



## **Estudios da la Presencia: del trabajo del actor a la investigación no interpretativa<sup>1</sup>**

**Gilberto Icle**

**(Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)**

**Traducción de Elaine Padilha Guimarães**

Silencio. ¿Puede la palabra dejar de interrumpir el silencio? ¿Puede el silencio atravesar los cuerpos que se ofrecen a la mirada de otros cuerpos? ¿Pueden las prácticas performativas<sup>2</sup> tocar el silencio? Ahí, donde el silencio obra, en la calma retumbante de algo no semiotizado, no significado, no envuelto por las ansias de la palabra, ¿existe, ahí, performance? Tenue presencia, existencia incipiente, gesto efímero, movimiento fugaz; ¿se trata, quizás, de un mundo, de una dimensión, de una voluntad de callar?

Este texto pretende exponer algunos prolegómenos, esparcir ideas, poner algunas verdades bajo sospecha: suspender los efectos de los significados<sup>3</sup> como misión y camino únicos para investigar las prácticas performativas. Tarea gigantesca que este texto, sin embargo, no puede llevar a cabo, sino, como máximo, puede apuntar algunas cuestiones. En tanto parciales, llenos de lagunas y temporarios, esos Estudios de la Presencia tienen solamente el objetivo de ampliar lo que hacemos en las investigaciones de las prácticas performativas: pensar y nada más que eso.

No se trata, por lo tanto, de una nueva disciplina, tampoco de un método que ha venido revolucionar la investigación en las Artes Escénicas, sino de una

---

<sup>1</sup> Este texto es una versión revisada del artículo "Estudos da Presença: prolegômenos para a pesquisa das práticas performativas" publicado en portugués en la *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, vol. 1, n. 1, jan/jun 2011, p. 09-27. URL: [www.seer.ufrgs.br/presenca](http://www.seer.ufrgs.br/presenca)

<sup>2</sup> Tomo la expresión "prácticas performativas" de los Estudios de la Presencia para ampliar las nociones de *teatro*, *danza*, *espectáculo*, ya que ella es utilizada para nombrar prácticas que hacen algo para alguien y *en* alguien; ellas presuponen, así, prácticas de darse a ver en situaciones tácitamente organizadas, en conformidad con las culturas que las hacen surgir.

<sup>3</sup> La crítica que este texto hace a la investigación basada en la *interpretación* está anclada en las reflexiones de Gumbrecht (Véase Hans Ulrich Gumbrecht, *Production of Presence*; Stanford, Stanford University Press, 2004). Por lo tanto, comparten con él la idea de que no se trata de expulsar a los significados de la investigación o de cualquiera otra dimensión de la existencia humana –mucho menos del arte– sino de tomar conciencia de su preponderancia.



mirada particular que este artículo pretende escudriñar con el objetivo de circunscribir esta perspectiva y ofrecerla como posibilidad de investigación.

¿Sería posible no decir, (re)encontrar el silencio?

### **Un contexto de investigación, una perspectiva**

El contexto universitario brasileño y la formación de los profesionales de las artes del espectáculo vivo en Brasil son muy particulares. En nuestro país, los centros de formación de actores son escasos. Los actores –hablamos de un número considerable de ellos– se forman en los propios grupos teatrales o, más comúnmente, en los cursos universitarios de graduación. Lo mismo pasa con los directores, los escenógrafos y los profesores de teatro para las escuelas de educación primaria y secundaria. Es bueno recordar que este tipo de carrera de profesor no existe en muchos países. De modo que, en Brasil, las carreras superiores son híbridas, formando profesionales para actuar en un mundo del trabajo amplio: como profesionales del espectáculo, pero, también, como quienes seguirán la carrera de investigador académico en los programas de posgrado, o sea, como investigadores. Ese hibridez de los cursos superiores en artes escénicas en Brasil lleva a que los profesores universitarios tengan, en muchos casos, un perfil particular: el de profesores-investigadores-artistas del espectáculo vivo. La investigación que ese tipo de profesor lleva a cabo está, muchas veces, conectada con su actividad profesional como actor y/o director de teatro. En ese contexto universitario surgieron, en los últimos años, muchas investigaciones que toman el trabajo artístico del propio estudioso como *locus* de la investigación. Los Estudios de la Presencia, como veremos más adelante, se circunscriben exactamente en la necesidad de pensar formas, maneras y caminos de ese tipo de investigación: la de los procesos de creación de prácticas performativas.

### **Autorreferencialidad**

Es por ello que la investigación orientada hacia los Estudios de la Presencia tiene su origen y se concreta en las actividades artístico-investigativas. Por ese motivo poseen –en la mayoría de los casos– un carácter autorreferencial, pues empiezan en el análisis y la reflexión acerca del trabajo artístico del propio investigador, sin que eso constituya un impedimento para la objetividad científica



que supuestamente hay que buscar. Sin embargo, esa modalidad, la de investigarse a sí mismo, no es la única posibilidad para los que trabajan con los Estudios de la Presencia.

