

## **Estéticas de la presencia: otros aires en el teatro chileno de principios del siglo XXI.**

**María José Contreras Lorenzini**

**(Pontificia Universidad Católica de Chile; actriz y directora teatral)**

Si tuviera que describir el medio teatral chileno actual con una palabra, sin duda esa palabra sería *heterogeneidad*: heterogeneidad de puntos de vista, heterogeneidad de audiencias, heterogeneidad de recursos, heterogeneidad de géneros y disciplinas, heterogeneidad de discursos, temáticas y políticas. Hablar del teatro chileno de la primera década del siglo XXI en su totalidad resulta una tarea titánica puesto que, en los últimos años, se ha diversificado la oferta teatral en forma notable. El aumento de salas de teatro así como la emergencia de compañías jóvenes activas en el medio ha sido exponencial. Este crecimiento no ha sido sólo cuantitativo, sino que se ha expresado en una explosión creativa de autorías, interdisciplinas y políticas de la (re)presentación.

Más que realizar un análisis específico de alguna obra o compañía en particular propongo un recorrido transversal que pueda ir desentrañando una subversión estética que hace algún tiempo se ha instalado en nuestro medio nacional. Se trata de una revolución de las poéticas teatrales que se han vertido hacia la exploración de lo que denomino *estéticas de la presencia*. Esta categoría conceptual que delinee en este artículo sirve para describir un modo de hacer teatro que se caracteriza por el énfasis en lo sensorial, lo corporal, la acción, los procesos creativos y la deconstrucción del texto dramático. Si bien es cierto que hace ya varias décadas diversos artistas chilenos (sobre todo provenientes de las artes visuales) han trabajado creando obras que responden a estos parámetros, postulo que es sólo en los últimos años que esta experimentación se ha asentado en el medio teatral lo que ha significado un giro y desplazamiento importante en la oferta teatral de nuestro país.

El objetivo de este artículo es ofrecer una mirada unificadora de esta renovación en los modos de hacer y entender el teatro enfocándose en la realidad local de nuestro país. Este esfuerzo vale la pena, porque reflexiona sobre aquello

que está aconteciendo en nuestro medio y que aún no ha recibido suficiente atención. Un artículo de esta naturaleza puede impulsar desde la teoría la discusión sobre las nuevas autorías e incentivar a los creadores a experimentar en estos territorios de la teatralidad. Asimismo, espero poder inaugurar una discusión sobre la actualidad de las didácticas actorales y la posible inclusión de materias y laboratorios que puedan formar al estudiante de teatro en la exploración de estas *estéticas de la presencia*.

El artículo propone un diálogo interdisciplinario que pueda generar cruces de perspectivas y puntos de vista distintos. Esta interdisciplinariedad se organiza en torno al campo de temáticas que aborda la reciente semiótica del cuerpo desarrollada en ámbito italiano y francés. La semiótica del cuerpo estudia la relación entre semiosis y corporalidad y la comunicación que no sólo no es verbal, sino que inclusive puede prescindir de representaciones cognitivas. Se trata de un marco teórico pertinente para la observación y análisis de las nuevas teatralidades que, de a poco, se han ido instalando en nuestro país.

En fin, antes de entrar en materia no puedo sino explicitar mi doble militancia: soy investigadora y también actriz y directora teatral. Es cierto que no tengo la distancia que podría tener, por ejemplo, una teórica del teatro respecto de la quehacer teatral chileno, pero, en cambio, tengo la prerrogativa de que mis investigaciones se acunan en saberes y experiencias prácticas. En fin, me encuentro en una posición privilegiada para mirar y observar *desde dentro* aquello que ocurre en el medio teatral.

### **“¡Presente!” (un rodeo filosófico)**

Definir la *estética de la presencia* nos enfrenta a una dificultad con la que se han topado filósofos y pensadores de todos los tiempos. ¿Qué quiere decir presencia? ¿Qué es estar presente? Como explica Sartre:

¿Cuál es la significación primera del Presente? Es claro que aquello que existe en el presente se distingue de toda otra existencia por su carácter de presencia. Cuando lo llaman por su nombre, el soldado o el alumno responde "¡Presente!" en el sentido de *adsum* [aquí estoy]. Y presente se opone a ausente lo mismo que a pasado. Así el sentido de presente es la *presencia a... la presencia a...* es una relación interna del ser que está presente con los seres ante los cuales está presente.<sup>1</sup>

La idea de presencia se ancla en una temporalización (*está presente aquello que es ahora*) y también en una espacialización (*está presente aquello que está aquí*). La concomitancia de las dimensiones espacio-temporales es requisito indispensable para que se produzca presencia: estar presente es estar aquí y ahora, *hic et nunc*. Para que exista presencia es necesario que se articule un campo de presencia en el sentido descrito por Merleau Ponty, donde el sujeto toma contacto inmediato con el tiempo y sus dimensiones<sup>2</sup>.

Justamente, porque se inscribe en una colocación espacio-temporal, la presencia se vincula paradigmáticamente con la ausencia.

La profundidad espacio-temporal proporciona a la presencia un devenir y una extensión; permite, además, en la medida en que es siempre susceptible de contraerse o de expandirse, de hacer retroceder los horizontes, poner en perspectiva la presencia o la ausencia, una en relación con la otra, de tal suerte que el campo de presencia aparece como modulado, más que recortado, por diversas combinaciones de ausencia y de presencia, es decir, por correlaciones de gradientes de la presencia y de la ausencia.<sup>3</sup>

Es así como la presencia se enlaza con la ausencia: por ejemplo, la presencia del pasado se teje delicadamente con la ausencia de un presente o la falta de un futuro. Detrás de toda presencia se esconde una sombra, la sombra de todo aquello que resta ausente.

