



Auras de la presencia

Julio Fernández Peláez

(AnómicoTeatro; director de *Núa*, revista de artes escénicas e performativa, Vigo, España)

1-Dramaturgias del cuerpo

Una de las cuestiones que con mayor fuerza se ha instalado en la escena contemporánea es la tensión ejercida sobre la propia *representación*, es decir, sobre la propiedad referencial que se atribuye a la ficción teatral. A principios de este siglo XXI, lejos ya de las numerosas rupturas de vanguardia y derivas teóricas acontecidas a lo largo del XX, el teatro se mira a sí mismo de un modo heterodoxo, divergente e inestable, poniendo en duda cualquier consideración canónica y abriendo las puertas a la diversidad heterogénea de planteamientos estéticos que, más que conformar una corriente, dan lugar a un campo de acción, extenso y con multitud de puertas abiertas, y donde buena parte de ellas deriva en la *no-representación*.

Hablamos de un teatro capaz de navegar por territorios conceptuales y plásticos que reniega de la idea de tener que (re)producir en escena un mundo prefabricado a través de un texto teatral o, inclusive, de una partitura previa. Su principal arma consiste en darle la justa importancia al propio proceso de creación a través de la confluencia de diferentes discursos (narrativos, visuales y poéticos), en el que se diluyen también las diferencias de roles entre los agentes que los generan (directores, dramaturgos, escenógrafos, actores...) y donde el trabajo del actuante es la principal materia para la creación.

Un mar de manifestaciones disidentes, estigmatizadas por la realidad social, cultural y económica y, en gran medida, fruto de las condiciones de inseguridad y de precariedad en las que se inscriben muchas de las iniciativas escénicas contemporáneas, que ha obligado a éstas a habitar los márgenes del sistema, resistiendo a duras penas en salas pequeñas y alrededor de circuitos de exhibición



minoritarios, pero permitiendo, al mismo tiempo, una libertad de desviación frente a la convención canónica. En una parte de ellas, se observa, además, una clara revalorización de la *presencia* como auténtica fábrica de sentido en todos los frentes de lo performativo, lo escénico y lo espectacular.

Una *presencia* que pretendemos descifrar, no ya como una revelación de otra existencia, de otras vidas -a las cuales se encarna o se personifica-, sino como constatación y manifestación de ella misma, del cuerpo del actuante convertido en ostentación de su presencia, capaz de configurar dramaturgias donde el cuerpo del actuante se convierte en el principal argumento de la composición, de la *presentación*¹.

2-Aura y presencia

Tanto si el actuante tiene un comportamiento teatralizado como si se renuncia a disimular las propias emociones -contraviniendo de este modo las normas clásicas instauradas por Diderot en su ideario *Paradoja sobre el actor*-, su manifestación artística viene caracterizada siempre por la vivencialidad del *hic et nunc*. Sin embargo, es evidente que el tiempo presente no viene de igual manera reafirmado sea cual sea el comportamiento del actor en escena. Mientras que el uso de la ilusión conlleva un posicionamiento a favor del personajes y de la ficción, la experimentación de la presencia física tiende a una exposición del estado de conciencia al que voluntariamente se somete el actuante, convirtiéndolo en persona que en tiempo presente permite al espectador conformar emocionalmente la escena, no ya desde una referencia, sino desde la tangible comprobación de la existencia del *ser* del actuante en escena.

Se ha de reconocer la importancia de la danza contemporánea y de las artes visuales en esta deriva hacia la *presenciación*. La reconciliación entre teatro y danza llevada a cabo por Pina Bausch puede ser considerada como la confirmación

¹Elka Lampe en su ensayo "Rachel Rosenthal creando os seus eus", asocia la *presentación* -en contraposición a la representación- a un modo de conducta social y estética no controlada desde la interpretación. De este modo, las presentaciones de Rachel Rosenthal mantienen siempre un grado de ella misma (su propia *presencia*), desde distintos posicionamientos (como *yo*, como *personaje*, como *persona* estética y social, o como *yo-ritual*). La *presencia multireproducida* deviene así en una permanente *presencia de la identidad*. En: *A interpretación (re)considerada*, Zarrilli, Ph. (ed.). Vigo, Galaxia, 2010; p. 321-334.



de un proceso de recuperación del cuerpo como primigenio artífice del relato que en escena ha de acontecer. Así mismo, la revolución estética de Robert Wilson, ejemplo de ruptura con la común visión logocéntrica de la escena, constituye un cambio de paradigma con respecto al uso del sistema de coordenadas espacio-temporales, donde la presencia silenciosa y lenta es el objeto de contemplación.

Herederas de las transformaciones producidas a lo largo y ancho del siglo XX, una parte importante de las artes escénicas en esta primera parte del siglo XXI asumen con naturalidad dichas transformaciones, reinventándolas en cada intento de innovación. En muchos aspectos, el camino hacia atrás es imposible. De igual manera que la escultura dejó de ser entendida como un mero esculpir la materia en sus tres dimensiones, para permitir que intervinieran conceptos que nada tenían que ver con el verbo *esculpir*², los creadores escénicos contemporáneos entienden que la función de lo escénico no es ya la de *(re)presentar*, sino la de generar, mostrar, investigar...

En juego está una manera de entender la creación artística: la plasticidad del hecho escénico frente a su figuración simbólica y en juego también está un posicionamiento estético del actor a la hora de interpretar: frente a la mimesis, la *exposición*³ directa y vivencial que es capaz de reaccionar y de provocar reacción.

El culto a la *presencia* implica asumir el tiempo presente como el único con importancia real, y la realidad escénica como realidad auténtica. Al margen de que lo que acontece en escena pueda remitir simbólicamente a una realidad exterior o interior, la *presencia* se hace visible en la piel de las acciones, todas aquellas que son capaces de producir emoción/reflexión en el espectador a través de los sentidos y la comprensión, y no tanto por la imitación o reproducción de otras emociones.

De algún modo, podríamos entender los posicionamientos estéticos en torno a la *presencia* como reacción artística a la *cultura del vacío*: no sabemos quiénes nos gobiernan en realidad, no sabemos quiénes se camuflan detrás de los ataques especulativos, no comprendemos cómo funciona la economía o la política y tampoco cuáles son los mecanismos capaces de facilitar nuestra vida a pequeña

² Una de las revoluciones más importantes en el arte contemporáneo, la ejercida por Duchamp, consistió precisamente en un cambio de funcionalidad y de sentido mediante la presentación de un objeto y a través de su transformación conceptual.

