ha vuelto un “operador” de la escena. El término tiene una gran ventaja: permite pensar en un actor que no actúa —una cosa que, fuera de ser contradictoria, ocurre con una definitiva recurrencia hoy en día—. En la tercera versión de *Testigo de las ruinas*, la última habitante del barrio del Cartucho (en Bogotá), que prepara arepas en el proscenio, no simula ser Lady Macbeth, ni Ofelia, ni una de sus sirvientas; la cocinera no pretende encarnar un *dramatis personae*: su participación en la escena se limita a preparar arepas y a ofrecerlas al público al concluir la función. Los intérpretes del grupo japonés Sankai Juku realizan acciones precisas pero tampoco figuran ser uno u otro personaje de una trama dramática.<sup>20</sup> Y hablar de todos ellos en tanto que *operadores de la escena* ayuda a entender que lo que hacen en estas escenas tiene poco que ver con una estética de la representación. Hoy en día, lo que el espectador mira primero es al operador presente en el escenario —lo mira en tanto que presente y no tanto como representante—. Y probablemente, las variaciones que se observan en el trabajo de este operador sobre el escenario conciernen, en primera instancia, a las maneras de dar a ver o de dejar ver al espectador su presencia.

Se puede hablar aquí de *modalidades actorales*, es decir de diferentes *modus operandi* (o maneras de operar) a través de los cuales un actor-operador se deja observar por los espectadores —y ejerce así su función de anfitrión hacia los invitados—. Escoger una modalidad u otra, o bien

---

<sup>19</sup> Gilles Deleuze, “Un manifeste de moins”, en Carmelo Bene y Gilles Deleuze, *Superpositions*, Minuit, París, 1979, p. 89.

<sup>20</sup> *Testigos de las ruinas III*, dirs. Rolf y Heidi Abderhalden, prod. Mapa Teatro, Colombia, 2005. *Kara Mi*, dir. Ushio Amagatsu, prod. Sankai Juku, Japón, 2010.

---

---

combinarlas o hacerlas sucederse en cierto orden, son estrategias estéticas emprendidas desde el escenario, estrategias porque optar por una modalidad u otra (etc.) se vuelve un modo concreto de responder la pregunta: ¿cómo opera el actor sobre sí mismo para ser eficazmente operativo para con el espectador?

Al hacer una lista de estas diferentes modalidades, así como de sus respectivos modos de operar, se llega a tener un panorama de lo que implica la labor actoral en los escenarios contemporáneos. (Debo precisar también que la tipología que propongo ahora y que seguro parecerá un tanto extraña, es parcial y parcelaria, llamada no sólo a ser discutida sino también a ser modificada, es decir, tanto completada como recortada.)

La primera de estas modalidades tiene que ver con una exhibición rigurosa de la presencia misma (*cuero coreográfico* o *coreografiado*), la segunda con una manera de estar más cotidiana (*cuero cotidiano*), la tercera con un uso exacerbado —y por ende distanciado— de la actuación tradicional (*cuero lúdico*). En la cuarta, se obra de manera casi musical, buscando producir disonancia (*cuero disonante*). En la quinta, se opera por retiro y defecto (*cuero aminorado*). La sexta parecería opuesta a la quinta porque allí se procura que la peculiaridad de la presencia baste por sí misma (*cuero singular*). En la séptima, se repite frente al espectador acciones que éste conoce de memoria (*cuero sobrecodificado*). En cada expresión, se usa la palabra “cuero” para insistir sobre la materialidad del acontecimiento —y no olvidarse de la perogrullada siguiente: el trabajo del actor es corporal—. Se hubiera podido recurrir también a la palabra “presencia” —cada modalidad siendo una manera específica de trabajar a la “profundización y delizamiento de la presencia”—<sup>21</sup> y decir: *presencia coreo-*

---

<sup>21</sup> Hans-Thies Lehmann, *op. cit.*, p. 233.

*grafiada, presencia cotidiana, presencia lúdica, presencia disonante, presencia aminorada, presencia singular y presencia sobrecodificada.* Cualquiera que sea la formulación escogida, conviene enfocar cada una de estas modalidades como una simple tendencia, como un apuntar hacia: en este montaje, o en esta secuencia de este montaje, el trabajo actoral tiende hacia... tal o cual modalidad. Y son simples apuntes por otra razón: *in fine*, estas modalidades conciernen al espectador — exactamente: atañen el efecto sensitivo que se busca producir sobre el espectador.

Se habla de un *cuerpo coreográfico* o de una *presencia coreografiada* cuando el trabajo del actor —o bien, evidentemente de un bailarín, que para el caso es lo mismo— consiste en ejecutar un marcaje corporal preciso (es decir una partitura de movimientos), con la simple meta de compartir su presencia. El propósito aquí es producir una suerte de vacío acogedor. Por supuesto, esas tres características están vinculadas: el marcaje está hecho para dar contundencia a una presencia que, por hipótesis, nunca llegará a ser exhaustiva, que quedará siempre, de una manera o de otra, ahuecada. El hecho de que el actor no haga aparentemente nada más que ejecutar con dedicación su partitura da la impresión de que está totalmente vacío, como si todo hubiera sido quitado y nada más quedara el presente. Estamos cerca de lo que el actor Yoshi Oida apuntaba en cuanto a su trabajo: “Toda la concentración tenía que estar dirigida a lo que hacía con el cuerpo, y por lo tanto no podía pensar en ‘actuar’ de ninguna manera”.<sup>22</sup> Trabajar sobre una serie de movimientos absolutamente precisos y preestablecidos hace que el actor esté por completo en lo que hace: nada más cuenta el presente —y es lo que da fuerza a su presencia—.

---

<sup>22</sup>Yoshi Oida, *Un actor a la deriva*, El Milagro, México, 2003, p. 30.

---

Al retirar todo lo que no es el presente, aparece el vacío: un vacío que se puede comparar a un sifón en el que está atraído el espectador, un retiro pues, que permite al mismo entrar. La actriz Paola Torres recuerda, acerca de su desempeño en el montaje de *Máquina-Hamlet* arriba referido:

Estar ahí, sin pensamientos que medien entre la acción pura, concreta y mi capacidad de ejecutarla, es para mí lo más cercano a vivir el presente, un presente donde no existe casi nada, en donde no pretendo ni espero nada, y justo en esa especie de hueco es donde surge el encuentro con la mirada del otro que me hace sentir que puedo, por unos instantes, reconocermé y reconocerlo plenamente.<sup>23</sup>

En *Masurca Fogo* de Pina Bausch, los bailarines solían participar de esta modalidad.<sup>24</sup> No siempre, porque de repente los cuerpos perdían su tensión; ya no se sostenían con el mismo rigor. Por ejemplo, una bailarina agarraba un micrófono y empezaba a hablar de manera muy sencilla. Su presencia aparecía entonces poco intensa y más difuminada —pero en ningún momento era menos interesante mirar hacia ella—. Aquí se puede hablar de un *cuerpo cotidiano*, de una presencia vuelta *presencia cotidiana*. El operador escénico, al dedicarse a la realización de un acto cotidiano, exhibe su presencia de modo ligero. Sin embargo, no pretende crear una impresión de realismo. Estas acciones no son “actuadas”. En *A Breaking Down and a Multiplication of Tissue*, mientras una mujer bailaba, un miembro del equipo técnico del teatro en-

---

<sup>23</sup> Paola Torres, “Crónica de cuatro montajes en tres tiempos” (informe académico, licenciatura en Literatura Dramática y Teatro), UNAM, México, 2011, p. 20.