Sartre nos da otra clave cuando plantea que la presencia es siempre *presencia a*: la articulación de este aquí y ahora requiere un sujeto que lo articule y valorice. Es verdad que la presencia se puede predicar de objetos, materias e

---

<sup>1</sup> Jean Paul Sartre, *El Ser y la Nada* en H. Parret, *Epifanías e la presencia. Ensayos semio-estéticos*, Lima, Fondo Editorial Universidad de Lima; p. 13.

<sup>2</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, Planeta, 1985.

<sup>3</sup> J. Fontanille & C. Zilberberg, *Tensión y significación*. Lima, Universidad de Lima, 2004; p. 122.

inclusive de aquello que no es real (por ejemplo, la presencia de un fantasma que hace crujir las viejas tablas del segundo piso); sin embargo, la presencia es siempre *presencia para alguien*. Es por esto que la presencia sólo puede pensarse a partir de una subjetividad que imbrica las coordenadas del tiempo y el espacio. Si el existir se sitúa en el plano de lo trascendente y no depende de la mirada de un sujeto, la noción de presencia se estrecha con la noción de sujeto en un abrazo indisoluble.

El lazo entre presencia y subjetividad se traduce en que la presencia es siempre presencia investida de afectos. Como afirma Herman Parret:

El reconocimiento o la captación de una "presencia" es un asunto altamente afectivo, incluso erótico [relativo al deseo a las ganas de algo]. Las presencias son patemizadas y jamás quedan reducidas a correlatos de estados meramente cognitivos.<sup>4</sup>

Es por esto que la semiótica ha insistido en que la presencia sólo puede ser "relacional y tensiva"<sup>5</sup>: relacional en cuanto vinculada necesariamente a un sujeto (en las fórmulas sujeto-sujeto o sujeto-objeto) y tensiva porque la percepción implica una atracción o repulsión y esto constituye una tendencia afectiva. La presencia entonces se entrama con una configuración perceptiva que delimita valores, atracciones y pasiones.

Algunos autores semióticos consideran que este espacio tensivo que se da en la presencia constituiría un momento auroral del sentido, es decir, una suerte de precondición para la significación. Esto quiere decir que la mera presencia sería ya una presencia semiotizada desde la que emergen sentidos que no son cognitivos o representacionales, sino que se desplazan en un ambiente de carácter más continuo que sería por definición preverbal.<sup>6</sup> Esto es, sin duda, relevante, puesto que determina toda la reflexión respecto a las *estéticas de la presencia* en el ámbito teatral y en particular en el teatro chileno de este primer decenio del siglo XXI.

---

<sup>4</sup> H. Parret, *Epifanías e la presencia. Ensayos semio-estéticos*. Lima, Fondo Editorial Universidad de Lima, p. 12.

<sup>5</sup> J. Fontanille & C. Zilberberg, ob. cit.; p. 122.

<sup>6</sup> Cfr. Por ejemplo: Violi, P. "Beyond the body: towards a full embodied semiosis", in M. Frank, R. Driven, T. Ziemke y E. Bernández, (editores) *Body, Language and Mind*, vol. 2, Berlin & Nueva York, Mouton de Gruyter.

## Lo teatral y lo actual (un rodeo contextual)

Como planteaba en la introducción, es posible desentrañar en la actualidad una forma de afrontar las artes teatrales en nuestro país que se caracterizan por lo que denomino *estética de la presencia*. Se trata de un tipo de teatro que otorga un papel principal y preponderante a *la presencia de los cuerpos en acción*. En rigor, y como señalé, no se trata de un modo nuevo de experimentación artística; de hecho, muchas obras chilenas de los 80 y 90 podrían corresponder a esta categorización. Por ejemplo, los trabajos de *performance art* de Lotty Rosenfeld o Vicente Ruiz entre muchos otros. La diferencia es que estas acciones corresponden mayoritariamente a *performance art*, es decir a ese género artístico particular que surgió en los años 60 que se vincula con el futurismo italiano, el futurismo ruso, el constructivismo y el dadaísmo. La *performance art* explora mediante recursos interdisciplinarios la relación del cuerpo y el espacio (con altas dosis de improvisación) en eventos y acontecimientos únicos. Este género surge como protesta por el elitismo en el arte e intenta hacer participar al espectador en las acciones de arte. Movimientos como el body art, el arte conceptual, los situacionistas franceses, el happening y Fluxus experimentaron con la materialidad del cuerpo real y la presencia del Performer (que en general se presenta solo)<sup>7</sup>.