³ Tal que una placa fotográfica en el interior de una emulsión que desvela una presencia de modo gradual y reactivo.



escala. Predomina una difusa sensación de pérdida de control con respecto a nuestro propio destino en el mundo, al tiempo que avanza la desconfianza hacia los otros. En esta aldea global en la que las distancias ya no existen, hay carencia, paradójicamente, de lugares para el encuentro real. La *comunidad* se ha trasladado a lo virtual, allí se encuentran los principales centros de conexión; y por el contrario, caen en desuso o son abandonados los pequeños lugares donde el arte sigue constituyendo un acontecimiento ritual y de encuentro físico entre personas.

Afirmar la *presencia* es una manera explícita y diletante de refundar un arte vivo, emancipatorio y de resistencia, capaz de caminar en sentido contrario al rumbo tomado por el nuevo orden social, político y macroeconómico.

La *presencia*, en el ojo de los discursos escénicos que la defienden, adquiere así propiedades auráticas, es objeto de culto en la medida que la energía que emana de su existencia nos reconforta como espectadores y nos obliga a seguir comulgando con el hecho escénico como partícipes activos y no sólo como visitantes-espectadores.

El nuevo *aura de la presencia* contiene reminiscencias que inciden en lo oculto y lo misterioso, pues la *presencia* no deja de ser una manifestación lumínica y calorífica de lo que en realidad contiene: los impulsos de los actantes, sus pensamientos y sus intenciones, capaz a su vez de derrumbar la *cuarta pared* para convertir el espacio teatral en un espacio para la experiencia.

3-El trabajo del actor

De un tiempo a esta parte, y en especial tras la atención que numerosos investigadores dedicaron a la antropología teatral, los estudios referidos al trabajo del actor involucran necesariamente un estudio del comportamiento humano de un modo integral: social, cultural y natural. A fin de cuentas, las artes escénicas están constituidas por actos eminentemente sociales en los que interviene el cuerpo desde una perspectiva psicofísica: cualquier actividad física en escena es percibida en términos psicológicos mediante una alteración emocional por parte del espectador.



Frente a la semiología clásica que se centra en los elementos constitutivos de la escena, las metodologías inherentes a la antropología teatral abordan el fenómeno escénico en todas las fases de creación procesual, además de atender a la producción de sentidos, tomando al actuante como centro de este estudio.

Es en este campo antropológico donde la *dimensión aurática* asociada a la *presencia* adquiere una gran importancia, pues se produce en términos energéticos y está ligada al comportamiento integral del actuante, afectando a su naturaleza y entrando en diálogo con la realidad en la que se inscribe. No en vano, atravesados por un momento histórico donde de modo racional somos capaces de explicar el origen del Universo, pero seguimos sin comprender cuál es el sentido de nuestra existencia en un planeta que degradamos, lo metafísico recupera su valor vital como catalizador de lo esencial, aquello que nos empuja a actuar para producir pequeños cambios de orden anímico, en nosotros y en nuestro entorno.

Podemos interpretar, de este modo, el *aura de la presencia* como la energía que convierte el hecho escénico en trascendente. En parte, podemos encontrar antecedentes y analogías con el despliegue energético efectuado por el *doble* no cotidiano, anunciado por Artaud en sus manifiestos de *El actor y su doble*, y también con la *transiluminación* citada por Grotowski para definir la luz que aflora del cuerpo desde lo íntimo:

El nuestro no intenta ser un método deductivo de técnicas coleccionadas: todo se concentra en un esfuerzo por lograr la *madurez* del actor que se expresa a través de una tensión elevada al extremo, de una desnudez total, de una exposición absoluta de su propia intimidad; y todo esto sin que se manifieste el menor asomo de egotismo o autorregodeo. El actor se entrega totalmente; es una técnica del *trance* y de la integración de todas las potencias psíquicas y corporales del actor, que emergen de las capas más íntimas de su ser y de su instinto, y que surgen en una especie de *transiluminación*.⁴

Conocidas son, sin embargo, las dificultades de abordar el problema de la *presencia* atendiendo exclusivamente a variables físicas y, en consecuencia, energéticas. Sin la observación o la percepción de la *presencia*, esta no existe desde de un modo consciente; y, en consecuencia, queda anulada la capacidad del actuante para

⁴ Jerzy Grotowski. *Hacia un teatro pobre*. México, Siglo XXI, 2010; p.10.



producirla con efectividad. La *presencia* es, por ello, dependiente de una recepción subjetiva y se inscribe siempre dentro de unas condiciones ambientales, culturales y socio-políticas determinadas. Su manifestación depende de su capacidad de conexión, de su capacidad por configurar una *convivencia*⁵ a través del hecho escénico en el que se inscribe.

Una *convivencia* que se configura como manifestación artística de la energía presencial. A través de ella, el *hacer de la presencia* adquiere un carácter vivencial y único: el aire que se respira jamás será igual. Además, el *aura* que se produce fruto de esta *convivencia*, desaparece solo en parte al terminar el acto artístico, pues permanecerá durante algún tiempo en la memoria de los presentes.

La *convivencia* constituye una premisa esencial para la *presencia* de la que hablamos, ligada necesariamente a la presencia física y no virtual tanto de actuantes como de espectadores; sin embargo, las condiciones para que esta se produzca dependen del propio devenir social y esto implica evidentes cambios en las costumbres que rigen una comunidad. A medida que las sociedades avanzadas se hunden en la *interface*, los lugares de encuentro, expresión, audiencia y confesión pasan a ser *lugares comunes*, tanto reales como virtuales, obviando la existencia de espacios destinados al rito teatral.

Para Eugenio Barba existían posibilidades de restituir la *presencia* a un orden estrictamente antropológico y sin que los cambios culturales lleguen a perturbarla sensiblemente. El uso de la energía por parte del actor es para Barba un *cómo* más que un *qué*. Un *cómo* transformar lo invisible en visible, un *cómo* hacer presente la energía. De modo que la responsabilidad de este *cómo* recaer exclusivamente sobre el actor. En la medida que hay una consciencia sobre la propia energía –sobre el *qué*–, será posible experimentar con mayor potencia la *presencia*. Es más, de la decisión del actor depende la eficacia de su *presencia*. Su comportamiento audaz, sinónimo de vitalidad, es lo que configura su *inteligencia*:

⁵ De acuerdo con Jorge Dubatti, el encuentro social que es en sí mismo el teatro implica una *convivencia* en el espacio teatral que nos remite a una situación ancestral de *convivio*. "La base teatral debe buscarse en estructuras conviviales. Sin *convivio* –reunión de dos o más personas–, encuentro de presencias en una enrejada espacio-temporal cotidiana, no hay teatro". Jorge Dubatti. *El convivio teatral: teoría y práctica del teatro comparado*. Buenos Aires, Atuel., 2005; p.43.