<sup>24</sup> *Masurca Fogo*, dir. Pina Bausch, prod. Tanztheater Wuppertal, Alemania, 1998.

traba a trapear y secar el escenario.<sup>25</sup> O bien, se solicita a personas completamente ajenas a la profesión para realizar estas acciones: en tres montajes de Castellucci, intervienen niños.<sup>26</sup> E importa señalar que, pese a tratarse de acciones cotidianas, ello no quiere decir que sean acciones improvisadas o poco ensayadas: dichas acciones pasan por un proceso previo de selección, ordenamiento y regulación temporal.

Si, en la primera modalidad (el *cuero coreográfico*), algo se abría por la inmersión del actor en el presente y por el rigor en la ejecución de sus movimientos, en esta segunda (el *cuero cotidiano*), algo se abre debido a una dispersión. Si ambos, el *cuero coreográfico* como el *cuero cotidiano* participan de una “no actuación” y tienden a generar un espacio de retiro que favorezca la puesta en movimiento (interno) del espectador, hay una diferencia sustancial entre las dos modalidades: involucran, de parte del escenario, cualidades de movimiento (externo) y cualidades de energía diferentes. La precisión y la concentración requeridas en el primer caso son superfluas en el segundo.<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> *A Breaking Down and a Multiplication of Tissue*, dirs. Jean-Frédéric Chevallier y Matthieu Mével, prod. Teatro UNAM, Fonca, Conaculta, Proyecto 3, México, 2009.

<sup>26</sup> *Crescita XII* (2005), *Inferno* (2008) y *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* (2011), dir. Romeo Castellucci, prod. Societàs Raffaello Sanzio, Festival de Avignon, Italia, Francia.

<sup>27</sup> Aparece aquí otra diferencia entre la labor del actor y la del espectador. Los movimientos del primero son ante todo físicos o externos, mientras que los del segundo son prioritariamente espirituales e internos. Gilles Deleuze habla, por ejemplo, del “movimiento de la Fisis y [del] de la Psyche” (véase Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Minuit, París, 1968, p. 18). La pertinencia del primero depende de la realidad del segundo. Lo que da validez a un movimiento externo en el escenario es su capacidad para despertar movimientos inter-

---

Al inicio de *Un tranvía llamado América* de Frank Castorf, un actor toca la guitarra mientras otro intenta moler huevos con leche en una licuadora.<sup>28</sup> El propósito es casi demasiado obvio: se busca relajar al público. Pero mientras transcurre la obra, poco a poco los intérpretes abandonan esta modalidad cotidiana para adoptar otra donde su “actuación” se vuelve exacerbada y se acerca a lo fársico —o a la *Commedia dell’arte*—. A la hora de maltratar —o bien asesinar— a una mujer, se dedican a brincar juntos encima de una cama y eso desde distintos ángulos, simulando la ira, la asfixia o la debilidad física. Es cuestión de divertirse con el código teatral: figurar la muerte, el deseo sexual, el deseo de matar, etc., de manera exagerada, burda y por ende torpe. Los actores subrayan la dimensión lúdica (irreal: *in-ludus*) de su actuación falsa. Sus cuerpos se han vuelto *cuerpos lúdicos*.

Los análisis de Gilles Deleuze en cuanto a las “potencias de lo falso”<sup>29</sup> en las películas de Jean-Luc Godard y, en particular, en el trabajo que los actores allí desempeñan es útil para entender en qué medida la falsedad convocada es generadora de positividad. Al ver el descabellado ataque al banco en *Nombre: Carmen*, nadie se lamenta por la falta de realismo de las acciones (una empleada limpia dedicadamente las manchas de sangre mientras tiene lugar el frenético tiroteo), por su ausencia de seriedad (los policías dan saltos y brincos de un sofá a otro a más no poder) o por su absoluta incon-

---

nos en la sala. Otra manera de decir lo que decíamos anteriormente: la actividad del actor consiste, pues, en atender a los espectadores-invitados.

<sup>28</sup> *Endstation Amerika*, dir. Frank Castorf, prod. Volksbühne, Alemania, 2001.

<sup>29</sup> Véase Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L’image-temps*, Minuit, París, 1985, pp. 165-202.



gruencia (dado que, de un lado se acabaron los cartuchos, y de otro el fusil se bloqueó, uno de los policías termina por besar como glotón a la más guapa de los atacantes).<sup>30</sup> Extrañamente la falsedad de la secuencia se vuelve ingenuidad, inocencia y, de alguna manera, generosidad: todo eso se hace por nada. En un escenario, los efectos son similares con una sola diferencia: es más palpable el goce de los actores a trabajar en esta *modalidad lúdica*. Basta con ver al elenco de Castorf, ya sea en el montaje antes mencionado o en *Norte* cuando destruye alegremente gran parte de la escenografía,<sup>31</sup> para convencerse de ello: el placer en el escenario contagia al público en la sala.

A veces, la exacerbación no comporta este carácter de falsedad obvia, ni es tan extrovertida. Al contrario, el trabajo del actor es más interno, más contenido y los efectos de ello no son inmediatamente reconocibles. En estos casos, el propósito cambia por completo. De lo que se trata entonces, es de provocar una sensación disonante en el espectador, tal como el estremecimiento que no falla en generarse con la conjunción de un actor acariciando tiernamente un trozo de carne en el proscenio y unas actrices al otro lado del escenario pegando palas contra rieles de hierro. En este momento de un *Macbeth* dirigido por Serge Noyel, el trabajo de los operadores escénicos no participa ya del *cuerpo lúdico* sino del *cuerpo disonante*.<sup>32</sup>

La definición nietzscheana de la disonancia y del goce que proporciona ella en la música sirve para entender cómo

---

<sup>30</sup> *Prénom: Carmen*, dir. Jean-Luc Godard, prod. Antenne 2, Francia, 1983.

<sup>31</sup> *Norden*, dir. Frank Castorf, prod. Volksbühne, Alemania, 2007.

<sup>32</sup> *Macbeth*, dir. Serge Noyel, prod. Théâtre de Chatillon, Francia, 1993.

---

funciona el dispositivo.<sup>33</sup> La disonancia suena cuando a un elemento de estabilidad se le adjunta un elemento de inestabilidad, cuando a una tendencia al orden y a la contención (lo que Nietzsche llamara lo “apolíneo”: las continuas y tiernas caricias), se mezcla una tendencia al desorden y al desbordamiento (lo “dionisiaco”: los irregulares y frenéticos golpes de palos sobre los rieles). En términos de sensación, se destruye la estabilidad de la percepción. Si el propósito de las tres primeras modalidades (*cuerpo coreográfico, cotidiano y lúdico*) consistía en procurar producir conmociones, el propósito de esta cuarta tiene más que ver con el estremecimiento.<sup>34</sup> La disonancia se experimenta como un desgarrón, un vértigo o un pánico voluptuoso; marea, aturde o bien embriaga.

El ejemplo dado para ilustrar esta modalidad puede llevar a pensar que se alcanza el efecto agenciando de una cierta manera el escenario y que no concierne entonces en específico al trabajo actoral. Es el conjunto de dos acciones, la de acariciar y la de pegar, lo que produjo la disonancia. Pero en realidad, el cuerpo del actor puede volverse la bandeja sobre la cual se expone la disonancia. Quizás esta dinámica tenga que ver —aunque de forma menos pretenciosa— con la que

---

<sup>33</sup> Véase Jean-Frédéric Chevallier, “Tres entradas en lo trágico contemporáneo y un poco más...”, *Educación Estética*, núm. 3, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2007, pp. 253-309.

