

Aportes del pensamiento francés para el abordaje y estudio de los fenómenos escénicos contemporáneos: acontecimiento, experiencia, emancipación

BERLANTE, Daniela / *Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo (IAE)/ Universidad Nacional de las Artes, Departamento de Artes Dramáticas – daniberlante@gmail.com*

Eje: Artes Liminales. Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras clave: pensamiento francés- fenómenos escénicos-acontecimiento-experiencia-emancipación*

» **Resumen**

En la línea de la teoría teatral francesa que venimos investigando y que comenzó con el relevamiento de los postulados de Jean-Pierre Sarrazac para pensar los fenómenos escénicos contemporáneos, hemos encontrado determinadas teorizaciones que –no viniendo específicamente de teóricos teatrales– resultaron significativas para abordar la problemática que nos ocupa. Nos pareció en esta oportunidad que una perspectiva exterior al teatro –en virtud de la distancia natural que establecía con este último– podía resultar operativa para arrojar luz sobre nuestro objeto de estudio. En este sentido, nos ha interesado dar cuenta de determinadas conceptos como los de experiencia, acontecimiento, arte relacional y emancipación del espectador, en la medida en que permiten caracterizar aspectos salientes que se verifican en buena parte de las producciones que nos convocan.

» **Presentación**

En la línea de la teoría teatral francesa que venimos investigando y que comenzó con el relevamiento de los postulados de Jean-Pierre Sarrazac para pensar los fenómenos escénicos contemporáneos, hemos encontrado determinadas teorizaciones que –no viniendo específicamente de teóricos teatrales– resultaron significativas para abordar la problemática que nos ocupa. Nos pareció en esta oportunidad que una perspectiva exterior al teatro –en virtud de la distancia natural que establecía con este último– podía resultar operativa para arrojar luz sobre nuestro objeto de estudio. En este sentido, nos ha interesado dar cuenta de determinadas conceptos como los de experiencia, acontecimiento, arte relacional y

emancipación del espectador, en la medida en que permiten caracterizar aspectos salientes que se verifican en buena parte de las producciones que nos convocan. Estas nociones atraviesan el entramado de las configuraciones teatrales que vienen teniendo lugar a partir del llamado giro performativo dado por las artes en los años 60, tal como lo supo caracterizar la teórica alemana Erika Fischer Lichte (2011) para quien, en ese momento, tuvo lugar en las artes occidentales un giro insoslayable que condujo a la creación de un nuevo género artístico, esto es, el arte de acción o de performance, al tiempo que permitió que las fronteras entre las distintas artes se volvieran cada vez más delgadas. Lo que el giro performativo promovió fue el paso progresivo de la creación, no ya de obras de arte autónomas, simbólicas, privadas (Bourriaud: 2008), sino de acontecimientos experienciales.

Observamos que el teatro actual viene haciendo suya esta operatoria, de suerte que la puesta en escena de obras tradicionales, de aquellas que apelan a la representación de un mundo autónomo regido para su configuración por los principios de la mimesis ha mutado de manera ostensible para darle espacio a la sustanciación de acontecimientos, de experiencias escénicas que involucran al espectador de manera creciente hasta llegar a convertirlo en co-autor del suceso. Lo que se observa es el desplazamiento de los constituyentes de la materia teatral. En efecto, de la transmisión de fábulas pertenecientes a dispositivos ficcionales se ha priorizado la puesta en juego de la relación actor-espectador como lo más específico y genuino que puede ofrecer el teatro. La semióloga alemana lo ejemplifica de manera elocuente con el estreno en 1966 de *Insultos al público*, de Peter Handke, bajo la dirección de Claus Peymann. La idea era redefinir el teatro a partir de la relación entre actores y espectadores, legitimarlo no ya en tanto que representación de un mundo ficcional que el espectador observa, interpreta y comprende, sino como la producción de una relación singular entre ambos. La obra se constituyó entonces como la posibilidad de que aconteciera algo entre ellos. Para lograrlo era fundamental lo que pudiera llegar a producirse entre los involucrados y mucho menos importante, aquello de lo que se tratara. Contaba el acontecimiento, el suceso que tiene lugar entre el escenario y el público, entre los actores y los espectadores. En esa dirección trabaja el teatro contemporáneo, priorizando esa relación por sobre la transmisión de un sentido comunicable a través de la representación de una ficción.