Cómo moverse. Cómo permanecer inmóviles. Cómo poner-en-visión su presencia física y transformarla en presencia escénica y por tanto, en expresión. Cómo hacer visible lo invisible: el ritmo del pensamiento. (...) El hecho de pensar su propia presencia escénica en términos de energía, puede sugerir al actor la idea de ser mucho más eficaz cuanto más pueda forzar el espacio del teatro y los sentidos de quien lo observa.⁶

Así, podemos decir que la antropología teatral de Eugenio Barba se fundamenta en el trasfondo tradicional común a los seres humanos, independientemente de las innovaciones, del grado de desarrollo socio-económico y de las circunstancias políticas de cada región. Para Barba, existen principios básicos (*preexpresivos*) que rigen el comportamiento en escena y, en consecuencia, también la *presencia* y la energía que la sostiene. Hablar en términos antropológicos de presencia y de energía es hablar de *tensión*, de lucha interior entre fuerzas opuestas, de impulso y contraimpulso y de suspensión en el 'estar dispuestos para algo' -en consonancia con el significado de la palabra griega *enérgeia*-.

De acuerdo también con Grotowski, a la teoría antropológica de Barba le basta una partitura abstracta y coherente para construir las acciones físicas en las cuales serían visibles las energías que afloran desde el interior. No es, en consecuencia, la idea del personaje lo que se visibiliza en primera instancia la *presencia* sino las calidades del comportamiento (*bios/ethos*). Unas calidades, a su vez, dependientes del uso de las técnicas corporales y relacionadas con las diferencias de *temperatura*: entre el polo del *animus* -fuerte y vigoroso-, y el polo del *anima* -suave y delicado-.

Tanto para Barba como para Grotowski es posible relacionar directamente la *presencia* con el trabajo del actor, pues esta sería equivalente a la luz y calor desprendidos a través de la tensión y de la resistencia ("máximo esfuerzo para un mínimo resultado", decía Barba). Sin embargo, por fácil que parezca, llegar al pleno dominio de la *presencia* implica alcanzar un equilibrio cuerpo-mente que puede necesitar de un largo y duro entrenamiento durante años. En el teatro asiático tradicional, este equilibrio forma parte del aprendizaje en el arte; por contra, en el paradigma conductista occidental la conciencia del cuerpo es la gran ausente.

⁶ Eugenio Barba. *La canoa de papel*. Buenos Aires, Catálogos S. R. L. , 2005; p.85-86



Para los defensores del entrenamiento como único camino para encontrar el equilibrio psico-físico, las claves residen en la concentración y la respiración: en un “permanecer quieto sin estar quieto”. La cuestión fundamental, objeto de búsqueda para el actor, no es entonces cómo moverse, sino encontrar internamente la actitud precisa para que en ese *permanecer* aflore la *presencia*. Para ello, Phillip Zarrilli propone, en concreto, un entrenamiento de la respiración-en-el-cuerpo, capaz de desbloquear la resistencia de lo consciente a entablar una relación con lo corporal. No es que la conciencia reflexiva no tenga cabida en la actuación, sino que se hace necesario construir una conciencia pre-reflexiva anterior a las intenciones.

En esta corriente de exploración de las posibilidades del cuerpo como constructoras de *dramaturgias de la presencia*, podríamos citar de manera especial los trabajos de Saburo Teshigawara y de Tadashi Suzuki. En el primer caso, como exponente de una tendencia que requiere del actuante un *estar* al límite de las posibilidades físicas y psíquicas, y, en el segundo, como principal investigador del “teatro de la mente”, un teatro cuyo objetivo es hacer presente en la escena la sensibilidad perceptiva de los actuantes, a través de la invención de una gramática que comienza y termina en los pies. Tanto en el caso de Teshigawara, como en el de Tadashi Suzuki, es fácil observar las resonancias del teatro Noh, donde el esfuerzo y la concentración se manifiestan como dos de sus características principales.

En realidad, el asunto arranca de lejos, si bien en Occidente serían las vanguardias europeas del primer tercio del siglo XX las primeras en reconocer la importancia de las técnicas de teatro y danza orientales. Fue el carácter presentacional y de no ocultación de la teatralidad lo que sorprendió a los creadores europeos, que veían en ello una forma de ruptura con el teatro representacional naturalista⁷, y también un modo de llegar al sentido profundo de la experiencia

⁷ Las vanguardias, en contraste con el proyecto ilustrado emancipatorio donde *ilustración* es sinónimo de racionalidad comunicativa (el pensamiento precede a la acción, según Kant), sienten una poderosa atracción por los lenguajes artísticos exóticos (orientales), donde no es posible una comprensión en sentido *ilustrado*, y en los que la acción antecede a la reflexión (la acción es presentación). Precisamente la combinación de estos dos elementos en el *Kabuki*: la ausencia de representación –en términos naturalistas– y la anteposición de la forma al contenido –que ha de ajustarse al continente de la forma– será lo que llame poderosamente la atención de Meyerhold, de cara a la constitución de novedosas y revolucionarias técnicas de hacer teatro. En contra de un *universalismo*, el Teatro Meyerhold (T.I.M.) adopta la cultura oriental sin intentar comprenderla desde el europeísmo, sino tan sólo aplicándola en favor de una demostración del cuerpo (a través de la danza y del movimiento) capaz de alterar la



compartida ("Oímos el movimiento" y "vemos el sonido", decía Eisenstein del Kabuki).

Precisamente en torno a este sentido profundo del que hablamos, algunos creadores contemporáneos han fundamentado sus investigaciones dramatúrgicas. Puesto que lo que se comparte no tiene que ver con lo material, sino con la energía puesta en circulación, resulta obvio que sea esta energía -fisiológica, verbal, sensorial y psicológica- la encargada a fin de cuentas de canalizar de manera presencial los acontecimientos escénicos.

Tomando como ejemplo el teatro de Richard Foreman, comprobamos cómo la circulación energética es capaz de vertebrar de forma rítmica la acción, componiendo una polifonía de *presencias* (energías en movimiento) que acaban por generar un discurso y un relato-documento del propio *presente*.

4-Cercanía y aura

La concepción *aurática* del hecho escénico, basada en la energía que emana desde el interior y que logra impulsar la acción, tiene una variable que la caracteriza: la *distancia*. Sin embargo, y en función de esta variable, *aura* y *presencia* no parecen caminar en la misma dirección.

En cuanto a la *presencia*, tanto las barreras físicas como la distancia entre actuantes y espectadores, pueden ser consideradas trabas para su recepción. Es por esto que el *teatro laboratorio* reduce el aforo y es por esto también que la presencia de los actores de ópera es sustituida por una amplificación de lo sonoro y de lo visual.