La *estética de la presencia* a la que me refiero se aplica, sin embargo, en modo específico al medio teatral. Se trata de una estética que se contamina con las artes visuales y en particular la *performance art*, pero que se *cría y nace en lo teatral*. Al plantear esto, estoy asumiendo que se puede distinguir lo teatral de estos otros géneros artísticos. ¿Es posible hacer esta distinción hoy? Aún reconociendo la inminente hibridización de géneros y disciplinas artísticas que caracterizan estos años y la vocación transdisciplinaria en las artes iniciada en el Vejo Continente y que, de a poco, ha rebalsado hacia nuestros lares, creo que es posible distinguir en nuestro medio local aquello que pertenece al mundo teatral. Me parece que en Chile los cruces disciplinarios son aún escasos y se manifiestan a nivel de obras más que como escuelas o movimientos artísticos. La realidad local

---

<sup>7</sup> Para un recorrido histórico y crítico de la *performance art* hasta nuestros días véase: R. Goldberg, *Performance Art. From futurisim to the present*. Singapore, Thames & Hudson, 2001.

justifica la distinción de *lo teatral* respecto a otros ámbitos artísticos, puesto que a pesar de que muchas obras sean híbridas, el régimen de formación de artistas sigue aún pautas fuertemente disciplinarias. En Europa, tal vez sería factible postular una transdisciplinariedad transversal, pero, en nuestro país, la superación de las disciplinas es aún precoz, sobre todo porque los artistas se forman en una disciplina particular, rotulando su *procedencia* y, por supuesto, determinando (al menos en parte) su poética. Basta hojear las reseñas e introducciones de obras, que inexorablemente incluyen la formación *original* del artista, sea este un *actor* o una *actriz* o un *artista visual*. Aún cuando la obra se califica de híbrida respecto a las artes que involucra la mención a la *tribu de pertenencia* de los autores es un dato que no sólo se considera, sino que también pesa a la hora de calificar el estatus y género de la obra.

La noción de *estética de la presencia* no pretende entonces abarcar todas las artes, sino que se sitúa y limita a las artes teatrales, es decir a las obras que, aunque suene burdo, se autodenominan obras de teatro, son creadas por teatrantes y se dan en espacios tradicionalmente teatrales. Estas características no bastan para distinguir *lo teatral* en términos absolutos, pero ayudan para generar una distinción operacional. En Chile, los límites de *lo teatral* son cada vez más permeables, pero aún existe un núcleo duro (y resistente) que define prototípicamente este medio. Esta resistencia del núcleo está dada, entre otras cosas, por la rigidez de las currículas de formación de actores y actrices vigentes en Chile hoy en día y por una escasa movilidad interdisciplinaria en las carreras de los artistas.

Para ser justos también habría que mencionar que la *estética de la presencia* vinculada al quehacer teatral no es algo exclusivo de estos últimos años. Muchas obras teatrales anteriores al período de estudio como por ejemplo *La Trilogía de la Memoria* de Alfredo Castro (1990-1993) podrían caer en esta categoría. No se trata entonces de algo inédito: la verdadera novedad de la *estética de la presencia* es que ha dejado de ser una marca de experimentación y se ha ido instalando en forma más contundente y masiva en el trabajo de los creadores chilenos.

## **T.T. (trasvasijos terminológicos)**

La *estética de la presencia* puede emparentarse con nociones teóricas de autores de otras latitudes. Su especificidad reside en que nace a partir de la observación del medio chileno y, por tanto, su aplicabilidad es de carácter más bien local (lo que no quita que se pueda aplicar con ciertas precauciones a otros contextos). Antes de describir específicamente las características de la *estética de la presencia*, quisiera reflexionar en torno a algunos de estos conceptos vinculados.

Hablar de presencia en el contexto de las artes escénicas exige referirse a la noción de *performance* que, como sabemos, se ha asentando en los estudios contemporáneos desde finales de los años 70 y hoy se erige como uno de las nociones más usadas en teoría teatral.

La idea de performance nace en seno de los estudios lingüísticos para señalar que el lenguaje tiene una cierta eficacia. Filósofos analíticos como John Austin y John Searle argumentaron que hay ciertos actos de habla que ejercen acciones y por lo tanto tienen un rol performativo.

El término fue rápidamente exportado a otras disciplinas que se ocupan en denotar el campo semántico ligado a la acción y, a veces, a la calidad de la acción. Se habla de performance para indicar el rendimiento de un determinado objeto, el posicionamiento de marcas en el mercado; para denotar la productividad de un cierto objeto y también, por supuesto, en el campo de las artes, para referirse a un cierto género artístico (la *performance art*).

Sin duda y como lo reconoce el antropólogo inglés Victor Turner, la performance se erige como un nudo fundamental en la reflexión postmoderna. Turner llega incluso a caracterizar el ser humano como *homo performans* para explicar que la performatividad es una característica intrínseca de la existencia humana<sup>8</sup>.

A finales de los años 70, Richard Schechner inaugura los estudios de la performance que aplican la idea de performatividad a lo social. Ritos, eventos deportivos, una clase, una reunión social, el modo como los usuarios ocupan el metro son todas formas de performance cultural. Se empieza a delimitar así un

---

<sup>8</sup>Victor Turner, *Anthropology of performance*. New York, PAJ, 1986.

campo heteróclito de estudios de la cultura que considera que toda práctica social puede ser considerada "como performance"<sup>9</sup>. En este contexto -y como explica el propio Schechner- el teatro y las artes escénicas constituyen sólo un punto del amplio espectro de las actividades performativas.

La ampliación de este concepto ha gozado de buena salud en ámbito académico, sobre todo en ambientes anglosajones. Según Josette Féral, la idea de performance de Schechner (y de toda la escuela norteamericana) responde en fondo a un deseo político de "reinscribir el arte en el dominio de lo político, el cotidiano, inclusive de lo ordinario y disipar la separación radical entre cultura elitista y cultura popular, entre cultura noble y cultura de masa"<sup>10</sup>. El mayor aporte de esta noción ampliada de performance ha sido la revaloración de la continuidad entre el teatro y el resto de las manifestaciones sociales. Sin embargo, cuando se trata de estudiar otras dimensiones de lo teatral como por ejemplo lo estético, el término de performance cultural se rebela más bien limitado.