De ese modo, una de las primeras cuestiones epistemológicas que se imponen a los Estudios de la Presencia es la cuestión de saber si la autorreferencialidad supone una manera distinta de hacer teatro, danza o performance. Evidentemente, la creación de espectáculos con la conciencia de que son objetos de investigación implica un trabajo que no se equipara exactamente al de otros artistas que no hacen de la investigación un objetivo de su trabajo, pues el teatro, la danza o la performance realizados por un grupo de investigadores-actores tiene sus especificidades.

De todos modos, el objetivo central del presente texto es discutir la posición del investigador cuando él mismo es el objeto de la investigación. De ese modo, existe un *yo*-investigador que se mezcla con el *yo*-investigación. En esa vía, no puede resultar insólito decir que es de mi propio trabajo que se nutre la investigación que hago y que está anclada en los Estudios de la Presencia. El lector percibirá que, a partir de ahora, el texto hará evidente ese *yo* como narrador de las ideas presentadas, señalando intencionalmente un territorio político que circunscribe una posición y una concepción acerca de lo que se llama *investigación*. Sin embargo, no actúan ahí sujetos completamente autónomos. Se trata más bien de un sujeto escindido, seccionado en el sentido foucaultiano que, antes de ser productor de discurso, es también el resultado de ello. En resumen, se trata de un *yo* atravesado por muchos *yos*, modulado en su voluntad, disperso en la espesura del lenguaje. Hablamos, entonces, de prácticas que se constituyen en la "dispersión del sujeto"<sup>4</sup>. Yo mismo soy, inclusive, actor y director de teatro y mantengo una compañía teatral desde 1992, la que es objeto de mi investigación. Ese trabajo, así, no es solamente resultado de una decisión soberana, sino fruto de un enmarañado discursivo que posibilita su existencia.

Esta compañía, que se llama *Usina do Trabalho do Ator*, está constituida por colegas profesores de la Universidad que actúan como actores e investigadores. El trabajo que hacemos en la compañía tiene resonancia nacional y no es sólo un laboratorio que hace experimentos puntuales. Es un grupo que ha acumulado

---

<sup>4</sup>Rosa Maria Bueno Fischer, "Foucault e o Desejável Conhecimento do Sujeito", en *Educação & Realidade*; Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul 1999; v. 24, n. 1, jan/jun, p. 39-59; p. 43.



producción artística reconocida y que mantiene espectáculos profesionales realizando temporadas y giras por todo el país.

Sin embargo, la autorreferencialidad característica de buena parte de lo que llamo los Estudios de la Presencia no pretende realizar una simple divagación subjetiva acerca de su propio trabajo artístico. Con su acentuado carácter autorreferencial, busca también dejar a un lado hábitos arraigados en la investigación brasileña de las artes, con origen y trayectoria fuertemente signadas por la lingüística, la semiótica y los estudios literarios. Esos enfoques han dejado a un lado sistemáticamente los procesos de creación, ocupándose de las obras completadas y consideradas como objetos fijos.

Se trata de una operación muy delicada, que hace surgir problemas epistemológicos. Para mí, y en la perspectiva de lo que llamo Estudios de la Presencia, existe una diferencia de estatuto entre la investigación durante el proceso de creación artística y la investigación académica: esta implica la construcción de problematizaciones de orden teórico, al tiempo que la creación artística produce cuestiones de orden práctico. No separo totalmente la creación artística de la investigación sobre la creación artística, pese a que ellas no coinciden en absoluto. Existe, para mí, una diferencia importante. No considero, por lo tanto, la creación artística como investigación, porque la propia instauración de la obra no es condición suficiente –aunque necesaria– para la investigación. Como instauración, como poética, como un hacerse y una reflexión durante el proceso mismo, la creación de la obra, o mejor dicho, su proceso, constituye el *modus operandi* de las artes, experiencia y práctica propia de todo artista.

Al contrario, considero la investigación del proceso de creación una investigación *sobre* el proceso. Aunque funcionen de forma complementaria y que hayan interferencias y diálogos entre ellas, existe siempre, para mí, una discrepancia temporal: la investigación académica (científica, si prefieren) exige un intervalo de tiempo que la pone siempre después del proceso creativo. La creación, a su vez, exige una exclusividad, requiere una absorción durante el proceso que impide un raciocinio más lineal, que sería la exigencia de la investigación académica. Sumado a ello y diferentemente de las vertientes semióticas clásicas, que se ocupan exclusivamente del producto final, lo que le interesa a los Estudios de la Presencia es justamente entender el proceso de creación.