Afectos de pensar esta noción, la de la relación entre actores, obra y espectadores como decisiva de la materia de la que se nutre el teatro contemporáneo recurrimos al crítico y curador de arte Nicolas Bourriaud (2008), quien ha definido la estética relacional como aquella teoría estética que consiste en juzgar las obras de arte en función de las relaciones humanas que figuran, producen o suscitan y al arte relacional como aquel conjunto de prácticas artísticas que toman como punto de partida teórico y práctico “la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico, privado y autónomo”(2008:13). Esta posibilidad revela el giro radical operado por el arte contemporáneo en relación con el arte moderno: “La obra se presenta ahora como una duración por

experimentar, como una apertura posible hacia un espacio ilimitado” (2008: 14). Para Bourriaud, el arte contemporáneo toma como tema la experiencia, la del estar junto a otro, la del encuentro entre espectador y obra y la elaboración colectiva del sentido. Un arte centrado en la producción de modos de convivencia cuyas obras representan un intersticio social, un espacio para las relaciones humanas que favorece el intercambio. Un arte que en lugar de inspirarse en el entramado social, se inserta en él. Bourriaud entiende que el arte actual muestra que no hay forma más que en el encuentro y en la relación que entablan las diferentes proposiciones artísticas. En realidad, habría que hablar de formaciones, ya no de un objeto cerrado sobre sí mismo por medio de un estilo y de la firma. Pero la forma no existe *per se*. Es la mirada la que la crea. La forma no existe hasta no poner en juego interrelaciones humanas. La esencia de la práctica artística actual radica en la invención de relaciones entre sujetos. Por eso, para el ensayista francés, la intersubjetividad es la esencia de la práctica artística y la obra se torna un objeto relacional, un lugar de negociación entre remitentes y destinatarios lo que lo lleva a postular que el arte es un “estado de encuentro” (2008:17). Por lo demás, Bourriaud se sirve del concepto de postproducción (2009) para caracterizar la lógica de funcionamiento de los artistas contemporáneos quienes reproducen, reexponen o se sirven de productos culturales ya disponibles, de modo que lo fundamental va a radicar no ya en la apuesta a la originalidad o a la instauración de lo nuevo, sino en la posibilidad de utilización de lo ya existente como materia manipulable. Lo particular de esta modalidad es que la práctica artística deja de considerarse en términos de forma autónoma, original e instauradora de novedades para pasar a promover protocolos de uso de los modos de representación. Ese pasaje que va de la creación de obra a partir de un material virgen a la programación de los materiales ya ofrecidos por la cultura puede leerse en correspondencia con la distancia operada entre el arte moderno aurático y el contemporáneo.

A los efectos de continuar con nuestra investigación, hemos planteado la noción de acontecimiento como una de las designaciones que dan cuenta de los términos en los que es pensado el teatro actual. Pero ¿es privativo del teatro contemporáneo o cada vez que ha habido teatro advino el acontecimiento? Nos interesa indagar cómo lo ha pensado Alain Badiou (2005) para quien el teatro produce en sí mismo un efecto de verdad. Hay una verdad-teatro que no se da en ningún lugar que no sea el escenario. Por eso es que el autor de *Rapsodia para el teatro* considera que éste es un acabamiento: esto significa que el texto dramático es sólo virtual y se instituye como tal por la representación exclusivamente. El teatro es para Badiou la virtualidad de la idea que adviene en la actualidad precedera del escenario, de modo que ese advenimiento es lo único que acaba la idea. Y en tanto se propone como actualización de la virtualidad cobra dimensión de acontecimiento. El acontecimiento radica en que confluyen en el teatro la eternidad y el instante.

