



Teatro postespectacular. La alteridad de la representación y la disolución de las fronteras entre las artes.*

André Eiermann

(Universidad Justus Liebig, Giessen, Alemania)

Traducción: Micaela van Muylem**

Introducción

El teatro postespectacular

Una sala del tamaño de un pequeño gimnasio. Iluminación tenue. En una mitad de la pista de baile color antracita vemos distribuidas varias cajas grises de cartón. Tras ellas, a derecha e izquierda y a un metro del suelo, cuelgan dos micrófonos. En el sector que se extiende más allá de las cajas observamos, a modo de butacas, varias filas de almohadones en el suelo y, detrás, algunas banquetas. En la pared del fondo se abre una puerta.

En la sala van entrando poco a poco unas 60 personas que se ubican en los asientos disponibles. Se trata de hombres y mujeres de diferentes edades, vestidos con ropa corriente y cuya única característica común es un folleto en blanco y negro doblado en dos. Las personas echan un vistazo al papel, a la sala que tienen delante y a los demás. Buscan un lugar donde dejar sus sacos y abrigos, conversan entre sí o se suenan la nariz. Cuando se va extinguendo la luz en esa mitad de la sala, las voces se acallan y las miradas se dirigen a los objetos que se encuentran delante. Sin embargo, esta noche ninguna de ellas dirá nada al micrófono, abrirá

*André Eiermann, *Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*, Bielefeld (Alemania), Transkript, 2009. *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral* (www.telondefondo.org) agradece al autor y a la editorial la autorización para la publicación de la traducción del prólogo del original alemán.

**Micaela van Muylem tiene a su cargo la traducción de la versión completa al español de André Eiermann, *Teatro postespectacular*, Villa María (Córdoba, Argentina), Eduvim, 2013 (en preparación).



una caja de cartón ni bailaré en la pista. El motivo por el cual se han reunido todos al mismo tiempo en el mismo lugar es la intención de actuar como público de la representación de esta velada.

Participarán como espectadores de nuestras acciones. Sin embargo, aún no nos pueden ver. A pesar de que llevamos ya tiempo en el escenario, todavía no nos hemos manifestado como actores. Por ahora, somos nosotros quienes observamos. Nosotros, es decir, Christina Hänsel y André Eiermann, estamos ocultos debajo de dos cajas grandes, a ambos lados del escenario y, desde el punto de vista del espectador, en la parte de atrás, bajo la luz de dos reflectores. A través de pequeñas mirillas observamos al grupo que va llegando. Como *Gemischtes Doppel* [doble mixto], que es el título del proyecto que presentamos esta noche¹, nos relacionaremos con todas estas personas. Interactuaremos entre nosotros y con nosotros mismos, nos relacionaremos con los requisitos y las condiciones sociales, mentales y materiales de la representación, con las diferentes tradiciones teatrales y con las normas, reglas y concepciones que confluyen en la definición y la experiencia de aquello que ocurrirá esta noche en este lugar. En resumen: pondremos en práctica los estudios teatrales. Es más: ya lo estamos haciendo. El hecho de estar a la vez presentes y ausentes y de que en el escenario aún no esté ocurriendo nada despierta un interrogante o, mejor dicho, el interrogante fundamental de los estudios teatrales: ¿qué es la representación?



En imagen:
Hänsel/Eiermann, *Gemischtes Doppel*
(captura de video, cámara: André
Eiermann/Christina Hänsel).

¹ Se trata de una presentación del proyecto en proceso, realizada el 19 de agosto de 2005 en el centro coreográfico PACT Zollverein – Choreographisches Zentrum NRW (Renania del Norte-Westfalia)



Durante los últimos años, la presencia de los actores y su relación con los espectadores en el discurso teórico sobre la representación ha supuesto un criterio fundamental para su definición. En general, se había llegado al acuerdo de que era imprescindible que ocurriera algo. El concepto se entendía como un acontecimiento fugaz, irrepetible y singular que se origina en la presencia simultánea y la percepción mutua de actores y espectadores, como presencia común y pasajera que sólo se produce en el encuentro de estos dos grupos y puede percibirse como tal solamente en dicho encuentro.

Sin embargo, la mayor parte de las definiciones del concepto de representación, basadas en dichas características no dan cuenta de que tanto la presencia de actores como la realización de un acontecimiento son solo la regla; es decir, la convención de dicha práctica, sin que estos elementos conformen sus características propias. La reflexión acerca de su carácter convencional se relega a la práctica misma, lo cual es sorprendente, además, porque dicha reflexión ha dado origen a muchos trabajos que han refutado paulatinamente las definiciones teóricas del concepto de la representación.

Ya hace un tiempo que en el contexto de la práctica de la representación, sobre todo en el caso del teatro experimental de las décadas de los años 60 y 70, se discuten en forma crítica las estrategias artísticas que la teoría aún considera vigentes como paradigmas de una autorreflexión de parámetros específicos de la representación y como propias del *giro performativo*, así como del desarrollo de un *teatro postdramático*. En lugar de subrayar la presencia conjunta de actores y espectadores como característica presuntamente esencial de la representación, por ejemplo, a través de la comunicación cara a cara, de la realización del potencial afectivo de la *corporalidad fenomenológica*, de la anulación de la separación del escenario y la sala, de la inclusión del público a través de la interacción física, etc., se cuestiona cada vez más, precisamente, la presencia conjunta así como la posibilidad implícita de percepción mutua de actores y espectadores.

Este cambio solo se está perfilando, y son sobre todo las ramas institucionalizadas de las artes visuales quienes "se resisten bastante a renunciar a



aquello que consideran la esencia de su forma de hacer arte".² Sin embargo, allí donde los artistas se interesan por desplegar un potencial crítico, autorreflexivo y subversivo de la representación, se cuestiona mucho esta presunta esencia. En la *sociedad del espectáculo*, que promete y al mismo tiempo exige la "presencia permanente"³, en la *era de la permisividad*⁴, en la cual "los artistas performáticos y los demás se ven forzados a presentar en escena y sin mediación las fantasías privadas más secretas en su desnudez desublimada"⁵, el "abandonarse a la pasividad" se convierte en un «primer paso [...] crítico»⁶, precisamente la puesta en escena de la ausencia y la interrupción de la presunta inmediatez del cara a cara entre actores y espectadores es, en realidad, el verdadero gesto de resistencia.⁷

En las obras de artistas de la nueva generación o relativamente jóvenes y de compañías como Gob Squad, Brice Leroux, Mette Ingvarsten, Lone Twin, Mårten Spångberg o David Weber-Krebs, los actores aparecen en escena en la oscuridad, detrás de espejos unidireccionales, de espaldas al público, con disfraces que entorpecen su percepción o ni siquiera aparecen en escena. Pero también se prescinde del encuentro cara a cara en representaciones actuales de grupos de artistas como la Societas Raffaello Sanzio, cuyos trabajos más antiguos son considerados ejemplos clásicos de una acentuación extrema de la presencia corporal de los actores. En la pieza estrenada en 2004, *M.#10 Marseille*, el décimo episodio del proyecto en once partes de la *Tragedia Endogonidia*, la cantante no

² Heiner Goebbels, "Der Raum als Einladung – Der Zuschauer als Ort der Kunst" [El espacio como invitación. El espectador como lugar del arte], en: Angela Lammert et al (eds.), *Topos Raum: Die Aktualität des Raumes in den Künsten der Gegenwart* [El topos lugar: la actualidad del espacio en las artes contemporáneas]; Berlín, Nürnberg, Verlag für Moderne Kunst, 2005; p. 257. Ibid.: *Die Widerstände sind in Institution und Handwerk angelegt und riesig. Finden Sie mal einen Schauspieler, der nichts macht – oder zum Verschwinden bereit ist*. [Las resistencias están muy arraigadas en la institución y en el oficio y son enormes, intente encontrar un actor que no haga nada o que esté dispuesto a desaparecer].

³ Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*; Santiago de Chile, Naufragio, 1995.

⁴ Véase Slavoj Žižek, *Die politische Suspension des Ethischen* [La suspensión política de lo ético], Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 2005 (sobre todo, p. 11 y ss., p. 33, p. 73-82, p. 127-144).

⁵ Ibid., p. 76.

⁶ Ibid., p. 8.