<sup>34</sup> La conmoción despierta un sentimiento que se puede reconocer y nombrar. Al contrario, el estremecer es un proceso que implica la imposibilidad de ubicar un porqué. Se trata de sentimientos que surgen a la par que surgen otros, sin que se logre explicar esos múltiples surgimientos. Se detiene la posibilidad de caracterizarlos. Véase Jean-Frédéric Chevallier y Ángeles Batista, “Investigación en Proyecto 3: provocar los sentidos, dar sentido”, en *Coloquio internacional sobre el gesto teatral contemporáneo*, UNAM/Escenología/Proyecto 3, México, 2004, pp. 79-90.

se requería otrora para llevar a cabo *happenings*.<sup>35</sup> De una u otra manera, el actor se encuentra en una situación extrema. Regresemos de nuevo al testimonio de Paola Torres:

Durante los ensayos, cuando había que trabajar escenas en esa modalidad, acostumbraba llegar más temprano y calentar lo más fuerte que me fuera posible porque el esfuerzo físico y emocional requeridos era elevado. Es la modalidad que más me compromete. Es también la más complicada: me exijo más, idealizo más y por lo mismo fracaso más. De pronto todo se vuelve deseo de lograr, de demostrar.<sup>36</sup>

Hay un frágil balance entre la radicalidad de la situación en la cual se encuentra el actor y la humildad con la cual trata de enfocar el haber logrado esta radicalidad. El desgaste emocional y físico puede ser tal que el actor se cierra sobre sí mismo: lo goza o lo sufre solitariamente. Para evitar eso, el actor necesita permanecer frágil —pese, justamente, a que se trate de un ejercicio de fuerza—. Importa que sea débil en este sentido, para dejarse atravesar por fuerzas sin contener ni detenerlas. Y es probablemente esta combinación de las fuerzas en juego y de la fragilidad del cuerpo que las expone, lo que hace que este cuerpo se vuelva disonante.

Estas cuatro primeras modalidades (*cuerpo coreográfico, cotidiano, lúdico y disonante*) tienen un punto en común: operan por retiro, ya sea el retiro de la figuración, de la ficción, de una emoción o de una idea. En este sentido trabajan fuera de la representación, más bien, cada una constituye como una especie de estrategia para restar la “re” a la palabra

---

<sup>35</sup> Véase Laurence Bertrand-Dorléac, *L'ordre sauvage: Violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, Gallimard, París, 2004.

<sup>36</sup> Paola Torres, *op. cit.*, p. 27.

---

“representación” —y así estar en la pura presentación—. Es esta operación, a primera vista sustractiva, la que posibilita el surgimiento de una diversidad de sensaciones reales. La lógica aquí es muy simple: si uno (pongamos el actor) deja de imponer (pongamos sus acciones en tanto que representaciones de algo) a otro (pongamos el espectador), el segundo vuelve a tener entonces la posibilidad de responder al estímulo estético de múltiples maneras. Como lo escribe Gilles Deleuze, “se trata de abandonar los elementos estables de la representación teatral para que surjan otros materiales, otras maneras, otras posibilidades. Se trata de posibilitar otros surgimientos”.<sup>37</sup> Lo que se quita al retirar el “re” del verbo representar, es la imposición de una sola manera de mirar hacia el escenario. Si un actor, al levantar el brazo, quiere dar a entender que él es el capitán de un regimiento turco, su gesto vale por el grado militar: el primero es intercambiable con el segundo. Reproducir este mecanismo de sustitución (el brazo arriba por la calidad de capitán turco) impide que los espectadores hagan otra cosa con este gesto que leerlo tal y como está propuesto. En cambio, al trabajar fuera de este mecanismo, el escenario abre la posibilidad —o las múltiples posibilidades— de sentir. En *Ship in a View*, por ejemplo, una coreografía del japonés Hiroshi Koike, cuando una bailarina se para sobre una silla y estira el brazo, cada persona en el público puede apreciar su acción de manera diferente: uno se conmoverá por la ternura con la cual este movimiento ha sido efectuado, mientras otro se ocupará por la lentitud con la cual el brazo ha sido levantado, etc.<sup>38</sup> Al *aminorar* la re-presentación, se vuelve a posibilitar lo que el abatimiento sobre el eje único del intercambio había

---

<sup>37</sup> Gilles Deleuze, “Un manifeste de moins”, *op. cit.*, pp. 92-94.

<sup>38</sup> *Ship in a View*, dir. Hiroshi Koike, prod. Pappa Tarahumara, Japón, 2002.

imposibilitado: permite que sensaciones singulares afloren —en el actor, por cierto, y aún más en el espectador.

*Aminorar*, dice Deleuze, es pasar de la cuestión del Poder —que uno ejerce sobre y contra otro— a la cuestión de las potencialidades: el poder de hacer o el poder creativo de cada uno. Entonces, operar la aminoración implica apostar a que un retiro en el escenario —un *menos* pues— posibilite un *plus* en la sala. En este sentido, no importa tanto cuánto se retira el actor, sino cuánto se produce en el espectador, o bien: cuánto el espectador produce. Y si las modalidades del *cuerpo coreográfico, cotidiano, lúdico y disonante* participan de esta idea de hacer un poco menos para que el otro tenga la posibilidad de hacer un poco más, existe una modalidad en la cual se radicaliza esta apuesta. Ahora concierne a la presencia misma del cuerpo. Si aminorar la representación reside en quitar los elementos estables que vuelven rígido el acontecer escénico e impiden que sus efectos estéticos den en el blanco, aminorar la presencia de un cuerpo consiste en ir cazando lo que quedaría de estabilidad, y por ende de imposición, en un dispositivo presentacional —siendo el peligro que la presencia pretenda ser una totalidad y así pierda su carácter agujerado—. <sup>39</sup> Buscar *aminorar* la presencia igualmente responde al deseo de quedar atento a “que la variación no deje ella misma de variar, es decir que pase efectivamente por nuevos caminos siempre inesperados”. <sup>40</sup>

En *Aegri Somnia*, de Jean Lambert-Wild, el actor provisto de una escafandra se encuentra en el fondo de una alberca,

---

<sup>39</sup> Jean-Luc Nancy estudia esta posibilidad y sus consecuencias en “La représentation interdite” [*La representación prohibida*]: Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Galilée, París, 2003, pp. 57-99.

<sup>40</sup> Gilles Deleuze, “Un manifeste de moins”, *op. cit.*, p. 126.

---

---

donde está colocada una cama.<sup>41</sup> Si quiere ver sus movimientos, el espectador está obligado a sumergirse en el agua con su máscara, y dejarse llevar por la sensación de flotamiento que acompaña los gestos de todos, del actor como de los espectadores. Pero puede también, cabeza emergida, escuchar el texto que está difundido en la sala, y no ver nada del actor: mira la multitud de miembros y tubas que se mueven a la superficie del agua. En un montaje titulado *Y vi el cordero sobre la montaña de Sión: Apocalipsis 14.1*, Va Wölfl sustrae parcialmente los cuerpos de la vista de los espectadores: unos árboles erectos en medio de las butacas, y en continua rotación, impiden al público distinguir los bailarines netamente.<sup>42</sup> Para calificar el trabajo actoral en estos dos ejemplos, se puede recurrir a la noción de *presencia en menor* o de *cuerpo aminorado*. Le toca al espectador el papel de buscar las presencias en el escenario. También puede olvidarse de ellas para involucrarse en otras maneras de asistir al espectáculo. Con más claridad aún que en las modalidades anteriores, la presencia del actor aquí se vuelve sólo un elemento dentro de otros en la composición del espectáculo. Ha perdido ella todo carácter de centro. El dato es de gran importancia: con la borradura y/o retiro del cuerpo del actor, los elementos del dispositivo escénico están puestos al mismo nivel: no hay jerarquía para ordenarlos y tampoco hay un elemento central alrededor del cual organizar los demás.