No es así, exactamente, en lo relativo al *aura*. Para Walter Benjamín, es el *aura* de los objetos lo que nos distancia de ellos en la medida que los sitúa a un nivel inalcanzable. Es cierto que Benjamín se refería a obras (objetos) de arte que respondían a la cualidad de inalterables -al menos mientras son observados- y, en nuestro caso, hablamos de una presencia viva, cuya existencia depende del presente en continua transformación, pero aún así, la conocida e influyente teoría benjaminiana nos coloca frente a un problema no sólo terminológico, sino también

sensibilidad del espectador.



epistemológico que es necesario aclarar. De acuerdo con Benjamin, el *aura* desaparece al desaparecer la *distancia*, pero no exactamente la distancia física, sino aquella que conceptualmente viene asociada a la idea de *culto*. En este sentido, podríamos decir que los mecanismos productores de *aura* en una sala de arte y en un teatro son completamente diferentes. La existencia de un universo que se desarrolla en el tiempo de la acción y en lugar predispuesto para el culto (el propio teatro) permite que *presencia* y *aura* puedan coexistir sin caer en la contradicción.

Por lo demás, no olvidemos que para establecer una distancia, sea cual fuere, es necesario indicar de forma relativa el punto de vista. Para Paul Virilio, la falta de *perspectiva* en la mirada, la indistinción entre sujeto que mira y objeto que es mirado, es uno de los síntomas que impiden la contemplación natural. En una visión casi apocalíptica, Virilio describe un mundo dividido en *Small Optics* y *Big Optics*, donde las *Small Optics* (aquellas que requieren un tiempo y una geografía para la mirada), quedarían tragadas por las *Big Optics* (aquellas que se dan en el tiempo real a la velocidad de la luz). Dado que los conceptos de lejanía, horizonte y espacio dejarían de tener sentido, sólo los lugares donde es posible experimentar la cercanía a través de la *presencia* podrían resistir a la constante *desrealización*. ¿Está el teatro dentro de esos lugares o, por el contrario, será arrastrado inevitablemente por la corriente de la *velocidad*? ¿Es la óptica de la proximidad su más eficaz salvavidas?

El problema de la *desrealización* afecta inclusive a la visibilidad de las cosas, origina una desconfianza sobre lo que en apariencia tiene una incuestionable existencia. En los orígenes de esta cuestión podría estar la espectacularización de lo cotidiano y también el uso indiscriminado de la falsedad y de la simulación como mecanismos de fabricación de realidad. Dentro de esta dinámica, no es de extrañar que resulte una tarea notable pretender que en el teatro exista un trasvase de emociones a un nivel invisible.

De algún modo, la confianza en la *irradiación* emocional sigue existiendo a un nivel religioso. El ejemplo más común es la transustanciación eucarística, mediante la cual los creyentes sienten la presencia invisible del cuerpo a través de lo sagrado. Y es esta idea de lo sagrado, de lo que acontece de manera extraordinaria con el fin de vivenciar sucesos de orden primario -salvando las



obvias diferencias-, lo que sigue fundamentando aquellas manifestaciones escénicas asentadas fuertemente en lo ritual.

Para JerzyGrotowski, la pérdida de religiosidad en la cultura occidental es paralela en lo teatral a una pérdida de lo sagrado. Pero no por ello lo sagrado llega a ser sinónimo de religión. El sacrificio necesario para que el actor consiga ser un actor *santo* es un sacrificio sacro y corporal⁸. De esta manera, lo sagrado alcanza en Grotowski un fuerte carácter experiencial y de búsqueda de la verdad interior. El teatro llega a ser un vehículo, un medio de autoestudio, de autoexploración, y una posibilidad de salvación.

Peter Brook, en su ensayo *El espacio vacío*, dedica un capítulo al *Teatro sagrado*, que comienza precisamente con su definición: "Lo llamo teatro sagrado por abreviar, pero podría llamarse teatro de lo invisible-hecho-visible: el concepto de que el escenario es un lugar donde puede aparecer lo invisible ha hecho presa en nuestros pensamientos"⁹.

Tanto para Grotowski como para Brook, el teatro constituye uno de los últimos reductos de idealismo. Frente al uso *aurático* icónico y convencional, basado en una relación distante y no experiencial, para estos dos autores la *presencia* del actor en escena permite una visibilización de las energías invisibles e internas, de manera que el *aura* aparece ligada a una cercanía experiencial *irradiante* y es producida dentro de un laboratorio donde el objeto de trabajo es precisamente lo humano (el alma humana).

Sin embargo, ¿podemos seguir hablando hoy por hoy en términos de *irradiación*? ¿Su existencia y su relación con la tradición de lo sagrado no contradice la capacidad de emancipación de la obra de arte, tal y como apuntaba Walter Benjamín?

La respuesta a esta pregunta quizá ya está dada, hace bastante tiempo, por Antonin Artaud y su *irracional* vanguardia. No olvidemos que fue Artaud quien, a través de su *Teatro de la crueldad*, lanzó la idea de una ruptura con la tradición teatral occidental capaz, sin embargo, de recuperar a través de la contaminación (la

⁸ "Si (el actor) no exhibe su cuerpo, si en cambio lo aniquila, lo quema, lo libera de cualquier resistencia que entorpece los impulsos psíquicos, entonces no vende su cuerpo sino que lo sacrifica. Repite la expiación, se acerca a la santidad". JerzyGrotowski. *Hacia un teatro pobre*. México, Siglo XXI. 1999; p. 28.

⁹ Peter Brook. *El Espacio vacío*. Barcelona, Península, 1969; p. 61.



peste), su original ritualidad (extraída de una tradición aún más ancestral).

Frente al sentido negativo ofrecido por Benjamin, donde lo aurático torna el objeto en inaccesible, "convirtiéndose en la manifestación irreplicable de una lejanía (por cercana que esta pueda estar)"¹⁰, el *aura de la presencia* rescataría la autenticidad de los acontecimientos para revelar lo espiritual y catártico; es decir, aquello que aún siendo invisible es capaz de irradiar lo que la realidad esconde: *su verdad*.

¿Ahora bien, en qué medida le interesa al arte *su verdad*?

5-Paradojas de lo real

En el Libro X de *La República* de Platón, Sócrates y Glaucón dialogan sobre la poesía llegando a entender esta como imitación de las formas puras, de manera que la poesía aleja al espectador (receptor) de la verdad, de la República de las ideas en la que habita lo supremo, lo divino, lo dotado de *aura*. En contraposición con lo verdaderamente real -la idea original y esencial sobre los objetos, los seres y el mundo-, el artista sólo es capaz de imitar, de hallar lo aparente (salvo que este se halle bajo la inspiración divina). La reproducción de la realidad sólo es capaz, de este modo y según Platón, de revelar su lado oscuro e inexistente a través de un sentido distorsionante de la naturaleza humana. A cada reproducción, la verdad de las cosas pierde validez, se aleja de su esencia primigenia, auténtica y natural.