⁷ A ello hace referencia, sobre todo, Gerald Siegmund en relación a la danza contemporánea, especialmente, a las coreografías de William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy y Meg Stuart. Véase Gerald Siegmund, *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes* [Ausencia. Una estética performática de la danza]; Bielefeld: Transcript, 2006; así como „Erfahrung, dort, wo ich nicht bin: Die Inszenierung von Abwesenheit im zeitgenössischen Tanz" [La experiencia, allí donde no estoy: la escenificación de la ausencia en la danza contemporánea], en: Gabriele Klein/Wolfgang Sting (eds.), *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst* [Performance. Posiciones acerca del arte escénico contemporáneo], Bielefeld, Transcript 2005, p. 59-75. Le debo el presente trabajo al diálogo con Siegmund, cuyos trabajos han sido un estímulo decisivo.



aparece en escena hasta después de haber transcurrido más de la mitad de la obra. Ingresa desde la sala de butacas, permanece de espaldas al público, de pie ante un enorme lienzo que separa durante toda la obra el escenario del espacio donde se encuentran los espectadores. Antes de su entrada, sólo pueden distinguirse en el escenario, detrás de un lienzo semitransparente, grandes superficies rectangulares de colores, apenas reconocibles como sombras, que cambian de tamaño y color para desaparecer nuevamente, todo al compás de una composición de Scott Gibbons; a menudo no se puede percibir si las superficies son realmente objetos o campos luminosos que se proyectan en el lienzo.⁸



En imagen: Romeo Castellucci/Societas Raffaello Sanzio, *M. #10 Marseille*

Foto: Luca del Pia.

⁸ He asistido a una representación de este trabajo el 27 de mayo de 2006 en el marco del Kunsten-FESTIVALdesArts en el Théâtre National, Bruselas.



El telón de fondo contra el que se proyectan y del que se diferencian estos trabajos ya no es en primer lugar una práctica de la representación sujeta al texto dramático ni una noción de teatro vinculada con un concepto clásico de obra. Como podemos ver en las manifestaciones de los artistas,⁹ se vuelven más bien contra una concepción del teatro definido por la primacía de la inmediatez, de la interacción y de la presencia. A partir de la evolución del teatro postdramático y como su consecuencia, surge un desarrollo de formas de arte escénico que, valiéndose del potencial crítico subversivo y autorreflexivo de la representación, analizan precisamente aquellos criterios que para gran parte de las posturas teóricas siguen teniendo vigencia como garantes de dicho potencial. Basándome en el término teatro postdramático¹⁰ y el concepto de espectáculo en el sentido que le otorga Guy Debord, el presente trabajo designa estas formas como teatro postespectacular.¹¹

⁹ Véanse en el presente trabajo, por ejemplo, la citas de Heiner Goebbels (p. 270), Rabih Mroué (p. 99, nota al pie 160), Mette Ingvartsen (p. 168) y el International Festival (Sección IV.7.3).

¹⁰ Hans-Thies Lehmann, *Teatro Postdramático*. Murcia, Cendeac, 2011.

¹¹ Que esta denominación se base en el concepto de teatro postdramático también indica que no se trata de un concepto diametralmente opuesto. Todas las obras aquí analizadas también se pueden agrupar bajo la denominación de teatro postdramático en contraposición al teatro dramático. Sin embargo, es decisivo que cuestionen críticamente aspectos como la comunicación cara a cara entre actores y espectadores, consideradas las características generales y genuinas del teatro postdramático. En este sentido se puede entender el teatro postespectacular como una evolución del teatro postdramático, es decir, como el desarrollo de un teatro que puede ser denominado postdramático, pero se aleja de un teatro postdramático *espectacular* (véanse en p. 53 del presente trabajo las referencias a dicho desarrollo que más allá de destacar las características *espectaculares* también se pueden aplicar a la descripción del teatro postdramático de Lehmann). Dicho de otro modo: el teatro postespectacular, según Helga Finter, despliega teatralidad que toma distancia de su carácter espectacular (véase id: "Identität und Alterität: Theatralität der performativen Künste im Zeitalter der Medien" [Identidad y alteridad: la teatralidad de las artes performativas en la era de los medios], en: Walter Bruno Berg et.al. (eds.), *Fliegende Bilder, fliehende Texte – Identität und Alterität im Kontext von Gattung und Medium* [Imágenes en vuelo, textos en fuga, identidad y alteridad en el contexto de género y medio], Francfort del Meno, Madrid, Vervuert/ Iberoamericana 2004, p. 233-249), porque evidencia que dicho despliegue no sólo se garantiza a través de un teatro que «sabotea las definiciones actuales del género como drama abierto o cerrado partiendo de un modelo textual» (ibid., p. 237; acerca de la diferenciación de Finter entre teatralidad analítica y convencional o espectacular, véase asimismo id., *Der subjektive Raum Band 1. Die Theaterutopien Stéphane Mallarmés, Alfred Jarrys und Raymond Roussels: Sprachräume des Imaginären* [El espacio subjetivo. Tomo 1. Las utopías teatrales de Stéphane Mallarmé, Alfred Jarry y Raymond Roussel: espacios lingüísticos de lo imaginario], Tübingen, Gunter Narr, 1990, p. 14).



Espectacular- (ANTI-)espectacular – Postespectacular

El término teatro postespectacular no alude a un teatro en una sociedad posterior al espectáculo. Se trata más bien de un concepto que define un teatro que, en un contexto de un espectáculo de orientación permisiva, en una sociedad del denominado hiperespectáculo, desarrolla formas de la crítica a dicho espectáculo que son diferentes de aquellas de impronta debordiana. Más concretamente, el término teatro postespectacular designa un teatro que ya no debe responder a la demanda de inmediatez planteada por Debord, sino que da cuenta de que dicha demanda se ha convertido precisamente en un pilar del espectáculo en las condiciones alteradas y permisivas del espectáculo en las que, según Slavoj Žižek, somos bombardeados “de todos lados con diferentes formas de la orden del superyó: ‘¡Goza!’”¹².

El presente trabajo comparte la crítica a la *criticality* que hace Juliane Rebentisch, según la cual “prácticamente ningún otro concepto vinculado con el 68 permanece tan inalterado para productores culturales como el espectáculo.”¹³ De hecho, dicha *criticality* participa, como dice Rebentisch, “de una utopía en sí problemática de autenticidad social, sin notar que sus motivos centrales, entre tanto, ya han sido adoptados por la contraparte.”¹⁴ Y, de hecho, se base en Debord o no, a la “demanda de una *relationality* más inmediata en el contexto artístico” se le escapa que la “formación ideológica del neoliberalismo” legitima su poder, presentando una tendencia a identificarse “con la imagen de una sociedad sin clases, entendida, eso sí, en el sentido neoliberal, que incluye al más desdichado prometiéndole el potencial del desarrollo personal creativo.”¹⁵ En palabras de Žižek:

¹² Véase Žižek, *La suspensión política de lo ético*, p. 33.

¹³ Juliane Rebentisch, “Spektakel” [Espectáculo], en: *Texte zur Kunst, Kurzführer/Shortguide* [Textos sobre el arte, guía breve], año 17, nº 66/1 (2007), p. 120-122, en este caso, p. 120.

¹⁴ *Ibid.*, p. 121.

¹⁵ *Ibid.*



En realidad, hoy parecería que nos encontramos en el punto opuesto a las ideologías de los años 60: los lemas de espontaneidad, de la expresión creativa de la propia personalidad, etc. son asimilados por el sistema, es decir, la lógica antigua de que el sistema se reproduce por opresión y canalización rígida de las pulsiones espontáneas del sujeto ha sido abandonada. La espontaneidad no extrañada, la manifestación de la propia personalidad, la realización personal, todo ello sirve inmediatamente al sistema.¹⁶

Ante un contexto de un espectáculo de orientación permisiva, el presente trabajo sólo coincide en parte con la propuesta de Rebentisch de "suspender por un tiempo indeterminado el discurso difuso del reinado del espectáculo",¹⁷ a saber, en que se debe suspender el carácter difuso de este discurso, pero no el discurso como tal. Se trata más bien de hacerlo más preciso, basándonos en las condiciones alteradas del espectáculo. Mejor dicho: aquello que se debe suspender es la *criticality* antiespectacular, inherente al discurso del espectáculo, en el punto en que se vincula con la demanda de mayor inmediatez en el contexto artístico. Dicha suspensión requiere justamente de una precisión del discurso del espectáculo. Sólo basándose en una descripción de las condiciones modificadas del espectáculo se puede demostrar que las demandas de inmediatez, entre tanto, ya benefician al espectáculo, y es precisamente esto lo que demuestra el texto de Rebentisch.¹⁸