En el ámbito de los estudios teatrales se ha preferido hablar de *lo performativo* o *lo performático* para identificar aquello que dice relación con la acción escénica. Es difícil sintetizar en pocas palabras qué es lo performático puesto que existen variadas perspectivas analíticas que enfatizan aspectos disímiles. Me parece que lo fundamental de *lo performático* se congrega en torno a la idea de acción material. Lo performático tiene que ver con lo que el semiólogo italiano Marco de Marinis describe como los aspectos *presentacionales* del hecho teatral. De Marinis explica que todo evento teatral contiene una bidimensionalidad dada por su vocación a representar (a mostrar algo distinto de lo que se es en el aquí y ahora) y a presentar (el acontecimiento material del aquí y ahora)<sup>11</sup>. Lo performativo estaría más en el polo de la presentación, porque se vincula a la presencia psicofísica del Performer como evento material más que a la creación de un mundo posible que remite a otra cosa distinta del acontecimiento.

---

<sup>9</sup> Richard Schechner, *Performance Studies: an introduction*. London & New York, Routledge, 2002, p. 32.

<sup>10</sup> Josette Féral, "Pour une poétique de la performativité: le théâtre performatif". Borrador entregado por la autora de la ponencia presentada el 20 de octubre 2008 en el contexto del seminario "Teatro, Historia y Memoria" organizado por la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile en Santiago.

<sup>11</sup> Marco De Marinis, *Comprender el teatro. Lineamientos para una teatrología*. Buenos Aires, Galerna, 1997.

Otro modo de afrontar esta bidimensionalidad es la conceptualización de Erika Fischer-Lichte y Jens Roselt de lo *performativo* y la *semiotividad*. Menciono esta perspectiva puesto que me parece que se funda en una distinción equívoca. Quisiera revisarla para evitar confusiones terminológicas y conceptuales. Para Fischer-Lichte y Roselt "lo *performativo* y lo semiótico de una puesta en escena no refiere a dos fenómenos diferentes en los estudios teatrales, sino que a dos aspectos del mismo proceso".<sup>12</sup> Aún admitiendo la interrelación entre ambas dimensiones Fischer-Lichte y Roselt perseveran en distinguir la dimensión semiótica de la dimensión performativa. Lo performático se relacionaría con lo perceptivo y estaría dado por ejemplo:

... en lo especial del cuerpo, su carisma, en la forma en que se realiza un movimiento, como también en la energía con la cual se efectúa, en el timbre y el volumen de una voz, en el ritmo de los sonidos y también de los movimientos, en el color e intensidad de la luz, en la peculiaridad del espacio y de su atmósfera, en el específico modo en que se vive el tiempo, en la interacción de sonidos, movimientos, etc.<sup>13</sup>

Del lado de lo semiótico, estarían los significados dados por los distintos campos semánticos que el espectador puede activar.

Me parece que esta distinción entre lo performativo y lo semiótico responde a una idea de semiotividad más bien añeja por no decir obsoleta. Hace ya varias décadas que las disciplinas semióticas han dejado de considerar lo semiótico como aquello que responde al código semántico u otro tipo de código cultural. Es más, la noción misma de código se ha abandonado justamente para dar paso a una concepción de la semiotividad que admite configuraciones de sentido menos rígidas como por ejemplo las prácticas. Lo que para los autores correspondería a la dimensión performática del acontecimiento teatral es en realidad también semiótico, hay ahí un tipo de semiosis vinculada a la eficacia simbólica, a la intercorporeidad, a la estesia y también a la sinestesia.

---

<sup>12</sup> Fischer Lichte, E. & Roselt, E. "La atracción del instante. Puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de los estudios teatrales" en *Revista Apuntes* N. 130. Santiago: Escuela de Teatro Pontificia Universidad Católica de Chile, p. 124

<sup>13</sup> Op. Cit. P. 123

La semiótica del cuerpo da cuenta justamente de las articulaciones de sentido menos discretas (por tanto menos apegadas a códigos) propias de la sensorialidad y la corporalidad. En la actualidad, se considera semiótico también aquello vinculado al cuerpo, a los sentidos, a las acciones encarnadas. Se trata de articulaciones de sentido que se alejan de lo verbal para recorrer otros caminos interpretativos que no son necesariamente cognitivo-representacionales.

Es justamente este marco teórico el que me sirve para abordar las *estéticas de la presencia* en las artes teatrales donde lo cognitivo, representacional y verbal es reduce para dar paso a sentidos que pasan entre los cuerpos, que se transmiten y contagian, que funcionan más a partir de narraciones visuales y sensoriales que dramáticas. Esta semiosis con fuerte arraigo corporal y sensorial sería el estrato de semioticidad que las *estéticas de la presencia* prefieren. En este sentido, más que basarse en el texto dramático, este tipo de obras preferiría narrar desde la dramaturgia corporal, la narración visual, la dramaturgia del espacio.

En fin, tal vez la noción más cercana a la que desarrollo en este escrito sea la noción de Josette Féral de teatro performativo. El teatro performativo se caracteriza por:

... (actor [que se ha] transformado en Performer, acontecimentalidad de la acción escénica en desmedro de la representación o de un juego de ilusión, espectáculo centrado en la imagen y la acción y ya no en el texto, recurso a una receptividad del espectador de naturaleza esencialmente espectacular o a modos de percepción propios a las tecnologías...) <sup>14</sup>.