En ese camino, sería peligroso pensar la separación entre teoría y práctica de forma evidente y necesaria; muy por el contrario, como veremos en breve, tales



relaciones son mucho más complejas. Pues, el objetivo último de la investigación académica se encuentra con el de la creación. Parafraseando a Foucault<sup>5</sup>, se trata de pensar lo impensado, se trata de pensar de modo distinto de lo que se pensaba.

A partir de esa perspectiva formulada por Foucault, la investigación sobre la presencia que he desarrollado asume una acepción de verdad como un juego del lenguaje. La verdad no es substancia del mundo, tampoco la construcción de sentidos dados por el sujeto, sino es un juego del decir en el cual práctica y discurso no poseen delimitaciones y no constituyen un par separable. A partir de esa concepción de verdad, la investigación, para mí, no puede responder a la pregunta sobre lo que son las cosas del mundo, sino mostrar, describir, de qué modo los seres humanos se ocupan en hacer que determinados objetos del pensamiento se vuelvan importantes para determinados grupos sociales en determinadas épocas. Cabe responder, por otra parte, cómo determinadas ideas se tornaron hegemónicas en detrimento de otras; cómo algunas prácticas discursivas pudieron hacer determinados objetos del pensamiento normativos para nosotros, o sea, objetos que debemos y necesitamos pensar.

Foucault, por lo tanto, ha constituido un primer, aunque no exclusivo, apoyo teórico, ya que ofrece algunas herramientas teóricas para la constitución de ese enfoque de investigación al que llamé Estudios de la Presencia.

### **Preguntar acerca de la presencia**

Empiezo esquivando la pregunta más obvia: ¿qué es la presencia? Cuestión que debería ser asaz inocua y huérfana de respuestas. En lugar de eso, prefiero preguntar: ¿de qué modo la presencia se ha tornado una verdad tan importante y palpitante para nosotros? ¿De qué manera la noción de presencia nos subjetiviza, nos engendra y nos forma como sujetos actores que necesitan y deben estar presentes? ¿Cómo la presencia, por su parte, configura una tentativa de minimización de la fuerza de atracción que la racionalidad moderna nos ha legado, formando un espacio de posibilidad de la experiencia más allá de los significados?

La acepción corriente de *presencia* en el discurso teatral brasileño hace alusión a una calidad de la actuación. Evidentemente, en esa misma formación discursiva, la palabra *presencia* posee sentidos correlativos, complementarios y

---

<sup>5</sup>Michel Foucault, *História da Sexualidade 2: o uso dos prazeres*; Rio de Janeiro, Graal, 1984.



que, por diferentes medios, establecen una conexión con la idea de presencia del actor. Podemos pensar la presencia como *estar en presencia* de alguien en el sentido espacial del término o en su dimensión temporal, cuando uno *está en el presente*.

La presencia puede, aún, hacer alusión a algo invisible o desaparecido que se *torna presente*. Así que objetos, lugares, seres pueden *tener una presencia*, la presencia de algo invisible.

Cuando empleamos la palabra para designar la calidad de la actuación, de algún modo, la empleamos con todos esos sentidos y algunos otros. Ella se mezcla con la propia actuación, pues las prácticas performativas no son otra cosa que las artes de la presencia. Es necesario estar en presencia del público para que suceda lo que llamamos *teatro, danza, espectáculo, performance*. Por eso, gradualmente, la presencia empieza a ser empleada no simplemente como calidad, sino también como naturaleza de la actuación del performer. Calidad y naturaleza que se hibridan en la búsqueda del performer.

El actor tiene que ser presente para ser actor, rezan las prácticas discursivas de nuestro tiempo. Como actor presente, él se configura actor, se da a ver de manera cualificada y comprueba la naturaleza de su arte.

En Francia, el término *presencia* fue utilizado por primera vez con referencia al trabajo del actor por el crítico Francis Ambrière, "[...] que lo emplea en sus artículos entre 1945 y 1948"<sup>6</sup>. Entre nosotros, la palabra da origen cada vez a más preguntas y lagunas, pues se trata, sin duda, de una noción de difícil delimitación, de carácter huidizo y refractaria a definiciones.

Sea como fuere, ella proviene de un imaginario indefinido sobre la actuación, sobre la performance. En efecto, indica una sensación de algo que se evade de la palabra; algo que no cabe en el lenguaje. Parecería un *no sé qué*, que tal o cual actor pone en marcha. Ella implica, por lo tanto, una relación. Estar en presencia de alguien significa, por lo menos, dos personas. Uno no puede estar presente o tener presencia, en el sentido teatral, cuando está sólo.

Esa calidad casi misteriosa que le presta la enunciación de la expresión *un no sé qué* proviene de un sentimiento igualmente amalgamado, de una voluntad de descripción siempre pospuesta, de una tentativa de captación siempre inacabada y de un comentario siempre interrumpido, que es propio de las prácticas

---

<sup>6</sup> Gérard-Denis Farcy, "Du Singulier au Pluriel" In: Gérard-Denis Farcy / Renè Prédal, *Brûler les Planches, Crever l'Écran*; Saint-Jean-de-Védas, L'Entretiens 2000; p. 14.





performativas. Misterio que tiende, en muchos casos, al misticismo y a la idealización.