En ciertas puestas en escena, el cuerpo no parece participar de ninguna de estas cinco modalidades. Sea cual sea la naturaleza de los movimientos ejecutados (incluso en ausencia de

---

<sup>41</sup> *Aegri Somnia*, dir. Jean Lambert-Wild, prod. Festival de Avignon, Francia, 2005.

<sup>42</sup> *Und ich sah das lamm auf dem Berg Zion: Offb. 14,1*, dir. Va Wölfl, prod. Neuer Tanz, Alemania, 2011.

ellos) así como la forma de ejecutarlos (coreográficamente, cotidianamente, lúdicamente, etc.), el ojo sigue interesándose sólo por la peculiaridad de la presencia de esta persona que tiene en frente: en *Giulio Cesare* de Castellucci, serán dos hombres de edad avanzada, uno casi esquelético y el otro bastante gordo.<sup>43</sup> Obviamente, este tipo de peculiaridades aparece en cada una de las modalidades nombradas anteriormente, pero aquí cobra una importancia tal que la distinción entre modalidades deja de importar. Se enfoca al cuerpo en tanto que *cuerpo singular*. Su presencia importa sólo en tanto que *presencia singular*, sea lo que sea lo que este cuerpo haga y sea cual sea la manera como lo hace.

Cuando así sucede, si al terminar la función se pregunta a los espectadores qué fue lo que apreciaron de los actores, se dedicarán ellos a buscar los adjetivos más precisos para describir lo que caracterizaba la *presencia singular* de tal o cual persona en el escenario. No hablarán tanto de las acciones realizadas, tampoco de las distintas maneras de ejecutarlas. Suele pasar en puestas de teatro *amateur* o bien —y parecerá contradictorio— en montajes con actores sumamente “geniales”. Un servidor recuerda una función organizada por una ONG bengalí en la cual uno de los “números” consistía en un baile coreografiado al estilo Bollywood. La reproducción de movimientos dancísticos vistos en superproducciones fílmicas de Bombay no tenía mayor interés. Sin embargo, la calidad (una real frescura) y la peculiaridad de las presencias (una radical ingenuidad) de algunas de las adolescentes involucradas allí volvía el “show” extremadamente conmovedor —comparable, en cuanto a sus efectos estéticos, a los trabajos profesionales mencionados hasta ahora.

---

<sup>43</sup> *Giulio Cesare*, dir. Romeo Castellucci, prod. Società Raffaello Sanzio, Italia, 1998.

---

---

Al otro lado está la más que famosa “conferencia” que dio Antonin Artaud el 13 de enero 1947 en el Théâtre du Vieux Collombier en París. Los testimonios de los espectadores (Arthur Adamov, André Breton, Jean Paulhan, Jean-Louis Barrault, Jean Cocteau, André Gide, etc.) que tuvieron la oportunidad de presenciar este acto son elocuentes: nadie era capaz de describir lo que ocurrió y todos salieron de allí fuertemente estremecidos... Si se lee con un poco más de atención los reportes, se entiende que las miradas han sido completamente atrapadas por la radical peculiaridad de la presencia en escena de Antonin Artaud —para ese entonces recién salido de nueve años de encierro en el hospital psiquiátrico de Rodez—. Esta modalidad, la de la *presencia singular*, sería el colmo de la presencia, su punto de exaltación máximo.

Y termino este listado añadiendo una séptima y por ahora última modalidad, una modalidad que aun más que las anteriores está fuertemente ligada a específicos contextos socio-culturales —en el entendido de que dichos contextos tienen influencia sobre nuestras maneras de sentir y percibir—. En efecto, existen casos en los que el libre disfrute de las presencias corporales, es decir la posibilidad de apreciarlas en tanto que potencias no representativas, se debe a que los cuerpos son sobrerrepresentativos. La preposición “sobre” (en “sobrerrepresentativos”) no designa un exceso fársico como era el caso con el *cuerpo lúdico*. Ahora, es debido al hecho de que las presencias son sobrerrepresentacionales que el público abandona toda expectación en cuanto a la dimensión representacional que estas presencias convocan. He aquí, sin duda, una extraña disposición del público.

Esta extraña disposición se deja observar durante funciones de danza clásica en la India: puede ser una función de Bharata Natyam, de Kathak, de Kathakali, de Manipuri, de Kuchipudi o de Odissi. Apenas empiezan los intérpretes a bailar, se



oyen susurros en las butacas: cada uno está hablando con su vecino para confirmar que los movimientos corresponden a tal parte de la historia relatada en el *Mahabharata*, el *Ramayana*, las *Leyes de Manú* o incluso en los *Vedas*. Pongamos, por ejemplo, el episodio donde Draupadi es arrastrada por los cabellos ante la corte de Duryodhana. Para humillarla más, los guardias reciben la orden de desvestirla. Pero Draupadi está bajo la protección de Krishna, quien mientras jalan la tela del sari, provee más tela. Todos los espectadores conocen en detalle este episodio del *Mahabharata*. Y una vez que han confirmado entre ellos que se trata de este episodio (los susurros duran unos treinta segundos), la historia deja de interesarles por completo. Se absorben en la contemplación de los movimientos.

Es más, cada uno de estos movimientos está codificado: cuando la bailarina inclina su mano izquierda treinta grados hacia arriba y mira alternativamente de cada lado, todos saben que eso figura a Draupadi enfurecida explicando a Duryodhana que él no tiene ningún derecho sobre ella. Pero a nadie en el público le importa eso. Y tampoco le importa que, después de tal movimiento, venga ese otro. Porque al igual que conocen la "historia", los espectadores también se saben de memoria la partitura corporal de los bailarines. Como esos objetos que tenemos en casa desde hace tanto tiempo que nos acostumbramos y ya ni los vemos, el público no pierde más tiempo en mirar lo que se representa (la historia legendaria) o lo que se reproduce (la partitura de movimientos): lo representado y lo reproducido se han vuelto transparentes a lo presentado. Los espectadores se alegran o asombran por la calidad de la presencia, es decir, aquí la gracia y la agilidad del cuerpo.

Eso sería el modo de proceder del *cuerpo sobrecodificado*: una presencia que opera porque las expectativas en cuanto

---

---

a la representación están satisfechas de antemano. El *cuerpo sobrecodificado* se deja disfrutar por sí solo —fuera de todo código figurativo—. De hecho, las observaciones hechas en cuanto a los espectadores, se aplican también a los actores: el intérprete, al igual que su público, está todo entero dedicado a la ejecución singular de los movimientos y se olvida por completo de su porqué representacional.