El teatro está necesariamente en la forma de un acontecimiento: tiene lugar, ocurre (...) Es solo en el tener-lugar que realmente es posible captar lo que es la relación entre inmanencia y

trascendencia desde el punto de vista de la idea. En este sentido, el teatro es el lugar de la apariencia viviente de la idea. (2014:67)

El teatro es para Badiou una representación de la idea y lo que muestra es la tensión entre la trascendencia -"algo más poderoso que nosotros mismos y constituye la medida de lo que es capaz la humanidad" (2014:62)- y la inmanencia "no existe precisamente más que cuando está representada y activada o encarnada en un cuerpo" (2014: 63).

Así entendido, el concepto de acontecimiento no sería privativo del teatro contemporáneo sino que alcanzaría al de todas las épocas. Por lo demás, Badiou se muestra crítico del primero cuando sostiene que los agentes que lo conforman se proponen superarlo, deconstruirlo, priorizando el trabajo de los cuerpos en desmedro del texto, que se vuelve objeto de desconfianza. "Es la idea de un teatro sin teatro [...] La idea según la cual el teatro debe abolir la representación y convertirse en una mostración" (2014:23). El teatro contemporáneo, movido por "un apetito desmedido de lo real, de la presencia pura, del cuerpo desnudo, descuartizado y martirizado que se exhibe en el escenario con la violencia de su presencia" (2014:25), niega lo que tiene de teatral y para el filósofo francés nunca la negación, reducida a sí misma, es portadora de la afirmación.

Con miras a volverse asertivo, Badiou (2005) afirma que la puesta en escena es el arte de la composición de un tiempo que es experimentado cada vez por el espectador. Esa es la dimensión experimental de la verdad teatral que se comprende de manera inmanente en el escenario constituyendo un acontecimiento experiencial cuasipolítico que amplifica nuestra situación en la historia. De este modo es como el teatro, en tanto verdad, puede entonces relacionarse con la filosofía. El teatro, sostiene Badiou, se propone representar "fragmentos de lo real de nuestras vidas y dejarle al espectador la tarea de extraer las lecciones de esa representación de la existencia individual y colectiva; la filosofía se propone orientar la existencia" (2014: 35). Badiou considera que tanto el teatro como la filosofía se plantean la misma pregunta que consiste en que las personas piensen en sus vidas de un modo diferente a como lo hacen habitualmente. Y si la filosofía elige la enseñanza, por medio de la presencia de un maestro frente a su auditorio, el teatro elige la representación.

Ahora bien, si el acontecimiento es experimental, tal como lo plantea Badiou, ¿en qué radica la experiencia? Nos interesa el modo como lo plantea Georges Bataille (2016:28,29) quien ha pensado estas cuestiones y es posible que algunas de sus ideas contribuyan a desplegar la reflexión:

La experiencia interior, que no puede tener un 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 otra aspiración ni otro fin que ella misma. [...] Llamo experiencia a un viaje al final 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 colegimos (Berlante, 2016) 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.

Por lo demás, consideramos que las experiencias teatrales performáticas (tanto para los ejecutantes como para el público), no implican la ruptura con el teatro. De lo que se trata, es de poder redefinir o ampliar esta noción, tanto como la de espectador. Esta clase de fenómenos invitan y apuestan largamente al intercambio de roles preestablecidos: el asistente que iba a ver el espectáculo se vuelve él mismo espectáculo, objeto de la mirada de los otros, actor.

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 espacio exterior, un objeto de saber que podremos traducir en palabras, analizar con conceptos lógicos o referir al 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. En términos de Bataille se trata de la experiencia interior: “lo imposible de transmitir y a la vez lo que más importa comunicar” (Mattoni, 2016:5). Esta clase de experiencia individual se correspondería con un tipo de teatro calificado 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 faciliten 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 dar al espectador la impresión de que es tenido en cuenta de manera personalizada. 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. Se confía en que va a vivir una experiencia que podrá 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 para esa aspiración lo procesual se impone por sobre el acabado. 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 aspira a 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 un *site 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 allí creado 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.