Todas esas sensaciones mal formuladas, propias de nuestra experiencia como público, corresponden a aquello que los actores nos dan como experiencia y que traducimos como *un fuego, una irradiación, una vibración mágica, un magnetismo, un aura*.

Eso señala el hecho de que la presencia no es sino una experiencia de presencia compartida. Es algo que está ubicado en la interacción, así que no podemos hablar de la presencia en sí misma, sino de una experiencia que compartimos cuando somos *performers* o cuando asistimos a una práctica performativa.

Por eso, no hay motivo para hablar de la naturaleza de la presencia o de su esencia; la presencia es, desde siempre, un movimiento. Y como experiencia en movimiento, supone una cultura particular que le confiere un espacio de enunciación y un modo de percepción. Eso significa decir que uno está presente en función de una práctica discursiva que le confiere valor a la presencia, fomenta su repetibilidad (la cual le proporciona la posibilidad de existir en el plano del lenguaje) y señala una singularidad específica. Sólo es posible estar presente frente a un modo culturalmente aceptado de estar presente. No hay, con efecto, una presencia universal y transcendental.

La presencia es, por lo tanto, una construcción en el plano del lenguaje – hablamos sobre la presencia y, al hablar repetidas veces, creamos la posibilidad de que exista– mientras que no podemos percibir sino *efectos de la presencia*.

¿Qué o quien está presente? No podemos decirlo, no podemos describirlo; podemos, como máximo, hablar de los efectos de presencia<sup>7</sup>. Sin embargo, si la presencia no es nada más que un efecto, lo es también porque se da en su correlato, la ausencia. La necesaria ausencia que fomenta la presencia es característica de las paradojas de la actuación, de Diderot a Kleist<sup>8</sup>. De ese modo, esos efectos de la presencia implican una idea que está en el meollo de la crisis de la representación en el pensamiento filosófico occidental: la insuficiencia del significado.

La pista del discurso teatral sobre la presencia no se escapa de tal problemática. Al circunscribir el problema de la presencia en los *comportamientos*

<sup>7</sup>Corinne Enaudeau, "Le Corps de l'Absence", en Gérard-Denis Farcy / Renè Prédal, *Brûler les Planches, Crever l'Écran*; Saint-Jean-de-Védas, L'Entretiens 2000; p. 33-44.

<sup>8</sup> Ibidem.



*escénicos codificados*, Eugenio Barba, por ejemplo, se pregunta "¿Qué es la presencia del actor?"<sup>9</sup> y desarrolla la cuestión exponiendo el paralelismo entre presencia y significado.

El problema de los límites de la palabra hab sido explorado por una buena parte de los directores-pedagogos del siglo XX. Entre ellos, sin duda, los trabajos de Artaud y Decroux son ejemplares. En el camino de esa problemática, Eugenio Barba y el grupo de los investigadores y artistas que componen la ISTA (International School of Theater Anthropology) circunscriben los elementos de la presencia en torno al paralelismo con el significado, al acuñar el término *pre-presividad*. El nivel ocupado por la organización del *bios* escénico del trabajo del performer se comprende como una dimensión en la cual el cuerpo escénico se constituye como *locus* de la presencia, realizando una experiencia que no está conectada directamente con los significados. En efecto, la Antropología Teatral propone comprender la presencia como una dimensión apartada de los contenidos semánticos en los cuales la tradición semiótica y lingüística puso tanto énfasis. La presencia sería, por lo tanto, un modo no semántico de llamar la atención del público, en paralelo con la atracción que los significados conllevan para el público<sup>10</sup>.

### **De la presencia del actor a los Estudios de la Presencia**

Aparentemente, esa concepción –comprender los significados como paralelos o, inclusive, desplazados de la experiencia de la presencia– ha sido ampliamente descrita y analizada por una serie de pensadores del siglo XX. La crítica a la interpretación surge de la constatación de que la representación –como modo operante de las ciencias humanas y de la filosofía– es completamente insuficiente para expresar la experiencia humana.

Todas esas cuestiones me llevaron a formular un modo de investigación apto para guiar la discusión del estudio del trabajo del actor como cultura. Por ese motivo, mi investigación no es una indagación acerca de lo que es la presencia del actor, acerca de cómo la presencia ocurre o es experimentada por el actor y por el público, sino, tomando prestadas preocupaciones de los Estudios de la Performance<sup>11</sup> y de la Etnoescenología<sup>12</sup> para evitar los etnocentrismos, analizar las

<sup>9</sup> Eugenio Barba, *La Canoa di Carta*; Bologna, Il Mulino 2001; p. 7.