¹⁶ Ver Žižek, ob. cit., p. 11ss. De manera similar argumenta Ulrich Bröckling desde una perspectiva sociológica y sobre la base de la teoría de la gobernabilidad de Michel Foucault, cuando afirma en su trabajo *Das unternehmerische Selbst* [El yo emprendedor]: «En retrospectiva, los diferentes despliegues de la contracultura tras 1968 han demostrado ser la orientación emprendedora de Labor pese a su eje anticapitalista. La reconciliación de vida y trabajos proclamada por el movimiento alternativo se lleva a cabo en el caso de los nuevos independientes como la penetración del trabajo en todas las áreas de la vida. Para la genealogía del yo emprendedor es importante la referencia a las raíces contraculturales de la nueva independencia, especialmente, porque se introduce en las explicaciones teóricas represivas de la apelación emprendedora. Sería un error fundamental entender dicha forma de subjetivación como disposición especialmente péfida de los individuos al servicio de un régimen de acumulación. El yo emprendedor podría adquirir una figura hegemónica si se vinculara con un deseo colectivo de autonomía, autorrealización y trabajo no enajenador. Sin las energías utópicas y las prácticas de lucha de los nuevos movimientos sociales, sin sus experimentos con formas de organización no jerárquicas, sin la masiva negativa a encaminar la propia vida en las vías predeterminadas de una biografía normalizada fordista, este modelo de roles nunca habría desarrollado un poder de atracción tal» (Ulrich Bröckling, *Das unternehmerische Selbst – Soziologie einer Subjektivierungsform* [El yo emprendedor, Sociología de una forma de subjetivación]; Francfort del Meno, Suhrkamp 2007; p. 58).

¹⁷ Juliane Rebentisch, ob. cit., p. 122.

¹⁸ En este sentido, el presente trabajo adhiere a Gerald Siegmund quien, en lugar de suspender el discurso del reinado del espectáculo, subraya, remitiéndose a Helga Finter, que el espectáculo «hace tiempo ya que se ha apropiado de las prácticas otrora radicales del teatro vanguardista de los últimos cuarenta años» (G. Siegmund, op. cit., p. 21; véase asimismo Helga Finter, «Theatre in a Society of the Spectacle» [Teatro en una sociedad del espectáculo], en: Eckart Voigts- Virchow (ed.), *Mediated Drama Dramatized Media* [Drama mediatizado, medios dramatizados]; Trier, Wissenschaftlicher Verlag 2000, p. 43-55; así como Helga Finter, «Kunst des Lachens, Kunst des Lesens. Zum Theater in einer Gesellschaft



Por ello, debemos distinguir el uso del término espectáculo de aquel asociado a él, el de la *criticality*: es cierto que la crítica al espectáculo de impronta debordiana, la búsqueda antiespectacular de una salida en la inmediatez, ha perdido potencial crítico en las condiciones alteradas del espectáculo y funciona ahora como un pilar del mismo, pero ello no significa que el término espectáculo haya devenido obsoleto. La descripción de Debord del espectáculo también incluye aspectos que justo en las actuales condiciones alteradas del hiperespectáculo aún son virulentas. En la era de la permisividad no ha cambiado nada, por ejemplo, del hecho de que el espectáculo prometa "una presencia permanente"¹⁹. Lo que ha cambiado es que en el caso de esta presencia prometida se trata de una presencia inmediata, es decir, que en la era de la permisividad aquello que desde el punto de vista antiespectacular representaba lo contrario al espectáculo ahora se ha convertido en su fundamento.

El término postespectacular intenta dar cuenta de esta relación: es una crítica del espectáculo que comprende a su vez una crítica de dicho espectáculo de orientación permisiva y, al mismo tiempo, una crítica a la crítica antiespectacular. Dicho de otro modo: el término postespectacular representa una crítica de la pseudocrítica, la *criticality*, que en el periodo de la permisividad no puede ser ya una crítica real, porque sus demandas de inmediatez ya han sido adoptadas hace tiempo por el espectáculo. Es decir, que el concepto teatro postespectacular²⁰ se

des Spektakels» [El arte de reír, el arte de leer. Acerca del teatro en una sociedad del espectáculo], en: Vittorio Borso/Björn Goldammer (eds.), *Moderne(n) der Jahrhundertwenden* [Los modernos finiseculares], Baden-Baden: Nomos Verlag 2000, p. 439-451).

¹⁹ Guy Debord, ob. cit.; p. 9.

²⁰ El término aquí propuesto se diferencia por ello del que utiliza John Thackara en su texto de 2003 "The postspectacular City" [La ciudad postespectacular]

(http://www.doorsofperception.com/archives/2003/09/the_postspectac_1.php, 16 de agosto de 2009.

Las siguientes citas son de esta página). Allí Thackara describe lo que él define como una evolución urbana característica en la que, debido a la pérdida de las «interacciones in-mediatas y espontáneas que antiguamente otorgaban vitalidad a la ciudad», se lleva a cabo una nueva transición de la ciudad como espacio de experiencias mediatizadas, espectaculares, dislocadas e incorpóreas que desertizan nuestras vidas» en un espacio de "encuentro e interacción". La ciudad postespectacular en el sentido de Thackara es una ciudad del encuentro inmediato posterior al espectáculo mediato. De hecho, los medios juegan aquí un papel importante ya que, dice el autor, "si la ciudad postespectacular encarna el encuentro personal, la tecnología puede ayudarnos a lograrlo" lo cual, en su opinión, vale sobre todo para las tecnologías de telefonía móvil y de redes (véase ídem). Sin embargo, estos sólo son herramientas mediatas para una finalidad inmediata. En relación con estas tecnologías comunicativas tiene una concepción de futuro de una mediatez con el mayor ancho de banda posible cuando escribe que "Hay demasiado poca información en la Era de la Información. Puede que los espectáculos sean espectaculares, pero no cuentan con una banda ancha." Al atribuirle a la comunicación de redes el potencial de "conectarnos con lo que queramos" nos presenta la "imagen de una 'sociedad sin clases'



refiere a aquellas formas de las artes escénicas que, en el sentido expresado por Rebenisch, intentan "exponer nuevamente las divisiones"²¹ y ejecutar como mediata aquella mediatez más allá de la cual la crítica debordiana al espectáculo que participa de la "utopía de autenticidad social"²² presupone un "mundo que puede ser directamente alcanzado."²³ Mientras la demanda de inmediatez en el contexto artístico participa de una crítica antiespectacular que modifica "precisamente la comprensión de las relaciones político-económicas que reclama"²⁴, la crítica postespectacular consiste en la reflexión acerca de dichas relaciones, es decir, en una reflexión de las condiciones modificadas del espectáculo que posibilita su comprensión.

Finalmente, deseamos demostrar en el presente trabajo que, en el contexto artístico, el teatro postespectacular contribuye sobre todo a dicha reflexión en la realización de dicha mediatez que subraya, a su vez, el hecho de que la alteridad de la representación es una relación tripartita.

La alteridad como relación tripartita

Las tendencias postespectaculares de las artes escénicas arrojan una nueva luz, en especial, sobre una categoría que encarna el punto culminante de los aspectos estéticos, éticos, políticos y autorreflexivos de la representación, a saber: la alteridad. Esto se debe a que las teorías de la representación suelen describir la alteridad como la otredad de una presencia otra, que afecta a los espectadores al confrontarlos con la percepción recíproca. Las opiniones difieren en cuanto a si dicho Otro presente es una otredad 'imposible-real', 'no marcada'²⁵ y singular, y por

pero en el sentido neoliberal [...], que incorpora al más desamparado prometiéndole el potencial de la realización personal creativa." (J. Rebenisch, "Spektakel", ob. cit., p. 121). Esto queda claro en la siguiente formulación: "Con las comunicaciones en red seremos capaces de acceder y usar cualquier cosa desde un coche hasta una perforadora portátil solo cuando lo necesitemos. No será preciso poseer todos esos elementos, solo deberemos saber dónde encontrarlos." (J. Thackara, *The post-spectacular City*). Véase en el presente trabajo las n. p. p. 46, 123 y 161 para la comparación del término de postespectacular de Thackara, definido aquí como antiespectacular.

²¹ Juliane Rebenisch, ob. cit., p. 121.

²² Ibid.

²³ Guy Debord, ob. cit, p. 19.

²⁴ Juliane Rebenisch, ob. cit., p. 120.