Este tipo de teatro descrito por Féral que se basa en los aspectos presentacionales y, en ese sentido, se emparentaría a las *estéticas de la presencia* que estoy delineando. La idea de teatro preformativo, sin embargo, nace de la investigación de Féral en Canadá, Estados Unidos y el Viejo Continente. Recupera en este sentido aspectos típicos del quehacer teatral de los países desarrollados. Este factor no es menor, sobre todo si se considera que en estos países el teatro sí

---

<sup>14</sup> Féral, J. "Pour une poétique de la performativité: le théâtre performatif". Borrador entregado por al autora de la ponencia presentada el 20 de octubre 2008 en el contexto del seminario "Teatro, Historia y Memoria" organizado por la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile en Santiago. P. 2.

ha pasado por una contaminación e hibridización respecto a otras disciplinas artísticas. Es en estos lugares donde se han instalados las vanguardias artísticas y donde se desarrolló con ahínco la *performance art*. El teatro performativo del que habla Féral está profundamente hermanado con los procesos artísticos del hemisferio norte y esto lo diferencia notoriamente respecto a nuestra realidad local. Me parece, entonces, que si bien podemos apelar a esta noción e inspirarnos en su conceptualización, el contexto latinoamericano y en particular el contexto chileno requiere una definición más *ad hoc* que aunque recupere las similitudes con el hemisferio norte acoja y se concentre en las especificidades de nuestro sur.

## **Trazos**

La noción de *estética de la presencia* es incipiente, apenas empieza a delinearse en este escrito. Si se tratara de pintar un cuadro, las reflexiones que aquí planteo serían los primeros *trazos*. Estos trazos pueden ampliarse o corregirse en investigaciones venideras; la idea de este artículo es aproximarse preliminarmente al fenómeno para abrir una discusión.

La característica esencial de las *estéticas de la presencia*, como el nombre lo indica, es el énfasis en la elaboración de la presencia. En este sentido, el cuerpo es el principal protagonista de este tipo de puestas. El cuerpo se trabaja y elabora, se moldea y se ostenta en formas siempre nuevas. En este tipo de estéticas, el cuerpo es a la vez resorte de la acción, vehículo del acontecimiento, soporte del evento y recurso expresivo. Todas estas funciones se mezclan y complejizan en una acción encarnada que articula las otras dimensiones.

Quisiera destacar cinco trazos de este modo de enfrentar el trabajo teatral. Estos rasgos no son obligatorios; no es necesario cumplir con todos ellos para poder calzar con la categoría descrita. Se trata más bien de dimensiones o aspectos que entran en juego en este tipo de estéticas y que se combinan con distintos énfasis. Como ingredientes de una receta de cocina, estas características pueden variar sus dosis en cada obra o acontecimiento teatral. Lo importante es que estos rasgos sirven heurísticamente para delimitar una tendencia que se ha desplegado en nuestro medio en los últimos años.

- ¿Post- dramático o neo-dramático?

Al igual que el *teatro post-dramático* de Hans-Thies Lehmann<sup>15</sup>, en las *estéticas de la presencia* el texto pierde su hegemonía y se sitúa al mismo nivel que la visualidad, el movimiento, la sensorialidad. Prefiero hablar de *estéticas de la presencia*, porque me parece que el término postdramático es más bien conflictivo. A diez años de la publicación original del texto de Hans-Thies Lehman, hoy me parece que el término podría revisarse sobre todo, porque es una categoría residual que no define en positivo, sino respecto a un contraste o comparación. ¿Existe, en primer lugar, un teatro dramático unitario que pueda contrastarse con un teatro post-dramático? ¿Se puede considerar teatro dramático desde el teatro griego hasta Ibsen?

Más que rechazar la centralidad del texto, el teatro contemporáneo chileno ha preferido jugar con él. Por eso postulo que una de las características de las *estéticas de la presencia* es la tendencia a deconstruir y criticar el texto dramático. Se podría decir que se le ha perdido el respeto al texto, pero éste sigue presente en nuestras salas como un rey que se niega a abandonar el trono. Reflejo de esto es que las obras donde el texto efectivamente tiende a desaparecer se rotulan inmediatamente como *teatro físico* o *danza teatro* como previniendo a espectadores y críticos que se trata de un género anexo al *teatro*. Este tipo de obras quedan relegadas a salas más experimentales o salas históricamente vinculadas con la danza. Estoy segura que si el teatro sin texto fuera de verdad considerado teatro con todas sus letras no sería necesario el confinamiento espacial ni menos la distinción tan dudosa entre el teatro físico y el teatro dramático (¿existe un teatro no físico?).