<sup>10</sup> Idem.

<sup>11</sup> Richard Schechner, *Performance Studies, an introduction*; New York, Routledge, 2002.





culturas corporales a partir de la descripción de determinadas prácticas performativas, expresión, por lo demás, tomada de la Etnoescenología, con el propósito de evitar la reducción que la palabra *teatro* implicaría, ya que expresa tan solamente determinado tipo de prácticas.

Ese es, pues, el vínculo entre el estudio de la presencia y los Estudios de la Presencia. Hay, pues, en ese puente entre una cosa y la otra, una preocupación por una ampliación, por un pasaje de un estudio restrictivo – los efectos de presencia en el trabajo del actor– hacia una perspectiva más amplia de investigación de las prácticas performativas.

Desde tal perspectiva, la de los Estudios de la Presencia, la posibilidad de pensar la minimización de la importancia del significado se vuelve crucial y central como la mirada por medio de la cual las prácticas performativas –y, sobre todo, el análisis de los procesos creativos– pueden ser pensados, analizados y discutidos.

De este modo, interpretar, dar significados a las cosas del mundo, es tanto una prescripción puesta en suspenso por la crítica a la interpretación en la filosofía, cuanto una voluntad de no interpretación propuesta por varios artistas de la escena contemporánea.

Minimizar la fuerza de atracción que la interpretación ejerce sobre nosotros constituye un esfuerzo de los Estudios de la Presencia para poner en evidencia la posibilidad de pensar alternativas a la investigación de las prácticas performativas. Darle significado al mundo y a las cosas del mundo no es suficiente para comprender la experiencia de la presencia, el ritmo que mueve y anima cuerpos en acción durante una performance.

La presencia constituye así una dimensión olvidada de nuestra cultura. Hans Ulrich Gumbrecht<sup>13</sup> demuestra de qué manera la era moderna se estructuró en torno de la idea de que la representación nos proveería de los elementos a través de los cuales seríamos capaces de acceder al mundo, conocerlo, dominarlo. La escisión<sup>14</sup> que ha hecho de ello el buque insignia de nuestra comprensión está expresada en la división entre cuerpo y espíritu (o mente), según la cual todo está escindido en profundidad (espíritu o mente) y superficie (cuerpo, texto).

---

<sup>12</sup> Jean-Marie Pradier, *La Scène et la Fabrique des Corps. Ethnoscénologie du Spectacle Vivant en Occident (V<sup>e</sup> siècle av. J.-C. – XVIII<sup>e</sup> siècle)*; Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2000.

<sup>13</sup> Hans Ulrich Gumbrecht, *Production of Presence*; Stanford, Stanford University Press, 2004.

<sup>14</sup> Hans Ulrich Gumbrecht, *O Campo Não-hermenêutico ou a Materialidade da Comunicação*; Rio de Janeiro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1993.



Lo que llamo, en efecto, Estudios de la Presencia es un modo específico de análisis de las prácticas performativas. Ese tipo de análisis pretende enfatizar la dimensión de presencialidad, de tangibilidad y de cosidad que tales prácticas poseen, ya que son prácticas corporales por excelencia, mientras procura quitar el énfasis de los significados que les atribuimos. De ahí que los Estudios de la Presencia se articulan –a partir de la obra de Gumbrecht– en torno del objetivo de evitar la interpretación como única y exclusiva vía de acceso a la verdad a al conocimiento.

Históricamente, la investigación en Ciencias Humanas y en Artes se ha afiliado, de modo general, al establecimiento del significado como procedimiento único y exclusivo. Ello sólo fue posible gracias a un etnocentrismo disfrazado de logocentrismo, pues fijar la razón en el núcleo de la experiencia humana no fue otra cosa, para nuestra sociedad, que un etnocentrismo hegemónico el cual ha anulado sistemáticamente las otras formas de relación con el mundo. Jean-Marie Pradier demuestra muy bien, en su admirable libro *La scène et la fabrique des corps*<sup>15</sup>, cómo ese logocentrismo hegemónico ha contribuido para una visión compartimentada del cuerpo, puesta en evidencia por la anatomía, que ayudó a generar una tendencia discursiva del teatro occidental, la cual da origen, todavía en nuestros días, a una confusión entre teatro y literatura.

Sin embargo, en Brasil abundan prácticas performáticas que no son literarias y formas de relación con el mundo que no tienen soporte inequívoco en la razón instrumental. François Laplantine<sup>16</sup> lo demuestra perfectamente al analizar la *ginga* brasileña como elemento sensible e imposible de aprehender por medio de los instrumentos del lenguaje.