²⁵ Véase: Peggy Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance* [No marcado. La política de la performance]; Londres, New York, Routledge, 1993.



lo tanto una otredad originaria que se halla «fuera del significado y del orden simbólico»²⁶ o si, por el contrario, se debe entender en relación con el contexto histórico y cultural, es decir, como otredad que se manifiesta «solo sobre la película de una diferencia instaurada por la reproducción (y el devenir otro de, precisamente, lo reproducido) y que hace perceptible la 'unicidad'». ²⁷ Asimismo, este Otro presente es definido por un lado como presencia fugaz que se sustrae del tiempo presente y no se materializa en la imagen y, por el otro, se describe como una presencia manifiesta, una abundancia que se expone. ²⁸ Sin embargo, prácticamente todas las posturas teóricas comparten la tendencia más o menos marcada de un retorno (*roll-back*) fenomenológico, en ocasiones teñido de la metafísica de la presencia, en la cual la relación del sí mismo y el otro se reduce a una relación dual, a un encuentro inmediato cara a cara.

²⁶ Dieter Mersch, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen* [Acontecimiento y aura. Estudios acerca de una estética de lo performativo]; Francfort del Meno, Suhrkamp 2002; p. 229

²⁷ Sybille Krämer, „Was haben ‚Performativität‘ und ‚Medialität‘ miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der ‚Aisthetisierung‘ gründende Konzeption des Performativen» [¿Qué relación existe entre "performatividad" y "medialidad"? Un alegato para una concepción de lo performativo fundada en la "estetización"], en: Id. (ed.), *Performativität und Medialität* [Performatividad y medialidad]; Munich, Wilhelm Fink Verlag 2004; p. 18.

²⁸ Acerca de la primera variante, véase P. Phelan, ob. cit.; así como Hans-Thies Lehmann, op. cit. Acerca de la segunda variante, véase Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens* [Estética de la presencia], Francfort del Meno, Suhrkamp 2003 (2000); y D. Mersch, *Ereignis und Aura* [Acontecimiento y aura]; así como Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen* [Estética de lo performativo]; Francfort del Meno, Suhrkamp, 2004. Sin embargo, la línea divisoria no es tan precisa como lo sugiere la clasificación realizada. Entre todas las posiciones existen tanto paralelismos como diferencias y en parte se contradicen entre sí. Phelan, por ejemplo, cita en el prólogo de su compilación de 1998 *The Ends of Performance* [Los fines de la performance], que "performance y performatividad se entrelazan por la iteración". Sin embargo, sería precisamente la copia lo que demostraría que la performance es auténtica, y dicha autenticidad «permite al espectador hallar la 'presencia' en el intérprete» formula ahora, por contraposición a su discurso acerca de una presencia no marcada que se abole. (Véase Peggy Phelan, «Introduction: The Ends of Performance» [Introducción: los fines de la performance], en: Ídem/Jill Lane (eds.), *The Ends of Performance*; New York, New York University Press, 1998; p. 10. Como demuestra Schumacher, de ese modo "Phelan libera el concepto de performance no sólo de modelos de representación esencialistas", sino que, "además, lo abre hacia concepciones metafísicas de una presencia que sólo se puede experimentar en el presente" (ibid., pág. 396). Mersch menciona, por un lado, «el fenómeno de la apropiación por parte de lo otro, que corresponde a una pérdida de poder por parte del sujeto (Mersch, ob. cit., p. 29), y subraya por otro lado que lo otro «es investido con la mirada propia » y «humanizado al mismo tiempo mediante la percepción atenta» (ibid., p. 51). Tanto Seel como Fischer-Lichte mencionan por un lado que a la definición subjetiva de lo otro le corresponde siempre una definición por parte de eso otro (Véase Martin Seel, "Bestimmen und Bestimmenlassen. Anfänge einer medialen Erkenntnistheorie" [Definir y dejar definir. Los inicios de una teoría medial de reconocimiento], en: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* (Revista alemana de filosofía), tomo 46, nº 3 (1998), p. 351-365; así como E. Fischer-Lichte, "Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff," ob. cit., pág. 13). Sin embargo, por otro lado destacan un momento de autoafirmación de lo otro cuando mencionan una "percepción especial de la propia presencia en presencia de algo otro" (M. Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, ob. cit., p.62) así como que el espectador se percibe "de manera especial y muy intensa como presente» porque el actor «es percibido de manera especial y muy intensa como presente" (E. Fischer- Lichte, ob. cit., p.15).



En este contexto gozan de gran popularidad sobre todo los conceptos de *rostro* de Emmanuel Lévinas, de *carne* de Maurice Merleau-Ponty o lo *intercorporal* y el concepto de la *mirada* de Jacques Lacan²⁹; sin embargo, se deja bastante de lado aquel punto de vista del *pensador del otro*, que trasciende una fenomenología de impronta husserliana o sartreana, es decir, de la idea de presencia originaria o concepción de mera reflexividad dual entre ego y alter ego,³⁰ puesto que tanto Lévinas como Merleau-Ponty y, sobre todo, Lacan conciben la relación (auto)consciente con el alter ego como un vínculo que siempre presupone una mediación inconsciente de una tercera instancia a través de una esfera de relaciones sociales lingüísticas y simbólicas³¹ y, precisamente porque en su relación existe siempre un "aspecto no comunicable"³². Dicho con palabras de Lacan: la realización de una relación especular, una relación con un *pequeño otro* imaginario, presupone la mediación a través del *gran otro* simbólico, porque el Otro, lo contrario, es en esencia otro absoluto, radical y real. El otro nunca se convierte en un *alter ego* especular, sino que también permanece, dice Žižek, "el otro como lo

²⁹ Mersch por ejemplo recupera el concepto de *rostro* de Lévinas (véase D. Mersch, *Ereignis und Aura*, ob. cit.), y Fischer-Lichte la "filosofía de la carne (chair)" de Merleau-Ponty (E. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, ob. cit.; p. 141 y s.) y Phelan retoma el concepto lacaniano de la mirada (véase P. Phelan, ob. cit.).

³⁰ En este contexto las excepciones están dadas sobre todo por los trabajos de Gerald Siegmund, Helga Fintersy, en menor medida, de Josette Féral. Véase para mayores detalles la nota 38 del presente trabajo.

³¹ Véase Thomas Bedorf, *Dimensionen des Dritten. Sozialphilosophische Modelle zwischen Ethischem und Politischem* [Dimensiones de lo tercero. Modelos filosófico-sociales entre lo ético y lo político]; Munich, Wilhelm Fink Verlag, 2003; Bernhard Waldenfels, *Bruchlinien der Erfahrung. Phänomenologie – Psychoanalyse – Phänomenotechnik* [Quebres de la experiencia. Fenomenología, psicoanálisis, fenomenotécnica], Francfort del Meno, Suhrkamp 2002 (véase allí, sobre todo: "Die Drittinanz des Gesetzes" [La tercera instancia de la ley], p. 251-258); ídem., *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden 1* [Topografía de lo extraño. Estudios de lo extraño 1], Francfort del Meno, Suhrkamp 1997 (sobre todo: "Der Anspruch des Fremden und die Rolle des Dritten. Interkulturelle Diskurse" [La reivindicación del otro y el papel del tercero. Discursos interculturales], p. 110-130). En relación con Lévinas, véase Fabio Ciaramelli, "Die ungedachte Vermittlung" [La mediación no pensada], en: Pascal Delhom/Alfred Hirsch (eds.), *Im Angesicht der Anderen* [En presencia del otro], Zurich, Berlín, Diaphanes, 2005, p. 75-86; Pascal Delhom, *Der Dritte. Lévinas' Philosophie zwischen Verantwortung und Gerechtigkeit* [El tercero. La filosofía de Levinas entre responsabilidad y equidad], Munich: Wilhelm Fink Verlag, 2000; Christian Hermes, "Vor dem Anderen denken: Emmanuel Lévinas" [Pensar ante el otro: Emanuel Levinas], en: Brigitte Schlieben-Lange (ed.), *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* [Revista de teoría literaria y lingüística], nº 110, Alterität [Alteridad] (1998), p. 76-97. Acerca de Lévinas y Lacan, véase S. Žižek, *La suspensión política de lo ético* ob. cit. Para Lacan, véase también Peter Widmer, "Der Blick des Dritten" [La mirada del tercero], en: Id., *Subversion des Begehrens. Eine Einführung in Jacques Lacans Werk* [Subversión del deseo. Una introducción de la obra de Jacques Lacan], Viena, Turia + Kant, 2004 (1997), p. 30-31. Acerca de Merleau-Ponty y Lacan, véase Georg Christoph Tholen, *Die Zäsur der Medien. Kulturphilosophische Konturen* [La cesura de los medios, contornos filosófico-culturales], Francfort del Meno, Suhrkamp, 2002.