Esta modalidad no se “exporta” ni traslada tan fácilmente. No hay que subestimar la dimensión histórica que la valida. Al no entender el papel que juega la sobrecodificación en determinada tradición estética, y al tratar de construir un nuevo código corporal supuestamente adaptado a una determinada situación actual, no se logra transparentar la representación. De hecho, cuando se intenta, pasa exactamente lo opuesto: en vez de desaparecer, el código aplasta y ya no se puede ver nada de la perfoamancia en sí. El código se vuelve opaco y obliterante: no deja que las miradas lo atraviesen para enfocar lo que está detrás. No se puede disfrutar nada de los movimientos de los operadores en escena porque estos movimientos están tapados por un discurso que pretende explicar cada uno de ellos.<sup>44</sup> El cuerpo se vuelve *cuerpo discursivo*.

Si el *cuerpo sobrecodificado* alcanza su límite —es decir, deja de funcionar— cuando se vuelve *cuerpo discursivo*, de igual manera cada una de las otras seis modalidades posee sus limitaciones, sus bordes de disfuncionamiento. El *cuerpo coreográfico* puede volverse *cuerpo solemne*. El riesgo que corre el *cuerpo cotidiano* es el de ser nada más un *cuerpo banal*. Demasiado demostrativo, el *cuerpo lúdico* se transforma en *cuerpo teatralista*. El cuerpo que no logra alcanzar la disonan-

---

<sup>44</sup> Por ejemplo en *Devi Mahatmyam*, dir. Mallika Sarabhai, prod. The Darpana Performing Group, India, 2007.

cia aparecerá *patético*. Se sufrirá de un *cuero aminorado* con demasiado formalismo porque se habrá vuelto *cuero conceptual*. El *cuero singular* fácilmente dejará de ser tal para mostrarse con los rasgos de un lamentable *cuero egotista*. Al alcanzar estos límites, las modalidades dejan de producir efectos estéticos. El trabajo del actor cesa de interesar al espectador. Uno no siente nada y por consecuencia se vuelve indiferente a lo que sucede en el escenario. El teatro aburre.

### EL TEXTO-PREGUNTA Y EL TEXTO-PROPUESTA

Hablar del texto en el teatro de hoy es más riesgoso que hablar del espectador contemporáneo o de las actuales maneras de operar del actor. La idea de “texto” se presta a numerosas confusiones. Se plantean a veces distinciones completamente inoperantes. Se pretende, por ejemplo, oponer un supuesto “teatro de texto” a un fantasmagórico “teatro de imagen”<sup>45</sup> —y con eso se olvida por completo, por un lado, que el término *theatron* se refiere, etimológicamente, al lugar desde donde se ve y, por otro lado, a un acontecer—. Hace falta pues contextualizar de nuevo la reflexión. En este sentido tal vez valga la pena repetirlo: los escenarios contemporáneos no recurren necesariamente a una fábula dramática que representa personajes en conflicto. Por ejemplo, ¿dónde están la historia y su representación cuando *Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba* de Rodrigo García comienza así: “me jode que los padres lleven a los niños a restaurantes y que los hijos de puta de sus niños dejen en el plato la comida casi sin tocar, se la meten

---

<sup>45</sup> El director francés Olivier Py usa a menudo esta aberrante distinción. Véase “Olivier Py, direction Avignon”, *Le Monde*, 16 de abril de 2011.

---

en la boca, juegan y la escupen otra vez en el plato”<sup>46</sup> Es una manera de empezar muy diferente de las primeras líneas del *Desenlace imprevisto* de Marivaux:

*La escena es en la casa de campo del señor Argante, en las cercanías de París.*

**DORANTE** (*apenado*): Estoy desesperado, mi pobre maestro Pedro: no sé qué hacer.

**MAESTRO PEDRO**: ¡Eh!, caray, ¡déjelo pues! ¡Su lamentico me corroe todo el buen humor!

**DORANTE**: ¿Qué quieres? Amo a la señorita Argante más de lo que nunca he amado: me veo en la víspera de perderla, ¿y no quieres que me sienta afligido?<sup>47</sup>

El segundo ejemplo participa del conflicto; el drama está animado por un *telos*: tiene una meta, un punto de llegada, un desenlace —aquí imprevisto: una fiesta en honor de la Señorita—. Y es precisamente lo que ya no tiene lugar en el primer ejemplo y en un gran número de puestas en escena contemporáneas. Hoy en día, quien escribe para el teatro toma con cierta ligereza las figuras otrora clásicas del género teatral: el diálogo entre personajes, el nudo del conflicto, su desenlace, la lección de vida, etc. Las toma con ligereza también porque el texto ya no está necesariamente en el centro del gesto escénico. Más bien el texto se vuelve uno de los elementos que entran —o no entran— en juego en el ordenamiento del artefacto teatral.

---

<sup>46</sup> Rodrigo García, *L'Histoire de Ronald le clown de chez Mc Donald's – J'ai acheté une pelle à Ikea pour creuser ma tombe*, Bessançon, Les Solitaires Intempestifs, 2003, p. 83.

<sup>47</sup> Marivaux, *Le dénouement imprévu*, en *Théâtre complet*, Gallimard (Pléiade), París, 1949, p. 399.

Y es decisivo aquí el hecho de que no sea imprescindible que haya texto en la escena. Porque es este carácter opcional del elemento textual lo que modifica la función del texto: si no es obligatorio, recurrir a un texto responde entonces a una decisión propia, a una apuesta, a un propósito —decisión, apuesta, propósito que, paradójicamente, revalorizan la función, o más bien conviene decir las funciones, del texto—. Se usa un texto porque, al usarlo, se apuesta a que algo pasará que no pasaría si no se usara. La pregunta es entonces: ¿qué produce el texto en un escenario? Es decir, de nuevo: ¿cuáles son sus funciones ahora?

En un encuentro que organizamos en 2007 acerca de estas preguntas, dos colegas, uno coreógrafo (Frank Michelletti) y el otro editor y ensayista (Philippe Ollé-Laprune) esbozaron una interesante propuesta: recurrir a un texto ensancha, decían, la cantidad de “misterio” en el escenario o bien acrecienta la “opacidad” del evento escénico, y por ende puede llegar a volver el acontecer teatral más profundo y más relevante.<sup>48</sup> Esta respuesta es interesante porque toma en cuenta —y eso de manera muy sutil— el hecho de que el texto no es ni un elemento central ni un elemento aislado. Si eleva el grado de misterio o de opacidad, es combinado con los otros elementos que componen la escena. De hecho, el texto aparece aquí como catalizador de algo ya presente: aumentar la cantidad de misterio o de opacidad supone que ya hay presente una tendencia al misterio o bien a la opacidad.

Es exactamente la función que cumple la frase proyectada en la segunda parte de *Sobre el concepto de rostro en el hijo de Dios*, una frase que, mientras se proyecta se transforma indiscerniblemente: el “You are my shepherd” [*Ustedes son*

---

<sup>48</sup> Véase <http://www.proyecto3.net/actividades-teoricas-al-rede-dor-de-la-tercera-noche-de-teatro-a931918>

---

*mis ovejas*] se vuelve, algunos segundos después, “You are not my shepherd” [*Ustedes no son mis ovejas*] y viceversa. Sin duda, aquí la irrupción del elemento textual (en esta segunda parte, los actores no han hablado) refuerza la ambigüedad de las sensaciones experimentadas hasta ese momento por el público. El texto aumenta la inestabilidad del sentir y vuelve más fuerte la impresión de inseguridad que esta inestabilidad conlleva.