La problemática de la representación asociada a una degradación de la esencia real de las cosas, de la naturaleza y de lo humano -y en consecuencia la pérdida de verdad en la producción y reproducción de la obra de arte- es una constante implícita en el mundo antiguo, pero no tiene su origen en la desconfianza sobre los objetos que imitan la realidad sino en la desconfianza misma sobre el ser humano, al que se le niega la capacidad de juicio sobre la esencia de las cosas.

A pesar de no faltar tentativas en la Antigüedad de aproximación del arte (*poíesis*) a la experiencia, a la vivencia del aquí y ahora, lo cierto es que podemos considerar limitados los intentos de acercamiento de lo humano a lo que en realidad

¹⁰ Walter Benjamin. "La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica" en *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires, Taurus, 1989; p. 24.



constituye el arte: la propia naturaleza no aparente, y en gran medida inalcanzable, de las cosas. De este modo, lo auténticamente bello –pese a estar dentro de la categoría de lo útil desde un punto de vista moral-, entra en conflicto con la realidad visible (“El sabio es bellísimo aunque sea repugnante”, llega a decir el estoico Zenón) y es incapaz de reflejar la belleza auténtica del mundo. Como mucho, el ser humano puede aproximarse a ella a través de ciertas normas (*decorum*).

La paradoja de la representación, incapaz de revelar por sí misma lo esencial, pese a que también en su acepción de *techné* viniera a significar “sacar lo oculto”, pervive durante larguísimos siglos hasta llegar a las puertas de la Modernidad. Triunfa la vieja idea platónica de que el arte que pretende recrear la realidad sólo puede lograr una imitación de una imitación, o lo que es lo mismo: el mundo visible es engañoso¹¹ y, en consecuencia, su representación mimética sólo consigue ahondar en el engaño. Un pensamiento refrendado a través de una proclamación teológica del arte que llegará hasta el Renacimiento.

De modo que, desde antiguo y en la cultura occidental, la presencia humana no parece ocupar un lugar relevante en las manifestaciones artísticas. Ni siquiera en el teatro, donde el cuerpo de los actores pasa a ser un mero instrumento al servicio de la mimesis y donde a menudo una máscara los protege de ser vistos como personas presentes en el mundo real. Es más, la presencia humana desaparece del espectro del arte durante largos siglos en el contexto cultural europeo, para ser borrada o desplazada insistentemente por una presencia alegórica del Hombre (hijo de Dios) o de la Mujer (madre de Dios).

Será a las puertas de la Modernidad, apenas unos años después de la aparición de la primera imprenta, cuando Boticelli pinta -alrededor del 1483- *El nacimiento de la primavera*, donde la presencia femenina a través de un cuerpo verdaderamente carnal viene a representar precisamente el Aura, la diosa de la brisa. El cuadro, que simboliza la unión de Céfiro y Cloris, encarna la reconciliación

¹¹ En su *Historia natural*, Plinio el Viejo cuenta el duelo entre dos artistas griegos para determinar quién de ellos es más realista. El primero pinta un detallista racimo de uvas sobre el que no tarda en lanzarse un pájaro. Este artista, seguro de su victoria pide al segundo que le muestre su pintura, que aparentemente se encuentra detrás de unas cortinas, pero las cortinas en realidad constituyen el lienzo de la obra. Este último artista reclama para sí la victoria: “Tú has engañado a un pájaro –le dice a su contrincante- pero yo te he engañado a ti”.



entre dos viejas enemigas: espíritu y materia. La presencia del cuerpo femenino se rodea de *aura*: la alegoría toma cuerpo y el cuerpo deviene en espíritu a través de la pintura. Estamos ante el nacimiento de un nuevo paradigma humanista, en el que resulta central la figura del cuerpo humano.

En el teatro surgido del Renacimiento, sin embargo, la presencia humana en el escenario sigue siendo un simple contenedor de sentimientos, en especial de los vicios, excesos y flaquezas de aquellos a quienes representan los cuerpos arrojados por sus trajes, obviando la capacidad de esta presencia por autoafirmarse. Pese a todo, subsiste y avanza una forma de expresión, en la que el actor comienza a ser el artífice de la creación: la *Comedia del Arte*. En ella, la presencia del *ser* del actor late con fuerza debajo de la máscara y sobrepasa al personaje en el que se recrea. Alejadas de una sacralización como obras de arte, estas piezas teatrales no son escritas para perdurar, sino para ser puestas en escena y en presente.

Pero tampoco de la *Comedia del Arte* podemos decir que sea el comienzo de un teatro de la *presencia*. Dejar expuesta la *presencia* significa presentar al ser humano desnudo, sin máscaras ni alegorías, dejando al descubierto su naturaleza. Y esto significó durante siglos, al menos en Occidente, un problema moral de carácter insalvable.

Uno de los primeros actos de ruptura con respecto a esta moral lo encontramos, también, en la pintura. En *El origen del mundo* de Courbet (1866), el objeto de estudio es un cuerpo femenino que se presenta con entera obscenidad. Y es a raíz de este y otros atrevimientos similares, como el arte de la pintura aprende a representarse a sí mismo dejando atrás los prejuicios para atender a las dos dimensiones que lo caracterizan, gracias a la luz y el color.

En las artes escénicas, la toma de conciencia sobre sí mismas –de forma paralela a como lo realiza el arte de la pintura- viene de la mano del *simbolismo*. En el *teatro estático* de Maeterlinck, la inmovilidad y el silencio activos pasan a la escena plenos de acción gracias a la expectación que generan en el receptor. A través de su *presencia* in(activa), los cuerpos presentes son capaces de generar su propia *poíesis* dentro del cronotopo de la cotidianeidad, mientras que la *ausencia* (presencias de lo desconocido) cargan la atmósfera de electricidad, de suspendida



presencia en un vacío inerte.

El teatro de Maeterlinck, como bastante más tarde ocurriría con las obras de Beckett, ejerce una presión sobre lo que *sucede* en escena para derivar la atención del espectador sobre lo que *no sucede*, en especial lo invisible, aquello que de ninguna manera podríamos ver. El traslado de la acción hacia lugares irrepresentables mientras en escena sólo queda la *presencia* de los que permanecen no hace sino anunciar de manera anticipada un cisma a que tardará aún unas décadas en producirse: la escisión entre lo *ficcional* y lo *presencial*, entre las manifestaciones escénicas representacionales y aquellas otras en las que lo performativo, lo experiencial y lo presentacional configuran un quehacer donde el *lienzo* (el espacio de actuación en vivo) es el único universo de referencia¹².