Las experimentaciones teatrales performáticas, 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. Sabemos que el espectador es un engranaje fundamental del hecho teatral, sin embargo, en los fenómenos escénicos contemporáneos se ha vuelto imprescindible. 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).

Para pensar esta problemática nos referiremos al concepto de emancipación acuñado por Jacques Rancière (2011) porque creemos que no siempre ha sido bien interpretado y, ligeramente, se les atribuye a los espectadores del teatro contemporáneo la condición de activos o emancipados en desmedro de los del teatro tradicional quienes han recibido la calificación de pasivos. La audacia de Rancière consiste en haber puesto a prueba las ideas instaladas por dos voces canónicas del teatro del siglo XX como han sido las de Brecht y Artaud. Contrariamente a la operatoria de estos últimos, él se pronuncia por el desacierto

que implica intentar sacar al espectador de su condición de tal, ya sea estableciendo la distancia entre él y la escena (Brecht), ya sea aboliéndola (Artaud). Los renovadores del teatro del siglo XX: “Se proponen enseñar a sus espectadores los medios para cesar de ser espectadores y convertirse en agentes de una práctica colectiva” (2011:15). Sin embargo, sostiene Rancière, esto no hace sino reproducir la lógica del pedagogo embrutecedor, para quien hay un abismo que lo separa del alumno sólo recuperable a través de la transmisión de una enseñanza: la de la propia incapacidad del ignorante.

Así es como para Rancière, la emancipación implica que entre artista y espectador se erige un tercer elemento que no posee ninguno de los dos y que descarta toda transmisión directa de lo idéntico, toda identidad de causa y efecto. Aún sentado en su butaca el espectador es activo porque en la capacidad de asociar y de disociar reside su emancipación. Ser espectador no es detentar una posición pasiva que debería cambiarse en actividad. No se trata de transformar a los espectadores en actores. Lo que debe hacerse es reconocer la actividad propia del espectador. La confusión proviene de considerar que mirar no es una actividad, que mirar es lo opuesto a actuar y por eso, quien mira, no acciona. Emancipación es borrar las fronteras entre aquellos que miran y aquellos que actúan. Si colegimos entonces que activos son todos los espectadores, es falaz seguir pensando que sólo el teatro contemporáneo promueve la emancipación. Lo que es indudable es que los fenómenos escénicos actuales hacen aún más ostensible la condición activa que es propia de cualquier espectador. Al invitarlo a desplazarse, a relatar experiencias personales, a tomar decisiones que marcarán el devenir de la escena, a volverse en muchos casos co-autor de la obra, los hacedores del teatro actual refuerzan aún más lo que ya estaba en la base de la condición de espectador: su actividad. Contra la creencia generalizada que opone pasividad a acción, y que, efecto de una lectura desviada, posiciona al teatro contemporáneo como aquel que vino a despertar al espectador de su ancestral letargo, decimos que los fenómenos escénicos contemporáneos contribuyen a expandir los límites y alcances de la actividad que ya le es propia por naturaleza. Y esto no es poco.

Bibliografía

Badiou, A. (2005). *Imágenes y palabras: escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires. Manantial.

----- (2014). *Elogio del teatro*. Diálogo con Nicolas Truong. Buenos Aires. Nueva Visión.

Bataille, G. (2016). *La experiencia interior*. Suma ateológica I. Buenos Aires. El cuenco de plata. Traducción y prólogo: Silvio Mattoni.

Berlante, D. (2016). “El devenir de la obra teatral en acontecimiento procesual: de espectáculo a experiencia”. En *Territorio Teatral* 14. Diciembre 2016. Buenos Aires. DAD/UNA. En línea: <http://territorioteatral.org.ar/numero/14/dossiers/el-devenir-de-la-obra-teatral-en-acontecimiento-procesual-de-espectaculo-a-experiencia-daniela-berlante>

Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo.

----- (2009). *Postproducción*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo.

Fischer- Lichte, E. (2011). Estética de lo performativo. Madrid. Abada Editores.

Pavis, P. (2014). Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain. Paris. Armand Colin.

Rancière, J. (2011). El espectador emancipado. Buenos Aires. Manantial.