³² T. Bedorf, ob. cit., p.17.



real, la *cosa* imposible, el 'partenaire inhumano', el otro con el que no es posible entablar un diálogo simétrico mediado a través del orden simbólico."³³ Sin embargo, precisamente para otorgar a este aspecto no comunicable en el otro "un mínimo de tolerabilidad, el orden simbólico debe intervenir como un tercero, en forma de un mediador que pacifica"³⁴, aclara Žižek:

La domesticación de la cosa otra hasta convertirla en un "prójimo normal" no puede llevarse a cabo por interacción directa, sino que presupone el tercer agente a quien ambos nos sometemos; sin el orden simbólico impersonal no existe la intersubjetividad (la relación simétrica 'vívida' en forma conjunta entre las personas).³⁵

Es decir, que el tercer agente debe ser concebido como una "instancia organizadora anónima que se incorpora a la relación entre el yo y el otro, modificándola en su intervención, pero sin que esta quede anulada o concluya en una mediación".³⁶ En el caso de la relación entre actores y espectadores en la representación, esto puede definirse en palabras de Bernhard Waldenfels del siguiente modo: "El tercero siempre participa, aunque a menudo lo haga en forma de un apuntador secreto que prácticamente se funde con el actor."³⁷

³³ Véase Žižek, ob. cit., p.23

³⁴ Ibid., p.24

³⁵ Ibid.

³⁶ T. Bedorf, op. cit., p. 17

³⁷ B. Waldenfels, op. cit., p. 257. Como ya hemos sugerido (véase n. p. p. 31) sobre todo los trabajos de Helga Finter y Gerald Siegmund incorporan una alteridad pensada en este sentido, desde el punto de vista de las investigaciones teatrales y conforman importantes puntos de partida del presente trabajo junto con la descripción de una sociedad del espectáculo de orientación permisiva (véase nota 19). Por ejemplo, en su trabajo *Der subjektive Raum* [El espacio subjetivo] Finter se basa en la teoría psicoanalítica de Lacan para destacar que ya las utopías teatrales de Stéphane Mallarmé, Alfred Jarry, Raymond Roussel y Antonin Artaud tienen como objetivo posibilitarle al espectador la reflexión acerca de "su relación con el otro a través de la lengua" acercando "su propio vínculo con la lengua" o con el gran Otro simbólico, reconociendo "al Otro como diferencia radical", en lugar de «reducirlo a un espejo imaginario» (H. Finter, *Der subjektive Raum*, tomo 1, p. 6 y 20). Siegmund, que basa su concepción de una estética performativa de la danza en la teoría teatral de Finter (véase G. Siegmund, *Abwesenheit* [Ausencia], p. 44), parte de un «tercer cuerpo» ausente (id., p. 43), ante el cual se presentan los cuerpos de los bailarines y espectadores que asisten a la representación y a partir de cuya ausencia se obtiene la danza como tal, que «pone en juego las tres instancias psíquicas que Jacques Lacan ha denominado simbólica, imaginaria y real» (id., p. 44). Siegmund también remite aquí a la imposibilidad de una comunicación acabada cuando dice que «entre estos tres registros [...] no se logra establecer una cobertura» y la «brecha entre las instancias individuales y sus vínculos a menudo paradójicos [...] generan vacíos y puntos ciegos» (ibid.). También Finter menciona una mediación que no puede disolverse por completo en la comunicación al considerar las posibilidades de las prácticas artísticas en el hecho de que las energías generativas del sujeto nunca pueden pasar a su totalidad a los sistemas significantes (véase Finter, ob. cit., tomo 2. "...Der Ort wo das Denken seinen Körper finden soll": Antonin Artaud und die Utopie des Theaters ["...el lugar donde el pensar debe hallar su cuerpo": Antonin



El ingreso del tercero

Cuando en la representación se suprime la presencia de actores y la presentación de un acontecimiento, se hace evidente la participación permanente del tercero, que casi se funde con el actor, pero nunca de manera completa. En dichos casos el tercero, el *apuntador secreto*, prácticamente está de más. Sus apuntes se hacen *audibles* en la escena vacía. Se manifiestan en forma de las expectativas que los espectadores depositan en la representación, motivados por las convenciones a las que están habituados, así como en forma de concepciones proyectadas al vacío de la escena a partir de dichas expectativas.

La obra *This Performance* de David Weber-Krebs es un claro ejemplo de esta situación: aquí, el apuntador secreto o, mejor dicho, la apuntadora secreta, realmente se puede oír y se hace presente en forma *siniestra*: a través de dos altavoces dispuestos en los bordes de la escena y orientados, como la caja del apuntador, de espaldas al público, se oye una voz femenina que anuncia lo que

Artaud y la utopía del teatro], Tübingen, Gunter Narr Verlag 1990, p. 27): Finter afirma que "quedan restos, imágenes, tonos y sonidos inconscientes, quedan energías afectivas que no pueden hallar una representación. Aquí el procesamiento *simbólico* puede iniciarse en los restos visuales y sonoros del recuerdo y de las representaciones de la cosa. Puede comenzar con la de-construcción de la percepción, con una des-representación. [...] Dicho *espacio subjetivo* sería una alternativa al espacio en el que el yo se configura como un otro brindando la ilusión de un acceso directo a la realidad, ya que lo muestra como producto de procesos significantes que disuelven la imagen imaginaria del yo" (ibid., p. 27 y ss). De manera similar, Josette Féral también introduce la tercera instancia de lo simbólico, en relación con el término del sujeto, cuando escribe: "La performance circunscribe dicho sujeto como sujeto constituido a la vez que como sujeto social con la finalidad de dislocar y desmitificarlo" (Josette Féral, "Performance and Theatricality: The Subject Demystified", en: *Modern Drama*, 25 (1982), p. 170-181, esta cita es de p. 173). Sin embargo, a diferencia de Finter y Siegmund, en Féral el concepto de alteridad permanece indiferenciado pese a hallarse en el centro de las reflexiones, de modo que en su argumentación el *tercero*, para citar a Waldenfels, se funde o bien con el espectador o con el autor en lugar de ser descrito en forma explícita como "apuntador secreto", que se debe diferenciar del otro presente. Iguala, por ejemplo, «la mirada del Otro» con «la mirada de los otros» (*the Other's view* y *the view of others*) (ibid., p. 171 y s.) o dice que: «La teatralidad debe ser para alguien. En otras palabras, debe ser para el Otro (ibid., p. 178). Aunque el uso de mayúsculas y minúsculas y la referencia a lo imaginario y lo simbólico implica en Féral la distinción en el sentido laciano, esta no es desplegada en forma consecuente. Además, Féral delimita aún más la implicación en su ensayo «Theatricality: The Specificity of Theatrical Language» [Teatralidad: la especificidad del lenguaje teatral]. No sólo utiliza sin excepción el término *otro* en minúscula (véase Josette Féral, ob. cit., en: Josette Féral (ed.), *SubStance*, vol. 31, nº 2 y 3 (2002), p. 94-108), sino que, aunque en primera instancia parece pensar en el Otro como algo independiente de la presencia de un actor (véase id., p. 96), acaba por vincularlo con él cuando define al actor como ese otro "uno de los elementos indispensables en la producción de teatralidad escénica" (id., p. 100) y subraya que su cuerpo es "el lugar privilegiado de la confrontación de uno mismo con la alteridad" (id.). Por último, se define la teatralidad como "imbricación de ficción y representación en un espacio 'otro' en donde el observador y el observado se enfrentan cara a cara" (id., p. 105), lo cual tiende a reducir la alteridad de la representación a sus aspectos imaginarios o a la relación dual entre actores y espectadores.



ocurrirá en la representación: "Esta performance está a punto de comenzar. Esta performance está a punto de relatar una historia. Esta performance está a punto de hacer una declaración. Esta performance está a punto de..."³⁸ A la voz sólo la acompaña un zumbido grave, cambios tenues de luces y, tras cierto tiempo, un goteo de agua desde el techo que poco a poco va formando un charco en el escenario. Eso es todo. Unos treinta minutos más tarde entra una actriz que, al igual que la cantante en *M.#10 Marseille*, no se atiene a las convenciones usuales del teatro, sino que, como dice Heiner Goebbels, deja "insatisfechos los deseos que uno habitualmente vincula con el teatro"³⁹. Primero no hace nada, sólo está de pie en el escenario. Después de un rato largo, da unos pasos de baile, brinca, agita los brazos y hace muecas, luego se detiene nuevamente mirando la pared. Se saca la camisa por encima de la cabeza y finaliza la representación.⁴⁰ Aunque la actriz en realidad haya actuado, sus acciones parecen meros ejercicios impuestos que tienen la finalidad de cumplir con los "requisitos mínimos" de aquello que se espera de una representación, tanto convencional como postdramática. Precisamente, debido al no cumplimiento o a la realización mínima y 'pro forma' de las expectativas y deseos puestos en una representación, se hacen perceptibles como tales aquellos relacionados con el otro grande. Es la ausencia de un acontecimiento, la negación de acciones o la desaparición de los pequeños otros lo que deja claro que los actores y espectadores nunca se vinculan sólo entre sí, sino que lo hacen siempre en relación con un tercero. Por un lado, la ausencia de los actores y, por el otro, el *abandonarse a la pasividad*, por ejemplo, al replegarse en la camisa o en una caja, como en las dos situaciones descritas, destaca el hecho de que actores y espectadores también se relacionan siempre con la tercera instancia del orden simbólico del teatro.⁴¹

³⁸ David Weber-Krebs, *This Performance* (Estreno: Plateaux Festival, Künstlerhaus Mousonturm, Francfort del Meno, 21 de octubre de 2004). Texto tomado de Heiner Goebbels, ob. cit., p. 259.