### **Campo hermenéutico**

Una discusión de ese carácter sólo fue posible gracias a la crisis de representación que ha dado origen a una crítica de la hermenéutica como vía de acceso a la verdad y a las cosas del mundo. Cuando se trata de ese tipo reflexiones es inevitable remitirse una vez más a la voz filosófica de Hans Ulrich Gumbrecht<sup>17</sup>,

---

<sup>15</sup>Jean-Marie Pradier, *La Scène et la Fabrique des Corps. Ethnoscénologie du Spectacle Vivant en Occident (V<sup>e</sup> siècle av. J.-C. – XVIII<sup>e</sup> siècle)*; Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux 2000.

<sup>16</sup>François Laplantine, *Le Social et le Sensible. Introduction à une Anthropologie Modale*; Paris, Téraèdre 2009.

<sup>17</sup>Hans Ulrich Gumbrecht, 2004, ob. cit.



que muestra cómo la cultura del significado propendió, a partir de la era moderna, a sobreponerse a la cultura de la presencia.

El autor muestra la formación histórica de lo que bautizó "campo hermenéutico"<sup>18</sup>, en el que la significación se tornó, a partir de la era moderna, la medida de todas las cosas importantes. Paradigma que se desarrolló, de hecho, a causa de la escisión fundamental de la forma de pensar occidental que hizo que sujeto y objeto se volvieran opuestos. La modernización de los sentidos<sup>19</sup> consistiría en una manera interpretativa de pensar el mundo, hábito de atribuir a la significación un valor más alto que a la presencia. En esa concepción de mundo, la interpretación se antepone como el camino más seguro para develar algo que existiría más allá, abajo, dentro, es decir, en una dimensión oculta de las cosas del mundo.

La hermenéutica y, sobre todo, la fenomenología –modos de pensar que alcanzan el nivel máximo del campo hermenéutico– desarrollaron la idea de que el sujeto atribuye significado al mundo y este sólo existe en la medida de esta atribución. Lo que pasa es que, en esa concepción, la división entre sujeto y objeto viene acompañada por la división entre cuerpo y mente o cuerpo y espíritu. Ahora bien: la porción del sujeto que atribuye significado al mundo es la mente. El cuerpo, por su parte, es un obstáculo a la emergencia de los significados que se dan en profundidad. Por eso, la interpretación debe actuar para garantizar que tales significados engendrados en las profundidades del espíritu humano emerjan a la superficie<sup>20</sup>.

El campo hermenéutico, supone, por consiguiente, una valoración de la profundidad en detrimento de la superficie. Todo lo que es profundo y está oculto tendría un valor más alto, en nuestra cultura, que lo referido a la dimensión de la superficie.

No se trata, evidentemente, de afirmar que la interpretación no deba ser llevada a cabo; tampoco de invalidar su importancia para las Ciencias Humanas y las Artes, sino de llamar la atención sobre el hecho de su predominio: el hecho de que, históricamente, la interpretación consiste en un gesto hacia la modernidad<sup>21</sup>.

Para comprenderlo, es conveniente tomar el ejemplo comparativo del teatro medieval y del moderno. En la Edad Media, el hombre no podía ser considerado

<sup>18</sup> Hans Ulrich Gumbrecht, 2004, ob. cit.; p. 11.

<sup>19</sup> Hans Ulrich Gumbrecht, *Modernização dos Sentidos*; São Paulo, Ed. 34, 1998.

<sup>20</sup> Hans Ulrich Gumbrecht, 1993, ob. cit.

<sup>21</sup> Hans Ulrich Gumbrecht, 2004, ob. cit.



como productor de sentido, pues lo producía Dios; de modo que el propio término *teatro* es difícil de emplear para nombrar prácticas performativas que no presentaban linealidad narrativa; tampoco existía una separación manifiesta entre los actores, clowns, bufones y el público. Los cuerpos no estaban separados por una cortina. El teatro moderno, en cambio, se esmeró en anular los efectos de presencia y tangibilidad de las fiestas medievales y se dio prisa a crear un teatro – en ese caso, la palabra *teatro* tiene un empleo más preciso– que separa el público y los actores y que, en el apogeo de su abstracción –en Racine, por ejemplo– redirecciona la atención de los espectadores del cuerpo de los actores, que recitan el texto en semicírculo, hacia los personajes que encarnan<sup>22</sup>.

La tradición medieval de las prácticas performativas se mantiene hasta los inicios de la era moderna por la *commedia dell'arte*. Trabajando con el concepto de personajes-máscaras, marcados por la corporeidad más que por la narrativa estable, no resistió a los empeños del campo hermenéutico y sucumbió al teatro cartesiano, llegando a desaparecer<sup>23</sup>.

### **Campo no hermenéutico**

Si, por un lado, el campo hermenéutico se erigió sobre el fundamento del pensamiento de nuestra sociedad, la voluntad de eludirlo también configura como una práctica discursiva ampliamente descrita, principalmente a partir de los años 1970. Se trata de lo que Gumbrecht llama "campo no hermenéutico"<sup>24</sup>. He aquí la voluntad de presencia que no deja de rodearnos. Al mismo tiempo en que nuestro mundo se vuelve cada vez más mediatizado a causa de la sustitución del contacto corporal por la tecnología, convivimos con el deseo de restablecer el contacto con los cuerpos.