Este efecto aumentador o catalizador del texto sobre el escenario tiene sus propios tropismos. Una forma de resumir el espectro de posibilidades que surgen consiste en enfocar los dos extremos de este espectro. Un servidor y Matthieu Mével nos dedicamos a esta tarea recientemente. La hipótesis era simple. La evoco ahora brevemente. Por un lado, está el texto que opera por flaqueo y desaceleración. Se retira para permitir al espectador entrar —como en *La última cinta de Krapp* de Samuel Beckett o *Alguien está por llegar* de Jon Fosse—. Al otro lado está el texto que opera por intensificación y aceleración: en *Máquina-Hamlet* de Heiner Müller, como en *Insultos al público* de Peter Handke —por citar no los textos más recientes sino los más conocidos—, las palabras empujan al espectador hacia delante. De un lado, un *texto débil* y agujereado; al otro lado, un *texto fuerte* y lleno hasta el exceso. Al concluir este repaso, llegábamos a una pregunta sorprendente que no supimos responder: “¿no presentaría el poema teatral la dislocación de la individualidad (tanto del Sujeto-actor como del Sujeto-espectador)?”.<sup>49</sup> Es tal vez de este lado que hay que indagar, preguntarse: “cómo el yo se descompone”,

---

<sup>49</sup> Jean-Frédéric Chevallier y Matthieu Mével, “Texto fuerte/Texto débil”, *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, núm. 4, Manizales, 2010, p. 21.

hacer un “inventario”, mostrar “cómo es”.<sup>50</sup> Al menos muchos textos escritos recientemente para el teatro apuntan en esta dirección. Una obra de Valère Novarina cuyo título es ya evocador, *Yo soy*, empieza así:

Estás fuera de ti. Ya no hay nadie fuera de alguien. No hay nadie sin alguien. El espacio no está fuera de ti. Hay alguien sin nadie. Nadie está fuera de ti. Ya no hay espacio al interior de nada. Ya no hay espacio sin nada. Estás sin nada. Ya no hay espacio sin nadie. Estás sin nadie. El espacio no está al interior del espacio. Nada está sin él. Ya no hay espacio al interior del espacio. Ya no hay nadie sin nadie. No hay nada sin ti. No hay nada al exterior de ti. Ya no hay nadie en nada. Nadie está en alguien. Nada está en alguien. Nadie es menos fuera de nada que tú. Hay alguien dentro de ti. Ya nada está dentro de ti. Estás en alguien. (Ya no hay nadie.)<sup>51</sup>

Este texto no tematiza un acontecer escénico sino que lo atraviesa con interrogantes. Si la pregunta puede ser ¿qué somos y qué hacemos aquí?, el recurrir a palabras vuelve esta pregunta más radical, más virulenta, más ineludible. Novarina añadía que “no es la composición del personaje, sino la descomposición de la persona, la descomposición del hombre lo que se hace sobre el escenario”.<sup>52</sup> Pero el texto no cuestiona el evento escénico, sino que interroga las sensaciones que el espectador experimenta al mirar este evento. En este sentido el *texto-pregunta* atraviesa el escenario: llega a la sala. O, más exactamente, si el texto parece cuestionar el evento escénico es para interrogar más a fondo el sentir del espectador —lo que de él se descompone

---

<sup>50</sup> Véase Gilles Deleuze, “L'épuiqué”, en Samuel Beckett, *Quad*, Minit, París, 1992, pp. 62-63.

<sup>51</sup> Valère Novarina, *Je suis*, P.O.L, París, 1991, pp. 7-17.

<sup>52</sup> Valère Novarina, *Le théâtre des paroles*, P.O.L, París, pp. 22, 24.

---

---

y recompone al sentir así—. Si el espectador es persona, es en tanto que ente que siente. Por ejemplo, en *Cruda. Vuelta y vuelta. Al punto. Chamuscada*, la especie de subtítulos proyectados mientras un adolescente da un testimonio de su vida en uno de los barrios pobres de Buenos Aires no propone una exacta traducción del testimonio sino que se dedica a poner en duda la autenticidad de dicho testimonio.<sup>53</sup> Pero la ironía que se manifiesta allí no concierne tanto al adolescente sino a la postura que adopta el público para escuchar este tipo de relato (piedad, pena, conmiseración, paternalismo). El cinismo de los subtítulos suena como una llamada o bien una provocación a oír este testimonio de otra manera, probablemente menos superficial.

He aquí un tropismo recién aparecido que, al querer enfocar la partitura de acciones ejecutadas por los actores como un texto, incluso como la Nueva Forma de texto para el teatro, se desatiende totalmente. Es posible, en efecto, que la vuelta de tuerca señalada al comenzar esta reflexión (el espectador llega al principio) se acompañe de otra vuelta de tuerca más, esta vez en cuanto al texto. Y querer salvar a toda costa el texto como propiedad exclusiva del escenario sólo sirve para cegar la vista. Si otrora el texto antecedía al acontecer escénico (incluso era el punto de partida de este acontecer), no sería absurdo convenir ahora que la cronología ha probablemente sufrido un cambio radical: hoy en día a lo que se apunta, *in fine*, es a la producción textual del espectador. Este *texto-propuesta* no viene antes sino después; y no es el punto de partida sino el punto de llegada.

---

<sup>53</sup> *Cruda. Vuelta y vuelta. Al punto. Chamuscada*, dir. Rodrigo García, prod. Festival de Avignon, Francia, 2007.



Un trabajo que un servidor organizó con estudiantes de la maestría en Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia no involucraba una gran cantidad de texto: la lectura de un pasaje de *El mago de Viena* de Sergio Pitlor (pasaje cuya dimensión absurda era más que obvia), algunas preguntas de carácter íntimo que actrices susurran al oído de los espectadores y un par de párrafos con tonalidad irónica sacados de *2666* de Roberto Bolaño. En fin, había muy poco texto y cuando había, se usaba para confundir, complejizar o cuestionar. Gran parte del tiempo no había palabras, ni dichas ni proyectadas. Pero a las pocas horas de presentarse por primera vez, este trabajo ya estaba acompañado de un texto afirmativo, largo, detallado, personal. Este texto había sido escrito por un espectador al salir de la función y colocado en internet dos días después.

Todo parecía programado por el azar. El miércoles 28 de abril de 2010 me invitaron a presentar un documental sobre Yves Klein en el Centro García Márquez de Bogotá. Hablé sobre la revolución azul, sobre los orígenes del *performance*, del *body art*, de las instalaciones, del vacío como territorio de la provocación. Al día siguiente, en el mismo sitio, hablé sobre Pina Bausch, a propósito del día internacional de la danza. Hablé sobre la danza teatro, la repetición, las relaciones entre las imágenes en movimiento grabadas y las imágenes en movimiento en vivo, irrepetibles. Unas horas más tarde, estaba en la Universidad Nacional de Colombia, presenciando el Laboratorio de la maestría Interdisciplinaria en Teatro y Artes Vivas, bajo la dirección de Jean-Frédéric Chevallier. El círculo comenzaba a cerrarse y volvía a abrirse. No pensaba citar mis dos experiencias autobiográficas previas. Pero lo siento, no se puede guardar distancia en una aventura como la que viví el jueves 29 de abril a las seis y treinta de la tarde en el salón 209 del edificio de Diseño Gráfico. Y no se puede porque el trabajo mismo invitaba a un viaje a través de la percepción y de los instintos en

---

los que nosotros, los espectadores, estábamos involucrados, más allá de la simple experiencia racional.