³⁹ Heiner Goebbels, ob. cit., p. 260

⁴⁰ Véase Sylvia Staude, «Two young theatre directors enchant during the PLATEAUX Festival», <http://www.associationlisa.com/david/press/274> del 16 de agosto de 2009. Traducción al inglés de un artículo de la Frankfurter Rundschau del 23 de octubre de 2004, p. 19).

⁴¹ En comparación con las numerosas estrategias de rechazo ya presentes en las vanguardias históricas y en el teatro postespectacular, destacaremos aquí que en este último caso se vinculan con expectativas transformadas del público. En lugar de rechazar la representación del teatro dramático y de intentar alcanzar un incremento de la inmediatez, en el teatro postespectacular se alude de manera crítica a la insistencia de la inmediatez, es decir, a las expectativas configuradas por el teatro postdramático de dicha insistencia. En lugar de un incremento de la mediatez, el teatro postespectacular está interesado



Podemos decir que allí donde los actores se perciben como una presencia, pero se interrumpe la percepción mutua con los espectadores, entra en acción el tercero, que abandona su caja de apuntador y se introduce *entre* ellos. En ocasiones, se manifiesta literalmente como mediador, como *medium* entre la escena y la sala, por ejemplo, en forma de un espejo unidireccional, una pared con mirillas, unos prismáticos o un lienzo en que se puede observar una proyección. Aquello que a los enemigos acérrimos de la *cuarta pared* puede parecerles un retorno a un teatro voyeurista de un espectador pasivo, es, en realidad, lo que encarna la reflexión crítica acerca de una presunta inmediatez que en la sociedad del espectáculo y en la era de la permisividad se ha convertido hace tiempo en la portadora de funciones ideológicas y esto no ocurre sólo porque la relación voyeurista sufre a menudo una inversión. La cesura medial, la interrupción de la mutua percepción de actores y espectadores, no se debe a la mirada indiferente desde una distancia segura (y segura de sí misma), que corresponde al *cogito* cartesiano. No rescata aquella "debilidad del proyecto filosófico occidental que fue una comprensión de la actividad dominada por las categorías del *ver*"⁴², que Debord describe como la característica del espectáculo. Según Georg Christoph Tholen, el juego con la cuarta pared literal es una forma de "re-escenificación y re-reflexión medial de modelos y de imágenes de uno mismo"⁴³ que cuestiona la "representación de la comunidad inmediata encarnada en la imagen de la comunicación cara a cara"⁴⁴ en una sociedad del hiperespectáculo permisivo.⁴⁵ Si,

en la reflexión acerca de ella, también de un teatro ya que no tiene la obligación de una representación dramática. En palabras de Gabriele Klein y Wolfgang Sting: el teatro postespectacular "contribuye con la comprensión del lugar social del teatro contemporáneo" ("Performance als soziale und ästhetische Praxis. Zur Einführung" [La performance como práctica social y estética. Una introducción], en: Id., *Performance*, p. 15) y no en primer lugar como un «arte que reflexiona acerca del medio del teatro dramático» (id.) sino que desarrolla, sobre todo, aquellas estrategias de rechazo que «permiten tomar distancia de la sociedad del espectáculo» (id., p. 17), y que consisten, por ejemplo, «en la detención, la lentitud y también la escenificación de la ausencia» (id.).

⁴² Guy Debord, ob. cit., p. 13.

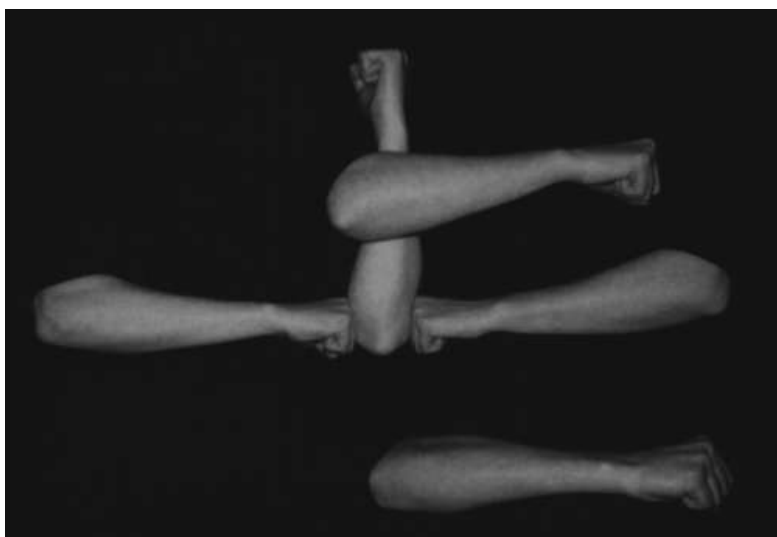
⁴³ G. C. Tholen, ob. cit., p. 200

⁴⁴ Id., p. 22.

⁴⁵ Con su discurso acerca de una ciudad 'post-espectacular' Thackara participa de concepción tan cuestionada por el teatro postespectacular de una comunidad *in-mediata* (Thackara, ob. cit., así como la n. p. p. 24 del presente trabajo). Al describir las tecnologías de la comunicación como medios que contribuyen con la organización de encuentros de persona a persona comprueba una oposición entre la mediatez de una comunicación a partir de medios técnicos por un lado y una especial inmediatez de la comunicación cara a cara por el otro. Debido a la afirmación de los medios de comunicación técnicos y, sobre todo, debido a la visión de futuro articulada en este contexto de una disolución también de la mediatez técnica en el mayor ancho de banda posible, se manifiesta en el texto aquel «concepto de



por ejemplo, en la obra descrita al comienzo, al cabo de cierto tiempo se percibe la presencia de los actores porque estos comienzan a mover las cajas de cartón al ritmo de la versión instrumental de *Wicked Game* de Chris Isaak, entonces las imágenes de lo que el espectador tiene del contenido se convierte en una comunicación simbólica, debido a la ausencia de un encuentro cara a cara. Las ideas que los espectadores proyectan en las cajas de cartón son producto de una interpretación de las superficies que se mueven. Lo mismo vale para las hipótesis que formula el público respecto a las superficies de colores que no son susceptibles de una única interpretación como objetos o efectos lumínicos tras el lienzo de *M.#10 Marseille*. Y si en el trabajo *Pièce pour bras* del coreógrafo Brice Leroux, detrás de un espejo unidireccional y en una oscuridad casi absoluta, sólo pueden verse los antebrazos de cinco bailarines o bailarinas dispuestos en hilera y que van conformando diferentes constelaciones; se puede adivinar qué cuerpos corresponden a qué antebrazos, pero a menudo tampoco queda claro qué brazo visible corresponde a cada cuerpo invisible.⁴⁶



Pièce pour bras
Foto: Brice Leroux.

comunicación teñido de normativización, entendido como coincidencia dialógica (Über-Ein-Stimmung) o incluso como fundición indivisa ente emisor y receptor, entre el Yo y el Tú» (G. C. Tholen, ob. cit., p. 22), que se salta el intersticio mediático entre emisor y receptor en la presunción de esta comunidad " (ibid.).

⁴⁶ Asistí a una representación de esta obra el 27 de mayo de 2006, en el marco del *KunstenFESTIVALdesArts* en La Raffinerie-Charleroi, Bruselas.