En la historia del teatro europeo, la reivindicación de una dimensión que se escabulle a los significados y a la racionalidad instrumental fue objeto de acalorados debates. Solo necesitamos recordar las proposiciones de Artaud, Decroux o Grotowski.

No fue sino en el interior mismo del campo hermenéutico que la crisis de la representación llevó a la desconfianza acerca de la significación como única vía de acceso al mundo. Los más diversos autores asociados a la hermenéutica declararon

<sup>22</sup> Hans Ulrich Gumbrecht, 2004, ob.cit.

<sup>23</sup> Idem.

<sup>24</sup> Idem; p. 13.



la posibilidad de que la presencia pudiera ser una dimensión la cual, no eliminando o invalidando la interpretación, constituiría un *más allá*, un *aún más* para la interpretación. De esta forma, de Hans-Georg Gadamer a Umberto Eco, de Judith Butler a Jean Luc Nancy, de Martin Heidegger a George Steiner, una serie de voces reivindicarán atención a la presencia, abriendo espacio a la propuesta de un campo no hermenéutico<sup>25</sup>.

En la Antropología, la desconfianza en relación a la autoridad del texto etnográfico, subrayada por antropólogos como James Clifford, por ejemplo, dio origen a una transformación de las nociones de investigación, en especial, de la relación del etnógrafo con el trabajo de campo. Es peculiar el hecho de que el origen de ese giro lingüístico se encuentre en Clifford Geertz, el padre de la Antropología interpretativa. Lo que pasa es que, al decir que el trabajo del etnógrafo es un trabajo de interpretación y, por lo tanto, un trabajo de ficción, en el sentido de que la descripción etnográfica es siempre una construcción, Geertz echó por tierra las convicciones estructuralistas que habían dejado de lado al sujeto para ocuparse de las estructuras. Su trabajo posibilitó, entonces, el encuentro de la Antropología con el *giro lingüístico*, expresión filosófica que subraya la dimensión discursiva de la verdad. Desde entonces, la noción de escritura etnográfica empieza a reclamar una polifonía de voces y un inevitable compromiso del investigador<sup>26</sup>. La ilusión acerca de una posible objetividad es encubierta por la idea de que no existe un sujeto anterior al discurso, ya que él mismo es efecto de la discursividad. Si la verdad es una irrupción en el juego del lenguaje, entonces la noción misma de la representación entra en crisis. ¿Qué es lo que se representa, a fin de cuentas, cuando se describe una representación social? Foucault hubiera dicho en ese momento: "[...] nunca escribí nada sino ficciones"<sup>27</sup>.

En efecto, la crisis de representación pone en marcha una crítica de la interpretación, agotando las pretensiones de la semiótica clásica como forma interpretativa de acceso al mundo y como descripción de las vías generadoras de sentido. Sin embargo, es cierto que no podemos prescindir de la interpretación ni tampoco podemos regresar al modo medieval de acceso al mundo. Si eso es así, entonces, ¿cómo pensar el campo no hermenéutico? Justamente ahí se inserta la investigación de los Estudios de la Presencia. Se trata de pensar otras formas de

<sup>25</sup> Hans Ulrich Gumbrecht, 2004, ob. cit.

<sup>26</sup> Clifford Geertz / James Clifford, *El Surgimiento de la Antropología Posmoderna*; Barcelona, Gedisa, 1992.

<sup>27</sup> Cfr. Frédéric Gros, *Michel Foucault*; Paris, PUF 2007; p. 124.



apropiación del mundo que puedan, aunque de modo insuficiente, trascender las significaciones, evitar las interpretaciones puras, suspender los efectos hermenéuticos y poner las ilusiones semióticas en tela de juicio.

Por lo tanto, es en el interior de este campo no hermenéutico que la descripción del proceso creativo puede adscribirse, en la medida en que describe determinadas formas de apropiación del mundo que se resisten a la fuerza atractiva de las significaciones. Esas formas de apropiación del mundo no le dan importancia exclusiva a la dimensión de profundidad, pero dedican atención también a la superficie. Paul Valéry hubiera dicho: "[...] lo más profundo es la piel"<sup>28</sup>.

### **Más allá de la interpretación**

Gumbrecht recuerda que existen otras formas de apropiación del mundo que trascienden la interpretación. Él habla de "comer el mundo"<sup>29</sup>, comer las cosas del mundo, como en la antropofagia. Del mismo modo, describe el "penetrar el mundo"<sup>30</sup>. La sexualidad, la agresión y la destrucción son formas de fundirse con el mundo o con otros cuerpos. Y "poseer el mundo"<sup>31</sup>, como forma de misticismo, como deseo de conciencia plena, en la cual ocurre una posesión del mundo o de los espíritus del mundo corresponde a una creencia en la pérdida de sí mismo.