La fisicidad comienza a tomar la escena anunciando su vitalidad. El teatro se hace habitable y en él enraíza lo real, aquello que únicamente podría suceder entre sus paredes, aunque metafórica o simbólicamente mantenga una relación biunívoca y paradójica con aquello que podríamos entender como *realidad*. La escena recupera su ancestral conciencia (de sí misma).

6-Neovanguardias de la presencia

Si una de las fuentes de la modernidad es la aparición del concepto de originalidad, el fin de la modernidad se retroalimenta de una progresiva dilución del sujeto dentro de la sociedad. El lado oscuro del mundo se revela superior al sujeto, al tiempo que reina la desconfianza sobre lo interior. El ser humano se ve incapaz de desarrollar un auténtico proyecto de transformación social y quedan reducidas sus capacidades de experiencia verdadera.

En el seno del postmodernismo, términos como grotesco, engaño, simulacro... configuran buena parte de los discursos. El *aura* parece estar desterrada a su lugar histórico y fuera del presente. El espectáculo continuo de las imágenes provoca una continuada pérdida de su sustancia mágica a favor de una

¹² La teoría teatral ortodoxa asimila representación y ficción, asimilando para ello la teoría literaria. Los mundos ficcionales creados, tal y como advierte Ludomir Doležel, son autónomos con respecto al mundo convencionalmente asumido como "real", de manera que constituyen una *posibilidad*. El teatro, entendido como representación (a través de mundos posibles) de la realidad, adquiere así la categoría de ficción.



extenuada espectacularización. Para Baudrillard, la precesión de simulacros provoca hiperrealidad, es decir, una pérdida de la noción de territorio a favor de la de mapa. En la teoría de los simulacros, de Deleuze, el ser no existe sino sólo su devenir, 'el eterno retorno'. Para Debord, arte y sociedad contemporáneas se inscriben dentro de la simulación. Para Guattari, el simulacro deriva en el nacimiento de un hombre-máquina. También la presencia se desvanece en la medida que lo hace la identidad, y ambas pierden entidad a favor del *artificio de la presencia*.

Una vez que lo *postmoderno* y lo *hipertecnológico* dominan la *realidad* desde hace décadas, resulta cada vez más complicado llegar a una experiencia estética que nos acerque a la verdad oculta de las cosas, esa esencia de la que esperamos pueda ser goce para nuestra mirada, pero que resulta casi imposible de alcanzar en un mundo donde cualquier intento de acercarse a lo verdadero ha de sobrepasar todas las barreras impuestas por la *manipulación*.

Sin embargo, y actuando como tensores de vanguardia y resistencia, diversas y variadas manifestaciones artísticas nacidas en los 60 del siglo XX mantienen su pulso constante al intentar reavivar esa vieja relación entre el *ser* y la obra de arte. El nacimiento de los movimientos *performativos* se efectúa dentro de una corriente de renuncia a lo objetual, la representación y la reproducción, en favor de una conexión con lo vital, formando parte plenamente ya, a principios del XXI, de las manifestaciones escénicas.

El *ser* (des)alineado, (des)uniformado y que trata de recuperar a través del arte su propia naturaleza sensorial y política es defendido por pensadores como Susan Sontag o Marcuse, que ya en la década de los 60 se sentían preocupados por la mercantilización del arte y la disolución de lo auténtico mediante el rodillo imparable de una postmodernidad atrapada en estructuras macroeconómicas postindustriales. "Cuando la utopía ya no sea lejanía, sino calor de un cuerpo libre y un espíritu expandido, nacerá la "civilización humana genuina", y "el hombre vivirá en el despliegue, el *fausto* antes que en la necesidad"¹³.

Todo lo que se creía sagrado cae bajo el hacha irónica de lo postmoderno. En esta dirección, José Luis Brea en su ensayo *Las auras frías*, advierte que lo que en realidad se está produciendo en la era de las telecomunicaciones es el

¹³ Herbert Marcuse. *Eros y civilización*. Madrid, Sarpe, 1983; p. 175.



enfriamiento del *aura*.

Efecto Duchamp. Un halo frío, eléctrico, que envuelve a las nuevas obras de arte. Desde que el ciclo Benjamin se ha cumplido. Desde que la obra ha perdido aquel halo misterioso que le asegurara un orden de privilegio en la relación que con ella pudiera establecer cualquier sujeto: el *aura*.¹⁴

Para Brea, el *aura* no se extinguió tras la obra de Duchamp porque no es posible anular su gramática, su sentido dentro de la comunicación. La decisión sobre su enfriamiento corresponde a una decisión política desde los estamentos de dominación del arte y, frente a ella, sólo cabe la desmaterialización.

Sin embargo, no es sencillo encontrar propuestas *visibles* que escapen a la mercantilización. Nada existe sin la etiqueta objeto de intercambio, abocado a que de su existencia se obtenga un beneficio material. La amenaza del sempiterno capitalismo es convertir en materia cualquier actividad, aunque ésta no sea más que una virtualización inalcanzable, una prolongación de la *ausencia*, manifestación impersonal de un gran espectáculo en constante (re)fundación.

Como una pesadilla del *materialismo histórico*, los objetos y acciones artísticas han quedado desprovistos de toda capacidad de *aura*; pero, en contra de lo previsto por Walter Benjamin, no cumplen su función socializadora, existen para entrar en la bolsa del intercambio de bienes¹⁵.

Evidentemente, las obras de arte no son necesariamente objetos, pueden ser también las acciones llevadas a cabo por sujetos (artistas). De tal modo que la vanguardia de la desmaterialización encontraría en la *presencia* a su gran aliada, pues apenas únicamente el cuerpo humano escapa al trasvase material del consumo. Una máxima que coincide con la que se aplica para sí el *arte de acción* en respuesta al arte museístico.

Pero inclusive en el *arte de acción*, la contingencia de las acciones, siempre vulnerables dentro de las coordenadas espaciales y temporales, las obliga a una materialidad una vez que se produce la desaparición. De las acciones sólo quedan

¹⁴ Jose Luis Brea. *Las auras frías*. Madrid, Anagrama. 1991; p. 22-23.

¹⁵ Para Benjamín, la degradación del *aura* en el arte contemporáneo no está ligada necesariamente a la pérdida de naturaleza artística, sino a la modificación de su valor simbólico. La crisis del valor cultural del arte a través de un proceso de reproducción mecánica provoca una secularización, un cambio hacia una función de uso que ha de generar a su vez una transformación social, y que ha de traer confianza en el progreso.



los restos: las fotografías, los documentos videográficos o las reposiciones en museos -tal y como sucede, por ejemplo, con la obra de Marina Abramoviç- del mismo modo que su *presencia* pasa a ser *ausencia* tras la comprobación palpable que de su auténtica obra sólo queda en la inexistente huella.