Las imágenes que el espectador se forma de los cuerpos invisibles-presentes también son en este caso el resultado de una comunicación simbólica, los efectos de una interpretación de fenómenos que se perfilan en el contexto de lo visible. Esto se manifiesta en la separación material entre escenario y sala, excluyendo una verificación de la interpretación, no sólo en forma simbólica, sino también literal, a través de la interacción o intervención del espectador que, llevado al extremo, podría subir al escenario. Esta posibilidad queda excluida, al menos, mientras el espectador no entre en acción. La cuarta pared material, el espejo unidireccional, el lienzo semitransparente o la superficie de la caja se convierten en una pantalla en la cual se dibujan las huellas de la presencia del otro, pero tras la que permanece oculto lo real de la otredad. Siguiendo a Žižek, el juego con una cuarta pared literal ilustra de esta manera "que el otro con quien nos comunicamos es una suerte de *tamagochi*."⁴⁷

Quando nos comunicamos con un sujeto recibimos señales, observamos su rostro como una pantalla, pero nosotros, quienes interactuamos en dicha comunicación, no solo nunca llegamos a saber qué hay detrás de esa "pantalla", lo mismo ocurre con el sujeto mismo, es decir, él tampoco sabe qué hay detrás de la "pantalla" de la percepción de sí mismo, qué cosa es él o ella en realidad. La percepción (de sí mismo) es una pantalla superficial que provoca un efecto de profundidad, el efecto de que debajo hay una dimensión accesible, pero a ella sólo se puede acceder a través de este plano, y por ello es una suerte de efecto superficial. [...] El "sujeto" emerge cuando la "membrana", la superficie que separa el interior del exterior, comienza a funcionar como su mediador activo en lugar de ser el medio pasivo de interacción.⁴⁸

Se puede trasladar esta descripción al juego postespectacular con la cuarta pared literal, entendida como una *membrana* que separa el escenario, es decir, el espacio en el que se encuentra el otro, de la sala, funcionando así como mediador activo. El tercero se hace presente a modo de *medium* que posibilita la interacción entre actores y espectadores, precisamente debido a la interrupción de la interacción y la posibilidad de una percepción mutua. Sin embargo, esto no significa que, en el caso de una percepción mutua entre actores y espectadores, el tercero deba ser siempre el *apuntador secreto* y el *medio pasivo*. También allí donde sí es posible la

⁴⁷ Slavoj Žižek, *Órganos sin cuerpo*. Francfort del Meno, Suhrkamp, 2005 (2004), p. 162.

⁴⁸ Ibid., p. 162s.



percepción mutua se puede generar una reflexión crítica sobre los modelos y la imagen de sí mismo en forma de imágenes *como si* estuvieran transmitidas por dicho tercero, en lugar del reflejo aparentemente inmediato y de autoafirmación en el otro. Este es el caso, por ejemplo, de las coreografías como *Self Unfinished (Autoinacabado)* de Xavier Le Roy o *Körper (Cuerpo)* de Sasha Waltz, en las que se experimenta con alteraciones, deformaciones o fragmentaciones visuales del cuerpo, los "cuerpos fenomenológicos" de los actores se acercan a lo parcial, híbrido, monstruoso o cosificado, y oscilan entre "cuerpos sin órganos"⁴⁹ y "órganos sin cuerpos".⁵⁰ La "membrana" del cuerpo como tal comienza a actuar aquí como una suerte de mediador activo y desenmascara la imagen corporal, el rostro supuestamente inmediato del Otro, como un efecto de superficie.



Self Unfinished (Autoinacabado) de Xavier Le Roy

Foto: Katrin Schoof.



Körper (Cuerpo) de Sasha Waltz

Foto: Bernd Uhlig.

Como destaca Žižek, "el acontecimiento del encuentro con el rostro del Otro [...] no es la experiencia del abismo de la subjetividad del Otro, el único camino que lleva a esa experiencia es la alteración en todas sus dimensiones."⁵¹ El recorrido que realiza el teatro postespectacular a través de estas dimensiones da a entender, en el sentido de Žižek, que "debajo del otro como mi *semblante*, mi imagen

⁴⁹ Siegmund describe los trabajos de Le Roy en relación al cuerpo sin órganos de Gilles Deleuze y Félix Guattari, para lo cual los autores se remiten a Antonin Artaud. Véase G. Siegmund, *Abwesenheit*, p. 378-385. Véase también Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Antiedipo*, Buenos Aires, Paidós, 1985, sobre todo, p. 15-24; Antonin Artaud, "Para acabar con el juicio de Dios", en: Id., *Últimos escritos sobre teatro*, p. 7-29. Véase asimismo Parte II.2. del presente trabajo.

⁵⁰ Véase S. Žižek, *Órganos sin cuerpo*, ob. cit.

⁵¹ S. Žižek, *La suspensión política de lo ético*, p. 26.



especular, siempre yace el abismo misterioso de la otredad radical, una *cosa* monstruosa que no puede ser domesticada.⁵² Y en dicha confrontación con la monstruosidad permite la aparición del «apuntado secreto», el “tercer agente” en su rol de “mediador pacificador” que debe intervenir para otorgarle un “mínimo de tolerabilidad” a la relación con el Otro monstruoso. Al eludir constantemente la domesticación imaginaria, los cuerpos del teatro postespectacular demuestran la imposibilidad de domesticación absoluta a través de una interacción inmediata, solo es posible mediante la intervención del tercero, es decir, a través de una mediación simbólica que nunca se completa del todo.

Otra estrategia con la cual el teatro postespectacular realiza la presencia del tercer agente, incluso en el caso de la mutua percepción de actores y espectadores y, en palabras de Georges Didi-Huberman, “contradice la seguridad de encontrarse ante la ‘cosa misma’”⁵³, consiste en la implementación de técnicas de registro y reproducción audiovisuales. Sobre todo cuando su uso confronta a los participantes de la representación con perspectivas desplazadas temporal y espacialmente, se hace evidente, como sostiene Tholen, que “nunca podemos estar seguros de las cosas, es decir, que ellas nunca ingresarán completamente o como unidad en nuestro campo de percepción”⁵⁴. Así como ocurre con la ausencia o la ocultación de otro manifiesto, así también la mediación de otras perspectivas sobre un Otro presente o visible demuestra que este no puede ser percibido en su totalidad de manera inmediata, independientemente de si se trata de una cosa o de un actor, sino que sólo es concebible a través de una mediación simbólica. El Otro presente conserva siempre algo ausente; lo visible, algo invisible: “la fenomenología de la percepción de Husserl a Merleau-Ponty”, dice Tholen, “trata de esta ausencia irritante que se mezcla con la idea de la presencia de lo fenomenológico.”⁵⁵

Cuando en las piezas de artistas como Paul Gazzola, Rabih Mroué, Vincent Dunoyer o Meg Stuart se transmite mediante reproducciones de video desplazadas espacial o temporalmente lo que se muestra a sí mismo y que los espectadores mismos (ya) no perciben, se hace visible la “alteridad de una mirada que nos sigue

⁵² Ibid., p. 23.

⁵³ Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos. Lo que nos mira*. Buenos Aires, Manantial, 2004, p. 105.

⁵⁴ G. C. Tholen, *Die Zäsur der Medien* (La cesura de los medios), p. 13.

⁵⁵ Ibid.



siendo sustraída y, sin embargo, es el requisito para el ver"⁵⁶. Merleau-Ponty denomina esta mirada *la mirada del Otro sobre las cosas*. Lacan, siguiendo a Merleau-Ponty, explica que esta "mirada del Otro" es un Otro diferente del que describe Jean Paul Sartre en *El ser y la nada*.⁵⁷ Lacan distingue esta mirada no solo, como ya lo hizo Sartre, del ver del ojo, sino más allá de ello, también del sujeto que mira. Mientras Sartre describe la mirada como "la posibilidad permanente" de ser vistos por otro sujeto⁵⁸, Lacan separa la mirada del sujeto y la ubica del lado del objeto, es decir, del lado de aquello inaccesible y por ello deseado por el sujeto. La mirada del otro no es el ser visto real o potencial por parte de un Otro, un con-sujeto, un pequeño otro, sino como la mirada del gran otro, la mirada de una tercera instancia que actúa como mediadora. Podemos resumir entonces que, siguiendo a Lacan, la mirada es lo simbólico que se hace visible en el campo visual.⁵⁹

Esta mirada es la que alcanza al espectador, independientemente del encuentro cara a cara con actores, es decir, también en presencia de la superficie esquemática de color en *M.#10 Marseille*, de los cuerpos-cosas deformados en *Self Unfinished* o *Körper*, o de los "órganos sin cuerpo" en *Pièce pour bras* y de las cajas de *Gemischtes Doppel*. No se debe confundir con la contemplación del espectador ni con la mirada del actor hacia la sala, pues, como subraya Žižek, no se trata de la "mirada de una determinada persona en la realidad", sino de la "mirada pura e inexistente del gran otro"⁶⁰, de una mirada que vagabundea libre, sin portador.⁶¹ "Designa el punto en el objeto (en la imagen) desde donde ya es *contemplado* el

⁵⁶ Ibid., en relación a la utilización de técnicas de video en trabajos de Vincent Dunoyer y Meg Stuart, véase G. Siegmund, *Abwesenheit*, p. 207-212 y p. 440-445.