Así, los Estudios de la Presencia no son una disciplina, sino un enfoque, un intento de minimizar las interpretaciones como única forma de análisis de las prácticas performativas y también de situar los procesos creativos en el centro de la discusión. Tarea que queda evidentemente provisional, pero que invita a los propios artistas para que presten su voz a un tipo de investigación que no es la simple descripción de hechos y sucesos, sino una polifonía de visiones y movimientos.

Lo que los Estudios de la Presencia proponen como desafío es justamente ir más allá de los bosquejos provistos por el análisis semiótico y semiotizante. Es tocar la presencialidad de lo sensible, hacer ver, poner en evidencia, desnudar la incapacidad de la representación.

Se trata, justamente, de buscar nuevos conceptos para poder trabajar con dimensiones de la experiencia humana que pueden ser descritas como vibraciones

---

<sup>28</sup> Cfr. Rosa Maria Bueno Fischer, "Prefácio", en Gilberto Icle, *Pedagogia Teatral como Cuidado de Si*; São Paulo, Hucitec 2010; p. 17.

<sup>29</sup> Hans Ulrich Gumbrecht, 2004, ob. cit.; p. 86.

<sup>30</sup> Hans Ulrich Gumbrecht, idem; p. 87.

<sup>31</sup> Hans Ulrich Gumbrecht, idem; p. 89.





de la presencia. Esas vibraciones y movimientos sólo tienen lugar en nuestra experiencia en la espacialidad, resistiendo a la temporalidad y a la duración. Basta recordar que los mejores momentos de nuestra experiencia estética como público, aquellos momentos en que nos sentimos en contacto inequívoco con una práctica performativa son momentos de tenue presencia. Son instantes en que nuestro cuerpo vibra. Nuestra experiencia es siempre esa oscilación entre esos efectos de presencia y los efectos de significación<sup>32</sup>.

Las prácticas performativas analizadas imponen a los Estudios de la Presencia la convicción de que: 1) se trata de una voluntad de presencia que se manifiesta para nosotros como oposición a la hegemonía de las significaciones, una voluntad de silencio, como diría Gumbrecht<sup>33</sup>; 2) a pesar de la intervención de las significaciones, saboreamos los momentos de presencia que son siempre efímeros, en cualquier caso; 3) presencia y significado son apenas efectos de la experiencia vivida y encuentran en las prácticas performativas la oscilación necesaria para servir como ejemplos de modos de apropiación del mundo.

Es cierto que todavía nos faltan conceptos e instrumentos para describir la presencia, pues la forma de tal empresa corresponde, paradójicamente, a la dimensión de las significaciones. Necesitamos utilizar las significaciones para evocar la experiencia de la presencia, pues solamente las significaciones aluden al tiempo, necesitamos de ellas para restablecer el contacto con el pasado o para imaginar el futuro. La presencia, al contrario, es efecto del espacio.

Si nuestra sociedad tiene avidez de nombrar todo, de proyectar significados en todo lo que toca y ve, también siente la necesidad de restablecer los lazos y contactos de los cuerpos y lo hace por medio de las prácticas performativas, aunque no solamente a través de ellas. En un mundo cada vez más mediatizado, sustituido en todo aquello que las tecnologías de comunicación e información pueden simular, pensar la presencia se vuelve en una tarea política, como ética de relaciones.

Por consiguiente, los desafíos que los Estudios de la Presencia enfrentan no son pocos. Asimismo, sería necesario pensarlos para intentar, quizás, trascender las barreras interpretativas de los análisis tradicionales. A fin de cuentas, ¿sería posible una investigación de las prácticas performativas en la dimensión de la

---

<sup>32</sup> Hans Ulrich Gumbrecht, 2004, ob. cit.

<sup>33</sup> Idem; p. 133.



presencia? ¿Existiría algo más allá de la presencia para la investigación de las prácticas performativas?

[gilbertoicle@gmail.com](mailto:gilbertoicle@gmail.com)

**ABSTRACT:**

This text presents some remarks on the way through which the Studies of Presence are circumscribed from an epistemological point of view. It presents an overview of the context of academic research to which this perspective belongs and of the self-referential form of performance research. We examine presence in the work of the actor and its relationship to meaning in order to delimit a field of problematization of the inadequacy of interpretation as the sole path to access knowledge. With ideas of Michel Foucault and Hans Ulrich Gumbrecht as a starting point, we propose other research alternatives for performative practices

**Palabras clave:** Estudios de la Presencia, Gumbrecht, Foucault, Performance, Prácticas Performativas, Presencia, Investigación.

**Keywords:** Studies of Presence, Performance, Gumbrecht, Foucault, Performative practices, Research.