El teatro en Chile se encuentra en una fase de exploración lúdica con el texto que se ha dado, desde mi perspectiva, principalmente en la deconstrucción de la linealidad aristotélica. Muchas obras buscan un modo de relato y narración distinto respecto a la clásica historia donde se presenta un conflicto que se desarrolla y que al final tiene un desenlace. A veces ni siquiera hay una historia o un conflicto por

---

<sup>15</sup> Hans-Thies, Lehmann, *Postdramatic Theatre*, London, Routledge, 2006.

relatar. Es el caso de *Fin del Eclipse* (2007) de Ramón Griffero, donde los textos construyen un discurso pero no narran una historia ficcional única. El director y dramaturgo reflexiona sobre su trabajo justamente en estos términos:

Hay una fábula donde el teatro se sueña a sí mismo, y donde al interior de éste la muerte no existe, ya que es en sí una ficción, permitiendo que las historias puedan volver a re iniciarse y volver a existir, y así genera un espiral laberíntico que lo frena solo la temporalidad externa de la representación. De esta manera surge una estructura que permite contener múltiples ficciones y que estas puedan trastocarse a su vez desde su interior como si se tratara de quebrar los dogmas de la realidad, o del teatro, que nos llevan a un lugar cuando el destino y las dimensiones paralelas no se coordinan entre ellas. Donde todo aparente fin no es solo un re inicio, sino también un cambio, y donde los fines también pueden ser reemplazados.<sup>16</sup>

Otros juegos con los textos dramáticos son las licencias que se han paulatinamente tomado los creadores en la adaptación y elaboración de textos clásicos. Un ejemplo de esto es *Madre* (2006) de Rodrigo Pérez, que revisita el clásico *Madre Coraje* de Brecht en una clave contemporánea, con un trabajo corporal fuerte y una hibridización respecto a textos testimoniales. Si bien la puesta conserva el argumento, el director y los actores entran y salen de éste entrecruzando discursos contemporáneos.

- La posición liminal de los actores

Otro aspecto de la *estética de la presencia* que se ha ido desarrollando en Chile es el estatus liminal de los personajes. Más que un acercamiento radical a la *performance art* donde el Performer no interpreta un personaje distinto de sí mismo, en Chile la tendencia es a transitar entre aspectos presentacionales y representacionales. Ejemplo emblemático de este es la obra *Cristo* (2008) dirigida por Manuela Infante cuya temática es justamente los límites de la representación. La obra misma se sitúa en este espacio liminal entre ser uno mismo y *actuar*. En palabras de la directora:

---

<sup>16</sup> Griffero, R. "Fin del Eclipse: elucidaciones". *Revista Apuntes* N. 129. Santiago: Escuela de Teatro Pontificia Universidad Católica de Chile, 2007, pp. 26-27.

¿cómo se actúa uno mismo? ¿Cómo se actúa a no actuar? ¿Cómo se escribe lo que está escrito de antemano? ¿Cómo se ensaya un ensayo? ¿Cómo se dirige un *making off*? ¿Cómo se coreografía una improvisación? ¿Cómo se inventa un acontecimiento real? En fin, ¿cómo se hace realidad en el teatro? Y luego, ¿cómo se desmiente una y otra vez, la posibilidad de esa realidad?<sup>17</sup>

En *Cristo*, los personajes van y vienen en un juego de nunca acabar entre la representación y la presentación; los actores navegan entre su ser personajes y su ser actores. El movimiento en espiral es eficaz; al final, se logra deconstruir la dicotomía misma de presentación y realidad. Cuando parece que ya no hay más actuación, cuando parece que hemos llegado a un estrato de realidad, la obra vuelve a girar para mostrarnos de nuevo la imposibilidad de una realidad con mayúscula. La paradoja termina por cuestionar los cimientos y la naturaleza misma del acontecimiento teatral.

- Sensorialidad

La imagen y la creación de atmósferas están presentes en todo acontecimiento teatral. La copresencia intrínseca en la teatralidad se traduce necesariamente en la emergencia de campos perceptivos comunes que involucran los sentidos y que apelan al goce estético. En nuestro país, la tendencia más común es a instaurar una sensorialidad a partir de la imagen visual. Salvo obras experimentales de corto aliento se ha producido poco en torno a la polisensorialidad. Este es otro factor que aleja las *estéticas de la presencia* de los géneros de la *performance art* e incluso de la instalación que en cambio apelan en general combinaciones polisensoriales e incluso sinestésicas. En Chile, la prevalencia de la visión respecto a los otros sentidos es aún marcada y fuerte, cosa que evidencia una mayor lealtad respecto al teatro que a la transdisciplinariedad.

Las puestas en escena contemporáneas en Chile prestan particular atención a la visualidad desde donde emerge una narración que puede ir en paralelo,

---

<sup>17</sup> Infante, M. "Cristo: cuadernos de notas" en *Revista Apuntes* N. 130, Santiago: Escuela de Teatro Pontificia Universidad Católica de Chile, 2008, p. 10.

sobreponerse o francamente superar la narración textual. Son obras que apelan en modo claro y directo a la imagen como recurso expresivo fundamental. La presencia se hace imagen, se imagina, se torna múltiple gracias a recursos escénicos centrados en la visualidad.

En el último montaje de Teatro de Patio, titulado *La Orilla* (2009), dirigido por quien escribe, investigamos justamente la narración por vías de la sensorialidad. Sin prescindir del texto dramático desarrollamos una narrativa fundada en lo sensorial que incluía no sólo la sonoridad, sino también una apelación a los olores sumada a una fuerte visualidad de la puesta en escena. Más que contar una historia (que era intencionalmente ambigua), la idea era apelar a una sensorialidad que pudiera afectar perceptivamente a los espectadores. La suma al texto y la narración polisensorial permitía una lectura polisémica que aceptaba recorridos de interpretación variados pero coherentes desde el punto de vista atmosférico.