Estamos ante un proceso de sustitución de la presencia por la imagen, o por objetos que reúnen la esencia de la acción de lo que fue presencia. Pero inclusive esta sustitución no tiene por qué ser negativa para la propia *presencia*. En el *Teatro de la muerte* de Tadeusz Kantor, objetos e imágenes adquieren el mismo estatus de las personas a un nivel presencial. Muñecos y actores configuran un universo plástico en movimiento donde lo inerte se insufla de aliento y los vivos se comportan como autómatas para restablecer en el presente un orden anterior, aquel que sólo existe en la memoria del propio Kantor.

Por otra parte, negar la presencia a los objetos y a las imágenes es negar una relación trascendental con la existencia de aquellos seres a los que están vinculados. Lo contrario, es admitir que su uso en escena deviene en *presencia* que late desde lo inerte, que amenaza o es cómplice de las *presencias* humanas.

A partir del teatro de Samuel Beckett, donde en gran parte de sus obras subyace una poderosa poética de las imágenes, hemos aprendido a comprender la *presencia* no sólo a través de la expresión de los cuerpos que la contienen, sino también como imagen que adquiere y ejerce características propias del alma humana (potencia, crueldad, fascinación, etc.).

De alguna manera, observamos, la creación escénica contemporánea hace uso explícito del imaginario visual con la idea de fijar la *presencia*, convertirla en placa fotográfica capaz de revelar un estado y retenerla en la memoria de los espectadores. Las imágenes entran en diálogo y se funden con los intérpretes, no ya generando la atmósfera en la que la *presencia* tiene lugar, sino constituyéndose en parte del universo de los actuantes, en parte y nudo de la *presencia*.

En el universo negro de Josef Nadj, el cuerpo del actuante interviene en la imagen como un elemento más. Los sueños que afloran a través del comportamiento configuran un espacio sonoro y visual que acaba siendo mental y que adquiere el don de la *presencia*, como cuerpo vivo que se manifiesta a través de su respiración y en el que habita el propio Nadj.



Como en *Die Hamletmaschine* de Heiner Müller, todo es mental y todo puede quedar expuesto a la radiografía de la *presencia*; basta con crear un universo del *ser* con voluntad de existir. El *ser* de la presencia y el *ser* de la obra de arte. Pero aparte de la necesidad de *ser*, pocas cosas resultan imprescindibles para conformar la *presencia*. El arte del teatro, y en especial aquel arte que apenas necesita de la presencia de un puñado de espectadores, sigue contando con los mismos recursos que hace décadas y es un *teatro pobre* por definición.

En este sentido, y puesto que el alma humana apenas ha evolucionado en siglos, el *teatro de la presencia* vive de espaldas a los avances tecnológicos y sólo como excusa o como recurso de mediación, las nuevas tecnologías aparecen de forma decisiva en los discursos. Creadores como Carlos Marquerie, con media existencia dedicada a las artes de la escena, sigue indagando a partir de conceptos que podríamos definir clásicos: el silencio, la lentitud, lo mínimo, la magia del presente..., y mediante artefactos más bien rudimentarios, como puede ser una marioneta de madera que corporeiza su propio *alter ego*. Para él y otros muchos creadores formados alrededor de salas de pequeño formato surgidas en las últimas décadas del XX, no es lo más importante la espectacularidad de lo que se muestra, sino la *sinceridad* y *hondura* con la que se aparece el trabajo, la manera en la que las *presencias* afloran en escena.

Sería difícil realizar una lista de todas aquellas personas y grupos que en las últimas décadas vienen realizando en España en esta línea un trabajo de absoluta coherencia. En algunos casos pertenecientes por completo al ámbito del teatro, como es *La Zaranda* y en otros casos a la danza, o más propiamente a la danza-teatro, como es Mónica Valenciano, Elena Córdoba o Olga Mesa, entre otros muchos nombres.

En cualquier caso, como ya hemos apuntado, una búsqueda de la *presencia* que en todo momento indaga en el *ser-en-la-escena* y que recogiendo lo más elemental –con frecuencia cotidiano– respira de la aspiración de trascender dentro de una atmósfera ritual y de lo sagrado.

¿Pero tiene sentido renunciar a los avances tecnológicos, más cuando estos avances nos ofrecen nuevas y atractivas formas de comunicación y de presencia virtual?



Con respecto a esta cuestión, y en lo que se refiere a la relación entre arte y progreso científico, ya en su día Weber se atrevió a formular unas diferencias insalvables que de algún modo nos parecen vigentes tanto tiempo después.

Una obra de arte realmente acabada no será nunca superada ni envejecerá jamás. El individuo podrá apreciar de manera distinta la importancia que para él, personalmente, tiene esa obra, pero nadie podrá decir nunca de una obra que está realmente *lograda* en sentido artístico, que ha sido *superada* por otra que también lo esté. En la ciencia por el contrario, todos sabemos que lo que hemos producido habrá quedado anticuado dentro de veinte o cincuenta años. Ese es el destino y el *sentido* del trabajo científico y éste, a diferencia de todos los demás elementos de la cultura, que están sujetos a la misma ley, está sometido y entregado.¹⁶

Al atribuirle al arte un carácter sagrado, Weber no sólo le estaba negando al arte toda posibilidad de emergencia a través del progreso, sino que aseguraba en gran medida la conservación del *aura* original, indestructible mediante la técnica –al contrario de lo que afirmaría Benajmin.

Es esta particularidad, lo que exime a las artes escénicas de la problemática de la unicidad benjaminiana (frente a la reproductibilidad técnica de la obra de arte que implica su representación). Lo que se representa en estas condiciones de *presencia* guarda su sentido de obra única gracias a la energía (*aura*) que se produce de forma tan particular en su representación. A pesar de seguir una partitura idéntica, cada función sigue siendo *original*, porque cada una de ellas configura la propia obra de arte.

También en este aspecto, el *teatro de la presencia* camina en dirección opuesta a los paradigmas actuales de orden tecnológico y que permiten la producción y diseminación a cada momento de millones de representaciones, relatos que acontecen no sólo en los medios de comunicación convencionales sino, a cada instante, en las redes sociales virtuales.

La super-reproductibilidad de las representaciones y, sobre todo, la facilidad con la que cualquiera puede llegar a ser actuante dentro de unos espacios accesibles y diseñados para dar vida a los relatos, deja obsoleta cualquier escenificación en un edificio físico desde un punto de vista social, pero es en esta

¹⁶ Max Weber. *El político y el Científico*. Madrid, Alianza, 1998; p. 83-84.



obsolescencia donde el teatro se agarra para seguir vivo frente a la imparable y arrolladora *telepresencia*.