*[Aquí Sandro Romero Rey, quien escribió este texto, hace un minucioso y extenso recuento de los diferentes acontecimientos que componían el montaje.]*

Al llegar a casa, húmedo, bañado en recuerdos y en los restos de la lluvia, me di cuenta de que el trabajo (¿el trabajo?) que acababa de ver se llamaba *La melancolía se nutre de su propia impotencia*. Entonces entendí lo que me pasaba. Entendí por qué había salido huyendo, casi sin despedirme de nadie, con Yves Klein y Pina Bausch y Jean-Frédéric Chevallier entre pecho y espalda. Entendí que sí, que claro, que la melancolía se nutre de su propia impotencia y yo había sido víctima de una agresión flagrante del pasado, de una sensación demasiado profunda, donde se me cruzaron los cables de la memoria y me sentí agotado, maniqué sin brazos y sin piernas, entendí y acepté cómo este tipo de arbitrariedades artísticas pueden ser incómodas para la gran mayoría, comprendí por qué las evitamos y, al mismo tiempo, las podemos valorar sin reservas, porque sí, porque son viajes hacia el delirio de las sombras, hacia los besos robados y los amores locos, son piezas fractales del horror y de la dicha, de las cuales salimos airosos, luego de sumergirnos, sin escafandra. Una hora después, tras la huida, llegué a casa y los tubos del agua estaban rotos. Había que llamar al plomero. No me molestó que se hubieran roto los tubos del agua de mi apartamento. Era apenas entendible.<sup>54</sup>

Es interesante notar aquí que la primera parte del texto se asemeja a lo que calificábamos de funcionamiento débil mientras la segunda (a partir de “el círculo comenzaba a ce-

---

<sup>54</sup> He tenido que recortar bastante el texto de Sandro Romero Rey. La versión completa con el título “La melancolía se nutre de su propia impotencia 30/04/2010” se encuentra en: [http://bogota.vive.in/blogs/bogota/un\\_articulo.php?id\\_blog=3630999&id\\_recurso=450020077](http://bogota.vive.in/blogs/bogota/un_articulo.php?id_blog=3630999&id_recurso=450020077)

rrarse”) se acerca a lo que llamábamos un texto fuerte. Una abre y deja pasar; la otra arma y empuja. Pero fuera de estos dos paralelos, el texto en la escena y el texto del espectador parecen tener consistencias y propósitos bastante diferentes. El texto en el escenario cuestiona o procura agudizar y profundizar las preguntas —llamémoslas ontológicas— que uno ya tiene. A cambio, el texto del espectador busca exponer la experiencia de uno, a veces explicar el sentido o la ausencia de sentido que tiene esta experiencia y, en ciertos casos, plantear nuevas rutas para la acción de uno como persona.

Así, cuando se recurre a las palabras en escena, la función del texto tiende a interrogar y poner en duda, mientras la del texto producido por el espectador (cuando el espectador produce un texto) consiste en proponer y afirmar. Uno deconstruye, otro reensambla; uno demultiplica, otro hila. La diferencia de funciones estaría contenida en esta suerte de poesía que Hamlet escribe a Ofelia:

Pon en duda que las estrellas son de fuego,  
pon en duda que el sol gira,  
pon en duda la verdad misma,  
mas no dudes que te amo.<sup>55</sup>

El pronombre-sujeto “tú” pertenecería al texto en escena y estaría dirigido al espectador: “pon en duda”. El pronombre “yo” se enunciaría desde el texto del espectador, como este “yo amo” —una inscripción del deseo en el presente.

---

<sup>55</sup> William Shakespeare, *Hamlet*, acto II, escena 2, traducción del autor.

---

## EL ARTISTA-ESPECTADOR Y EL ESPECTADOR-ARTISTA

El repaso por estas tres palabras-perogrulladas del teatro (espectador, actor y texto) no esboza una cartografía tan clara ni tan nítida del acontecer escénico contemporáneo. Sin duda, haría falta desarrollar todavía mucho más los vínculos lógicos y funcionales entre cada uno de estos términos —entender con más detalle el modo de operar del triángulo que ellos *in fine* conforman—. Seguramente también sería necesario incluir estas tres nociones en el marco de una reflexión más general acerca del gesto teatral: no hemos mencionado al director de escena, tampoco al resto de los artistas que lo ayudan para concebir primero y luego construir un montaje teatral: escenógrafo, vestuarista, iluminador, musicalizador, videoasta, etc. He aquí lagunas que restan exhaustividad al análisis.

Pero el verdadero talón de Aquiles de este estudio del espectador, el actor y el texto radica en otra parte, en una posible contradicción entre la hipótesis implícita en este estudio (para que funcione el teatro a toda potencia hay que dejar de fijar de antemano sus funciones) y la serie de observaciones a las que finalmente se llega: el efecto del texto o de cada una de las modalidades actorales sobre el espectador, incluso el efecto de la llegada del espectador al teatro pueden sonar a funciones bastante fijadas. ¿Cómo conciliar pues, la apertura reivindicada (su carácter no predecible) con la afirmación de que existe una relación (predecible) entre, por un lado, la manera con la cual está construido el acontecer escénico y, por otro lado, los efectos experimentados por los espectadores? ¿Cómo conjugar la necesidad de lo imprevisible dentro de un mecanismo que parecería ser previsible en cuanto a los efectos que produce, o, por lo menos, en cuanto a la manera de producir estos efectos? El problema es tanto más complicado de resolver en la medida en que hoy en día —y lo recuerda

con agudeza Jacques Rancière— “la eficacia estética significa la eficacia de la suspensión de toda relación directa entre la producción de las formas del arte y la producción de un efecto determinado sobre un público determinado”.<sup>56</sup> De hecho, si ahora las artes se vuelven convincentes (alcanzan cierta eficacia estética), es precisamente porque no buscan convencer (imponer tal o cual efecto estético).

La contradicción suena aporética. Sin embargo, un elemento de respuesta apareció al comienzo de este análisis, con la interesante confesión de Rodrigo García. El director de escena español decía: “Es una utopía necesaria para seguir trabajando pensar que uno puede hacer algo [...] al público”.<sup>57</sup> Es decir: surte efectos el hecho de creer que se surtirán efectos mientras, en realidad, no se surten tal y como se planeó. El acto del juicio —de parte del artista escénico— reside en el saber que los efectos ideados desde la escena (en el tiempo de los ensayos) son distintos de los efectos que se producen en realidad en cada espectador (en el tiempo de la presentación teatral). Y he aquí una “utopía necesaria” porque hace falta pensar la construcción del evento escénico en términos de efectos estéticos producidos en el espectador. Es la manera que tenemos, hoy, de distinguir qué elementos se escogen para componer una escena. Y es también necesario que sea una “utopía” —y que se ubique como tal— porque de otra manera el teatro se volvería otra vez una maquinaria de imposición sin ninguna pertinencia artística. Si el director de escena, o bien el actor creyera que lo que él ideó producir es lo que, de verdad, se produce, su trabajo dejaría enseguida de producir efectos —la imposición suele ser contraproducente—. En otros términos, el artista necesita

---

<sup>56</sup> Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, París, 2008, p. 61.

<sup>57</sup> Rodrigo García, “Teatro para resistir”, *op. cit.*, p. 110.

---

---

ser consciente de lo erróneo de su intención, del carácter ilusorio de ella. Es con esta condición que, en el acontecer teatral, se abren el tiempo y el espacio a lo imprevisible y lo inesperado y que esta doble apertura se vuelve una zona espacio-temporal de actividad del espectador.