- Tecnología

Otro aspecto relevante de las *estéticas de la presencia* es el uso sin tapujos de dispositivos tecnológicos. No todas las obras que corresponden a esta incipiente categoría efectivamente ocupan dispositivos tecnológicos, aunque es común que la tecnología se asome como un recurso más. Alejándose de un teatro pobre en el sentido grotowskiano, la estética de la presencia no rechaza la tecnología sino que la usa para crear *mise en abisme*, para generar estratos de lectura paralelos o simplemente para lograr un cuerpo crítico que se desdoble en su accionar. La tecnología sirve, a veces, como prótesis y, a veces, como contraste de una presencia que se despliega en forma imprevisible.

Por ejemplo, *Maleza* (2006) dirigida por Muriel Miranda contamina técnicas netamente teatrales con técnicas de cineanimación. En *el espectáculo*, el aparataje tecnológico no es secundario ni decorativo respecto a la acción escénica; más bien se convierte en el personaje principal de la puesta. Los cuerpos en presencia interactúan con cuerpos dibujados, con cuerpos filmados y con cuerpos de muñecos

generando una compleja dialéctica entre la presencia y, nuevamente, la representación.

En este tipo de obras, la tecnología surge como una herramienta expresiva fundamental que logra explorar la imagen del cuerpo pero también su perímetro e incluso su interior. La tecnología permite también interesantes hibridaciones entre lo humano y lo artificial poniendo desde otras perspectivas el problema de la presencia y la realidad.

- Isotopías temáticas

A riesgo de hacer generalizaciones gruesas, quisiera postular que en las *estéticas de la presencia* existen dos recurrencias temáticas: la primera es la *memoria* y la segunda lo *ominoso*.

En concordancia con el auge de estudios y eventos artísticos vinculados al tema de la memoria, el teatro en Chile se ha volcado a la memoria. Renovando estrategias de reconstrucción histórica, testimonial y autobiográfica el tema de la memoria chilena parece estar ahora más que nunca, presente. Es tal vez la cercanía del Bicentenario que motiva el planteamiento de preguntas identitarias que parecen encontrar respuestas en las artes más que en las disciplinas sociales. El teatro chileno se ha volcado con vehemencia a revisarse, a retomar aspectos del pasado, a recuperar testimonios, en fin a la autoinspección.

Sólo por mencionar algunos podríamos hablar del teatro de Jaqueline Rumeau que se ha concentrado en generar dramaturgias escénicas basadas en testimonios de personas marginales. El teatro testimonial de Rumeau ha asumido desde los primeros años de esta década la tarea de rescatar las voces de los reprimidos para descifrar y comunicar aquellas experiencias que son silenciadas en el discurso hegemónico social. En este tipo de teatro, el texto dramático surge del testimonio y se reelabora en modo no lineal. En *Pabellón 2-Rematadas* (Antofagasta, 1999) y *Colina 1 tierra de nadie* (Santiago de Chile, 2002) el juego era que las mismas personas privadas de libertad actuaban de personajes y de ellos mismos, en una suerte de juego caleidoscópico. Esta estrategia performática

mostraba la ambigua relación entre personajes y actores y personas de carne y hueso. Nuevamente, el tema de la presencia se instala como protagonista.

El segundo tema que ha tenido un auge importante en los últimos tiempos es lo ominoso. Sobre todo, en los últimos años varios montajes y directores se han abocado a investigar el tema de lo ominoso que a través de la disyuntiva entre lo propio y lo extraño entra también en la metafísica del teatro donde aquello que nos es más cercano se torna siniestro. El tema de lo ominoso surge como íntimamente asociado a la problemática misma del teatro como en *Abel* de Teatro La Maria (2007). En el reciente estreno de Alejandro Cáceres y Claudia Vicuña, *Magnificar* (2009), también se aborda el tema de lo ominoso desde la constatación de lo extraño en el cuerpo de la cotidianeidad. En fin, el trabajo de la joven compañía dirigida por Javier Ibarra Teatro del Terror que hace años indaga estrategias de puesta en escena de lo ominoso por ejemplos en obras como *Clara* (2008).

### **Los espectadores modelos**

Umberto Eco, en *Lector en Fabula*, define al lector modelo como el intérprete que la obra literaria contempla y construye<sup>18</sup>. El Lector Modelo es quien podrá realizar la actualización textual; por eso, cuando se crea un texto, el autor elige una lengua, un léxico, un estilo y un nivel enciclopédico particular. Mientras escribo estas líneas no dejo de preguntarme: ¿Quiénes son los *espectadores modelos* de estas obras? O dicho de otro modo ¿qué espectador es el que este tipo de obras contempla? Presa del entusiasmo quisiera decir que justamente por estar enfocada en la sensorialidad, en el presente, en la intercorporeidad, son estéticas democráticas, que logran involucrar a todo espectador. La realidad, sin embargo, me impide tanto entusiasmo. Las *estéticas de la presencia* muchas veces resultan crípticas, opacas e indescifrables, porque parten demoliendo el entendimiento, parten de la premisa de que el espectador no puede ni debe entenderlo todo. La exigencia al espectador no es menor; se le pide una posición de interpretación

---

<sup>18</sup> Umberto Eco, *Lector en Fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1981.

activa para rellenar los espacios vacíos en el texto performativo o, en los casos más radicales, para renunciar a la posibilidad de un entendimiento.