⁵⁷ Jean Paul Sartre, *El ser y la nada* (1943).

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Jacques Lacan, *Los cuatro principios fundamentales del psicoanálisis* (1964), p. 71-126 ("Vom Blickals Objekt klein a" [De la mirada como pequeño objeto-a]). Dylan Evans establece la diferencia entre el concepto de mirada de Sartre y el de Lacan: "Mientras Sartre vincula la mirada con el acto de mirar, Lacan separa ambos momentos. [...] Y mientras Sartre piensa en una interacción esencial entre mirar-al-otro y ser-visto-por -el-otro, Lacan ve una relación antinómica entre la mirada y el ojo: el ojo que mira pertenece al sujeto, la mirada, al objeto, y no existe ninguna relación entre ambos [...]. Cuando el sujeto contempla al objeto, el objeto ya está devolviendo la mirada al sujeto. Pero lo hace desde un punto en el que el sujeto no puede ver. Esta separación de ojo y mirada no es más que la escisión del sujeto mismo, expresada en el campo del ver." (Dylan Evans, *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse* [Diccionario de psicoanálisis lacaniano], Viena, Turia +Kant 2002 (1997), p. 63.

⁶⁰ S. Žižek, *La suspensión política de lo ético*, ob. cit., p. 91.

⁶¹ Id., p. 92.



sujeto que observa”⁶² es decir, desde donde el espectador es detectado, independientemente de ser visto por otro sujeto.

Esta mirada también se corresponde con la voz en *This Performance*, aunque se haga presente sin la portadora. Y dicha correspondencia se corresponde, a su vez, en el sentido de Lacan, con que tanto la mirada como la voz se encuentran “no del lado del sujeto, sino del objeto”⁶³. En este contexto se comprende también por qué al hablar de la cuarta pared literal se menciona que el juego con este recurso no se equipara con la mirada imparcial en el sentido del *cogito* cartesiano:

Lejos de asegurar la presencia del sujeto mismo y de su visión, la mirada funciona como mácula, como una mancha en la imagen que reduce su clara visibilidad e introduce una escisión insuperable en mi relación con ella: nunca puedo ver la imagen en el punto desde el que me mira, es decir, la vista y la mirada son fundamentalmente asimétricas. La mirada como objeto es una mancha que me impide observar la imagen desde una distancia segura y “objetiva”, que me impide enmarcarla como algo accesible a mi vista. [...] En el caso de la voz como objeto el funcionamiento es el mismo: dicha voz, por ejemplo, la voz del superyó, se dirige a mí sin estar vinculada a un único portador. Flota libremente en un intersticio terrible; también ella funciona como una mácula, una mancha cuya presencia inerte crea una interferencia, como un cuerpo extraño, y me impide asir mi propia identidad.⁶⁴

Sin embargo, en relación con el procedimiento de la transmisión audiovisual de otras perspectivas sobre el Otro, es necesario evitar caer en el malentendido de que cada perspectiva transmitida represente en sí la mirada del Otro. Se trata más bien de que esta mirada se hace visible gracias a que la mediación de otras perspectivas deja claro que la perspectiva del espectador no es la única posibilidad de ver al Otro. *Entre* la perspectiva propia y las infinitas otras perspectivas posibles, es decir, en el desplazamiento temporal y espacial entre la propia transmitida, y las no transmitidas y no encada una de las otras perspectivas individuales, se abre, según Tholen, el “tiempo simbólico del otro” como “momento temporal paradójico de la configuración imaginaria”⁶⁵. *Entre* las perspectivas se percibe la mirada del

⁶² Slavoj Žižek, *Liebe Dein Symptom wie Dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien* [Goza tu síntoma] Berlín, Merve 1991, p. 91.

⁶³ Id.

⁶⁴ Id., p. 59 y ss.

⁶⁵ G. C. Tholen, ob. cit., p. 13.

otro como mirada sin lugar, impersonal y errante, es decir, como aquella que no es en sí misma una perspectiva que pueda ser adoptada por un sujeto. De la misma manera se hace perceptible la voz en *This Performance* como la voz de un gran otro impersonal, dado que no puede atribuirse a ningún sujeto y flota en un intersticio indeterminado⁶⁶.

Las tendencias postespectaculares de las artes escénicas muestran, mediante estrategias muy diversas y contradiciendo las tendencias de las teorías especializadas de la representación, que la alteridad de la representación no se puede reducir a la relación dual entre actores y espectadores, ni siquiera en el caso de un encuentro cara a cara y más bien demuestran que para la alteridad de la representación rige ante todo aquello que Žižek comprueba en relación con el Otro, en líneas generales:

El tema del «Otro» debe ser sometido a una suerte de análisis espectral que haga visible sus aspectos simbólicos y reales. Tal se trate de un caso extremo de la concepción lacaniana de "nudo borromeo" que unifica estas tres dimensiones. En primer lugar, está el otro imaginario, otras personas "como yo", mis pares, con quienes tengo una relación de tipo especular de competencia, reconocimiento mutuo, etc. Luego está el 'gran otro' simbólico, la 'sustancia' de nuestra existencia social, el sistema regulador impersonal que coordina nuestra coexistencia. Y por último, el otro como lo real [...]. Es de importancia decisiva reconocer de qué manera están entrelazadas dichas tres dimensiones.⁶⁷

Gracias al análisis espectral al que el teatro postespectacular somete la alteridad de la representación, se comprueba que esta no es nunca solo una otredad no marcada-real en el sentido de Peggy Phelans, no es nunca solo una otredad que emerge en la imagen como lo postula Hans-Thies Lehmann, no es nunca solo la otredad humanizada mimética del rostro de Lévinas, como la que propone Dieter Mersch, y no es nunca solo una otredad que permite una consciencia particular de la propia presencia, en el sentido de Martin Seel y Erika Fischer-Lichte.

⁶⁶ S. Žižek, ob. cit., p. 60.

⁶⁷ S. Žižek, *La suspensión política de lo ético*, ob. cit., p. 22 y ss.



En el teatro postespectacular, la alteridad de la representación se manifiesta como la vinculación de aquellos aspectos imaginarios, simbólicos y reales que sigue encarnando cada vez que la práctica de la representación permite un reconocimiento de la alteridad como una otredad presuntamente inmediata. Esto concierne en primer lugar al concepto de performatividad, puesto que el teatro postespectacular hace posible la experiencia de la "apelación a la performatividad" en el sentido de Žižek, como «participación simbólica»⁶⁸ que posibilita en primer lugar la intersubjetividad. En segundo lugar, atañe a la pregunta formulada al comienzo: ¿qué es la representación? Puesto que al refleja la alteridad mediante estrategias que van desde la relativización de la perspectiva y la alteración del Otro presente a través de la interrupción de la mutua percepción de actores y espectadores, hasta la ausencia total de un Otro, el teatro postespectacular demuestra que el acontecer de la representación no depende del encuentro entre actores y espectadores ni de la presencia de un suceso. A su vez, más allá de la definición del término de representación, esto corresponde, en tercer lugar, a la pregunta acerca de la estructura específica de la experiencia estética de la representación.

andreeiermann@parabiont.de

micaelavm@gmail.com

Abstract:

Post Spectacular theater is not conceived as a theater in a society *after* the spectacle. This study suggests rather the designation of such forms of contemporary dramatic art that no longer search the critical potential of the performance in the emphasis on immediacy, but instead develop the basis of a playing off of indirectness. While reflections on alterity of performance usually presuppose the co-presence of actors and spectators and think their relationship as direct, Eiermann develops a different concept of performance and shows that alterity always involves a mediating third instance, and tries to redefine the relationship between the concepts of performance, staging and work in a contribution to the critical discussion about the dissolution of artistic and aesthetic experience.

Palabras clave: van Muylem, Eiermann, teatro postespectacular, alteridad, representación, puesta en escena, obra

Keywords: van Muylem, Eiermann, Post Spectacular theater, alterity, performance, staging, work

⁶⁸ Id., p. 24.