Pero decir eso tampoco resuelve por completo la aporía. Más bien, hace aparecer una nueva contradicción. En efecto, se recuerda que Rodrigo García entiende manejar a los espectadores de tal forma que dirijan su mirada allí donde, durante todo el día, no han querido mirar. El director de escena trabaja con la ilusión de que conseguirá hacer que los espectadores miren hacia donde no querían. Ahora bien, se ha mencionado el hecho de que el espectador era una suerte de huésped que sirve para ser servido. Se ha precisado también que, una vez que haya sido acogido y que se le haya dado un lugar desde el cual sostener en confianza su mirada, el servirlo implica exigirle un poco más. Que el espectador se sienta bien para sentir facilita que sienta lo que no quería sentir. Pero eso no basta. Esta explicación no es suficiente para reducir el tamaño de la contradicción: por un lado, se sirve al espectador y, por otro, se le pide hacer *exactamente* lo que no quiere.

Pero estamos en el entendido de que el adverbio “exactamente” es utópico —es una “utopía necesaria”—. Y *u-topos* significa sin “topos”, sin lugar. Es decir: la determinación de curvar la mirada es una intención que no apunta a ningún lugar determinado. Es decir todavía: se quiere que el espectador quiera querer mirar hacia donde no quería sin saber con certeza dónde está ese lugar que no quería mirar. La operación es u-tópica en este sentido: apunta hacia un lugar sin lugar. Y dicho eso, se resuelve parte de la contradicción. La intención de curvar la mirada no preestablece nada dado, ya que, en realidad, no se sabe en qué dirección curvarla. No se tiene las coordenadas del “topos”. Y la imposibilidad de apuntar en

dirección del lugar real quita al gesto teatral contemporáneo lo que hubiera podido entenderse a primera vista como una imposición. Es porque el “exactamente” falla que lo demás se puede. No se obliga al espectador a hacer lo que no quiere porque no se sabe “exactamente” qué es lo que no quiere. De hecho, numerosos son los espectadores de Rodrigo García que, lejos de sentirse obligados contra su voluntad, disfrutan plenamente sus puestas en escena: no experimentan sufrimiento sino placer y júbilo. Un servidor es de ellos.

Es que la contradicción se resuelve en la práctica: la única manera que tiene el director escénico de aproximarse a este lugar del cual no tiene las coordenadas exactas es volverse espectador. Y eso sí tiene lugar. Se ha citado varias veces al director de escena Romeo Castellucci. Ahora leamos lo que él anota después de haber presenciado el ensayo de una de sus obras —otro texto del espectador entonces:

Durante el primer ensayo de *Giulio Cesare*, cuando la pancarta (con el texto: “eso no es un actor”) baja sobre el cuerpo de Cristiana, lloré a escondidas. Hay algo inexpresable, algo que vuelve esta pequeña frase una frase cargada de una fuerza sobrehumana, muy triste, y con una profunda verdad que, sin embargo, no se entiende. Como una sensación final de toda la humanidad, sola, frente a los milenarios, con su pobre instrumento, único y confuso, completamente inútil: la palabra.<sup>58</sup>

Aquí se puede usar las distintas nociones que propusimos en cuanto al actor, al espectador y al texto. El cuerpo de Cristiana funciona primero como *cuerpo singular* y, ya cubierto por la pancarta, como *cuerpo aminorado*. El espectador (Cas-

---

<sup>58</sup> Romeo Castellucci, *Les pèlerins de la matière*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001, p. 97.

---

tellucci) experimenta una sensación (llora pues) y luego trata de dar a esa sensación un sentido (habla de una “sensación final de toda la humanidad”). El texto en escena (la pancarta que dice “eso no es un actor”) vuelve más oscura la experiencia e, incluso aquí, la pregunta que sostiene, combinada con el cuerpo singular, genera algo de disonancia. De hecho, más adelante en sus anotaciones (es decir, otra vez, en el texto del espectador), Castellucci explica de esta manera el porqué de su repentino llanto.

He aquí lo que faltaba a este presente análisis: si existen varias modalidades actorales y distintas naturalezas de textos, hay también diferentes tipos de espectadores, o por lo menos, dos: el *artista-espectador* y el *espectador-artista*. El primero modifica la escena hasta ya no querer hacerlo, porque, sigue Castellucci, se alcanzó una suerte de “supremacía de la experiencia”<sup>59</sup> sensorial. El *artista-espectador* modifica el acontecimiento teatral hasta no querer más que sentir. Porque lloró y su llanto fue íntimo (se tuvo que esconder), ya no necesita modificar la escena. Y al sumergirse a su vez en esta experiencia sensorial, el segundo espectador, es decir el *espectador-artista*, empieza a reconsiderar (dar sentido a) su propia existencia. Es Sandro Romero Rey, espectador pues, quien, al presenciar la función curva su mirada, la curva artísticamente. Es él quien, al curvarla así se vuelve, de cierta manera, artista de su vida —recordemos la irrupción final del plomero en su casa—. Es también la espectadora de *Máquina-Hamlet* que decide inventar nuevas formas de comportarse con sus hijos.

El límite (en el sentido de las matemáticas) al cual tiende el *artista-espectador* es volverse puro espectador (porque ya no hay nada que modificar en la escena). El límite al cual se acerca el *espectador-artista* consiste en abandonar la función

---

<sup>59</sup> *Idem.*



corriendo para volverse ya el creador de su vida. Pero nunca se alcanza por completo estos dos límites. Son tendencias, lances, reales por cierto, entre contemplación y acción.



*El teatro hoy:  
una tipología posible*  
se terminó de imprimir en octubre de 2011  
en los talleres de Offset Santiago, S. A. de C. V.  
El cuidado de la edición estuvo a cargo  
de Leticia García Urriza, el autor y Hugo Wirth.  
Formación y diseño, Galdi González Salgado.  
El diseño editorial es de José Bernechea Iturriaga.

El tiraje consta de 2 000 ejemplares.

Como una forma de estimular el pensamiento crítico y teórico en torno al fenómeno teatral, desde 2005, el Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU/INBA) y *Paso de Gato: Revista Mexicana de Teatro*, convocan año con año al Premio de Ensayo Teatral. A partir del 2010 y con la participación de *Artez: Revista de las Artes Escénicas* de España, el Premio adquirió carácter internacional al abrirse a la participación de escritores de cualquier parte del mundo y al publicar los ensayos ganadores de manera simultánea en México y España.

El ensayo ganador en esta emisión del Premio, ***El teatro hoy: una tipología posible***, del director de escena y filósofo francés Jean-Frédéric Chevallier, presenta una interesante y original revisión sobre las funciones que en la actualidad cumplen los tres principales elementos a los que suele referirse cuando se habla del fenómeno teatral: el actor, el texto y el espectador, comenzando por éste dada la creciente importancia que tiene en el teatro hoy.

**Jean-Frédéric Chevallier** estudió filosofía, sociología y teatro a nivel maestría y es doctor por la Universidad de la Sorbonne Nouvelle (París). Ha realizado montajes en Francia, México, Ecuador, Uruguay, España y la India. Ha impartido clases en diversas instituciones de México, entre ellas la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Es profesor invitado en la Universidad Nacional de Colombia y la Universidad de Jadavpur en India. Sus ensayos más recientes, publicados en México, Francia, India, Italia, Bélgica, Canadá y Colombia, buscan pensar la positividad de un teatro fuera del marco de la representación y del drama.



ISBN: 978-607-8092-16-1



9 786078 109216 1

**PASODEGATO**