Muchas veces he escuchado decir que este tipo de puesta resulta demasiado *difícil, que no se entiende, que se confunden los personajes*. Esto ha llevado a un fenómeno endogámico donde los espectadores de estas obras son mayoritariamente teatristas, lo que crea un hermetismo del mundo teatral para con el resto de la sociedad. ¿Es esto un problema? Creo que el hecho de que el público de este tipo de puestas pertenezca prevalentemente al mundo del teatro, no constituye un problema en sí; podría ser una opción hacer teatro para teatristas. El problema surge si ésta no es una opción clara y explícita. ¿Es relevante la pregunta por el espectador? ¿Queremos que estas estéticas logren una sutileza tal que sin perder su naturaleza puedan llegar (llegar en el sentido concreto pero también en el sentido simbólico) al público general? Los creadores que hoy investigan en estas líneas ¿deberían tener una cierta consideración por el espectador? Son preguntas demasiado difíciles para pretender responderlas en esta sede. Supongo que a fin de cuentas, cada compañía, director o directora tendrá que ir aclarando los objetivos y públicos de su propia investigación.

También es cierto que desde el polo de la recepción, en nuestro país, existe escasa formación en espectáculos de esta naturaleza. No es menor que las visitas de escolares se concentran en teatros que presentan obras tenazmente aristotélicas lo que no aporta a una educación para la recepción de otro tipo de obras que no deben necesariamente *entenderse*, sino que basta *experimentarlas*.

Por otro lado, la crítica teatral no necesariamente conoce y respeta las particularidades de este modo de hacer teatro y parece insistir en reclamar estructuras, linealidades, presentación de conflictos y personajes *bien contruidos*. Noto una brecha no menor entre la crítica teatral del país y el quehacer teatral. Parece ser que, un poco como siempre, el arte se adelanta, innova, crea, explora mientras a veces la crítica queda atrapada en la institucionalidad de lo que ya se conoce.

Algo parecido sucede en el ámbito académico en Chile, donde la mayoría de los programas de formación actoral, como ya he mencionado, tiene una fuerte impronta disciplinaria. La gran parte de los programas derechamente excluyen la

contaminación con la performance y la tecnología, como si lo contemporáneo se detuviera en Brecht o Artaud.

Es tal vez por estas mismas razones que la *estética de la presencia* ha crecido y se ha desarrollado sola, sin amparo institucional. Surge de la investigación de jóvenes (y no tan jóvenes) creadores que se arriesgan a cuestionar las convenciones, los modos de producción espectacular, las técnicas, los procesos de creación y, sobre todo, que tienen el coraje de independizarse de las expectativas institucionales.

### **Elucubraciones políticas**

Una vez delineada la *estética de la presencia* no podemos sino preguntarnos por qué surge en este momento histórico y social. No pretendo responder a esta interrogante que seguramente se aclarará con el pasar de los años, cuando la distancia en el tiempo nos permita mirar con mayor claridad el presente. Sin embargo, creo que, de todas formas, es posible proponer algunos factores que puedan explicar la emergencia de esta nueva estética en el Chile de hoy.

La primera hipótesis dice relación con la forma de vida (en el sentido wittgensteiniano) que caracteriza nuestros tiempos. La virtualidad ha invadido nuestra cotidianeidad hasta límites hace pocos impensables. La distancia parece fácilmente superable: podemos hablar con alguien que se encuentra al otro lado del mundo y hacer *como si* estuviéramos cerca. La no distancia es tal vez la ficción por excelencia de nuestros tiempos. Es tal vez esta negación aquello que en algún modo intenta compensar la *estética de la presencia*. El roce de los cuerpos, el sonido de las respiraciones, las palpitations de un cuerpo activo son experiencias cada vez más relegadas a esferas de intimidad. El teatro que adscribe a una estética de la presencia es un bastión de lucha que como el alumno en clase del que hablaba Sartre grita a toda voz: "¡Presente! ¡Aquí estamos sintiéndo(nos) juntos!".

La apelación a los sentidos y la suspensión de la lógica racional y verbocéntrica puede también proveer un alivio, un descanso a una vida demasiado lenguajeada, demasiado palabreada, demasiado analizada y pensada. La *estética*

*de la presencia* es un hábito de sensorialidad y de sensualidad que aparece en el seno de una colectividad de anónimos que, por un instante, se congregan simplemente para estar ahí. El goce sensorial es propio de todo tipo de espectáculo pero, sin duda, es en la *estética de la presencia* cuando adquiere una mayor valencia y significancia.

No sólo alivio de nuestras vidas computarizadas la *estética de la presencia* configura un tipo particular de conocimiento fuente de preguntas, de inquietudes, de pasiones olvidadas porque nos vuelve a poner en el lugar del asombro y de la no comprensión. Volvemos a sorprendernos de los olores, las texturas, las imágenes, volvemos a sentir el cuerpo de los otros y nuestro propio cuerpo. La *estética de la presencia* estira el tiempo presente en desmedro del pasado y el futuro que acechantes quieren engullirlo. Es tal vez la pesquisa de este antídoto de nuestros tiempos lo que ha alimentado la infatigable búsqueda de una presencia por estos días tan resbaladiza.

[mcontrel@uc.cl](mailto:mcontrel@uc.cl)

**Abstract:**

This article designs the notion of *aesthetics of presence* in order to describe a way of understanding and doing theatre that has been developing in Chile in the first decade of the XXI century. The aesthetics of presence is articulated by the body in action and emphasizes aspects such as: sensoriality, the use of new technologies, the deconstruction of dramatic text and the liminal status of actors/characters. By quoting examples of contemporary Chilean theatre I propose a transversal course that hopes to reveal this aesthetic subversion.

**Palabras Claves:** -cuerpo – presencia – performatividad – estética – Chile

**Keywords:** - body – presence – performativity – aesthetics – Chile