De este modo, una buena parte de la escena contemporánea reafirma su *differance*¹⁷, inclusive en el hecho de subrayar el acontecimiento de la no-repetición en su afán por crear tiempos de compartición únicos.

7-Políticas de la presencia

Queda un último punto de vital importancia en nuestro intento de afirmar la *presencia* dentro del contexto del teatro contemporáneo. Hasta ahora, nuestro discurso se ha dirigido fundamentalmente hacia el *ser*, aquel que es capaz de comportarse en escena de manera emancipada y en tiempo presente; pero queda por dilucidar la capacidad de este posicionamiento poético (y estético) para intervenir de manera política dentro del contexto social en el que se inscribe.

Walter Benjamin escribe hacia 1929 una serie de reflexiones sobre el teatro y la poesía de Brecht, bajo el título *Tentativas sobre Brecht*, que implican una interpretación del teatro de Brecht y una reflexión con respecto al fenómeno teatral de la época. Para Benjamin, Brecht predice un cambio en las funciones del arte, desde un valor cultural a un valor expositivo. El teatro de Brecht requiere una transformación del espacio de representación (ese espacio fundamentalmente burgués) en un espacio para la exposición, para la presentación dialéctica y crítica. Frente a un teatro de catarsis, y de irradiación emocional, la técnica del *gestus* empleada por Brecht caracteriza al actuante y configura un personaje-actor de carácter contradictorio.

Benjamin ve en el teatro de Brecht una gestualidad que se sobrepone a lo literario -al relato mismo-, y que aparece como verdadero código distanciador del personaje con respecto al actor capaz de delatar una *presencia doble*, una intencionada y explícita expresión de la dualidad que implica la interpretación. Y

¹⁷ La *differance* es definida por Derrida como "movimiento lúdico que produce, pero que no precede a las diferencias". Frente a la concepción logocéntrica de buscar un significado a las cosas (identificadas a través de palabras), Derrida señala la importancia de la diferencia en la producción de pensamiento. La "metafísica de la presencia" es sustituida por una "metafísica de la *differance*", donde cualquier impulso produce un significado autónomo ya que en él encontraremos siempre diferencias con respecto a los demás. Jacques Derrida. *La escritura y la diferencia*. Barcelona, Anthropos. 1982; p. 11.



advierde que el teatro de Brecht es un *teatro de la situación* (en contraposición a un *teatro de la acción*). De tal manera que, frente a la ilusión naturalista, la situación brechtiana se define a través del extrañamiento -lo uno fuera de sí-, en un proceso de reconocimiento de diferencia con respecto a lo reconocible como real. Un extrañamiento que no significa un regreso al héroe trágico, sino todo lo contrario: los personajes de Brecht son sobre todo humanos, recuperan su humanidad, son *presencias de humanidad*.

Por último, Benjamín redefine el *teatro épico* como placentero, atribuyendo ese placer al sentido didáctico de la obra, en consonancia con la *Poética* de Aristóteles. El teatro de Brecht proporciona conocimiento al establecer una relación amistosa entre teoría y praxis, pues la realidad está tratada de un modo experimental, de manera que el asombro que provoca la experiencia de lo real influye en la cualidad racional y en la capacidad de pensamiento por parte del espectador.

La defensa del *teatro épico* por parte de Benjamin lleva consigo un posicionamiento artístico y político a favor de la forma -sin la que no es posible contenido alguno- donde el *extrañamiento* obliga a una experiencia disociada de la tradición. Tanto él como Brecht confiaban en que el valor cultural del arte trascendiera en un valor plenamente político dentro de la nueva sociedad de masas.

Aunque es posible que existan abundantes diferencias entre la función social revolucionaria que Benjamin atribuye al valor expositivo y aquello a lo que lo expositivo ha devenido en la actualidad, lo cierto es el verbo *exponer(se)* sigue manteniendo vigencia como manifestación en presente de aquello que saca a la luz lo que realmente existe, al margen de la dictadura de las imágenes pre-seleccionadas que conforman la *realidad*.

La *exposición* es manifestación de la *presencia* y, en consecuencia, es constructora de discurso político, pues con su mirada detenida deja entrever los mecanismos del poder para fabricar símbolos. Asimismo, es revelación de *presencia*, que dentro de una cultura panóptica (utilizando el conocido símil de Foucault) se desnuda frente a quienes la observan, sin nada que ocultar salvo su insidiosa existencia. Y es, por último, declaración de supervivencia, de resistencia frente a la universalización de prototipos humanos uniformantes.



Hablamos entonces de una *presencia sin aura*, al menos sin el *aura* que nace de la ritualidad y de lo sagrado, tañida de distancia y de extrañamiento, pero calada por el mensaje que es la propia enunciación de la *presencia*.

Pero, en cualquier caso, no podemos olvidarnos de esa presencia vehemente, capaz de escupir a los espectadores, de sacar de sí misma los fluidos de la rabia de ser en un mundo donde tanto de lo que hablar. Las siguientes palabras son de Angélica Lidell:

(...) Falar dos sentimentos mais profundos é algo de revolucionário e é um pontapé no cu à banalidade e à vulgaridade. Isto tem estado presente na minha obra. E sempre o fiz passar através dos meus sentimentos, mas nesta ocasião concretizou-se mais. Porque também se vão acumulando máscaras, mas chegas a um limite da tua vida. Trabalhas com esse desgarramento interior e chegas a um ponto de: não posso mais.¹⁸

En el primer caso, y de acuerdo con Brecht, en juego está el juicio crítico de los espectadores. En el segundo caso, la exposición de la *presencia* significa empapar de catarsis las adormecidas conciencias de quienes acuden a un teatro a *sentir*.

Una *exposición*, finalmente, que de uno u otro modo deviene en acción dialéctica y combativa.

inauditos@gmail.com

ABSTRACT

The author analyzes in this article the importance of the use and study of *presence* in the contemporary scene, in an era when virtuality and absence of proximity are fundamental features. For this purpose, he focuses on the *aura* that *presence* generates through its revelation and exhibition on stage. The result of this first step of the investigation is to indicate the need of this concept in any scenic creation that seeks the genuineness of emotions and wants to be actively involved in social reality.

Palabras clave: *presencia, aura, cercanía, exposición, realidad social*

Keywords: *presence, aura, proximity, exhibition, social reality*

¹⁸ Angélica Lidell. Entrevista en Blogue Citemor. "Discurso directo. Sangre no esgotamiento de um fulgor". <http://citemor.blogspot.com.ar/2009/08/discurso-directo-angelica-liddell.html> [15/08/2013]