

Repensar la dramaturgia

Errancia y Transformación

Rethinking dramaturgy

Errancy and transformation

Edited by: Centro Párraga
Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo

Editing and Publishing Coordination: Manuel Bellisco
María José Cifuentes (artea)

Editing (second phase): Amparo Écija

Front cover illustrations by: Sr. Mentekitchen

Design of interiors by: Maria-Klara González

This book includes works carried out under the frame-work of the following research projects:

- *Autonomy and complexity. Methodologies for investigation in contemporary dance*, of the Spanish Ministry of Science and Innovation.
HAR2008-06014-C02-01/ARTE
- *Social imaginaries in the cultures of globalization: between the public and the private. Analysis and documentation of Performing Arts in Latin America, 2000-2010*, of the Spanish Ministry of Science and Innovation.
(HAR2008-06014-C02-02).
- *Virtual Archive of Performing Arts*, of the Autonomous Government of Castilla-La Mancha. (PEI09-0033-4520)

© Of the edition:
Centro Párraga, 2010
Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (Cendeac), 2010

© Of the texts:
António Araújo, Mario Bellatin, Pablo Caruana, Óscar Cornago, Juan Domínguez, Adrian Heathfield, Hans-Thies Lehmann, André Lepecki, Angélica Liddell, Bonnie Marranca, Quim Pujol, José A. Sánchez

© Of the translation:
Penelope Eades, Manuel Bellisco, María Roig, Simona Ferrar

© Of the images:
Mario Bellatin, Hugo Glendinning, Edu Marin, Paula Court, Claudia Calabi, Nelson Kao, Isaac Torres, Javier Marquerie Thomas

ISBN: 978-84-96898-88-2

Legal deposit:

Printed by: Imprenta Regional de Murcia



Edita: Centro Párraga
Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo

Edición y coordinación: Manuel Bellisco
María José Cifuentes (artea)

MurciaCultural.Capital Creativo.*

Edición (segunda fase): Amparo Écija

Diseño de cubierta: Sr. Mentekitchen



Diseño de interiores: Maria-Klara González



CENDEAC

Este libro incluye trabajos realizados en el marco de los proyectos:

- *Autonomía y complejidad. Metodologías para la investigación en danza contemporánea*, del Ministerio de Ciencia e Innovación de España. (HAR2008-06014-C02-01/ARTE)
- *Imaginaris sociales en las culturas de la globalización: entre lo público y lo privado. Análisis y documentación de la creación escénica en Iberoamérica 2000-2010* del Ministerio de Ciencia e Innovación de España. (HAR2008-06014-C02-02).
- *Archivo Virtual de Artes Escénicas*, de la Junta de Comunidades de Castilla-la Mancha. (PEII09-0033-4520)

© de la edición:
Centro Párraga, 2010
Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (Cendeac), 2010

© de los textos:
Antônio Araújo, Mario Bellatin, Pablo Caruana, Óscar Cornago, Juan Domínguez, Adrian Heathfield, Hans-Thies Lehmann, André Lepecki, Angélica Liddell, Bonnie Marranca, Quim Pujol, José A. Sánchez

© de la traducción:
Penelope Eades, Manuel Bellisco, Maria Roig, Simona Ferrar

© de las imágenes:
Mario Bellatin, Hugo Glendinning, Edu Marin, Paula Court, Claudia Calabi, Nelson Kao, Isaac Torres, Javier Marquerie Thomas

ISBN: 978-84-96898-88-2
Depósito legal:
Imprime: Imprenta Regional de Murcia

La aparición de nuevos lenguajes y signos de comunicación en la sociedad actual ha derivado en la utilización de nuevas formas de construcción dramática en la escena contemporánea. Particularmente la utilización del cuerpo como elemento narrativo y narrador en el que ocurre y tras el que discurre la fábula en un mismo espacio y tiempo, y donde el movimiento y la expresión articulan una determinada semiótica, conforma una nueva dramaturgia en la que la palabra deja de ser imprescindible.

El lugar relevante que hoy ocupa la acción –una acción delimitada por la segmentación que requiere la estructura de las formas dramáticas que se vienen observando en distintas propuestas escénicas acaecidas durante los últimos veinte años– es uno de los motivos por los que surge la necesidad de un estudio, de un tiempo para la reflexión, para el pensamiento y la teoría que nos adentre en el conocimiento acerca de las nuevas formas dramáticas y los nuevos dramaturgos en el mapa actual de la creación escénica.

Sin lugar a dudas se hacía imprescindible concebir este espacio, el *I Seminario Internacional sobre Nuevas Dramaturgias*, dirigido por el catedrático murciano José Antonio Sánchez, seminario que reunió en una semana a algunos de los creadores y pensadores de mayor prestigio en el marco internacional de la creación escénica contemporánea y que posteriormente y como culminación de su trabajo deriva en esta publicación.

Desde la Consejería de Cultura y Turismo de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia y a través del Centro de Investigación y Desarrollo

para las Artes Escénicas Centro Párraga, invitamos a repensar la dramaturgia en su vertiente más incipiente, dedicando un espacio para el pensamiento y el estudio con esta publicación que recoge las conclusiones del *I Seminario Internacional sobre Nuevas Dramaturgias*.

Pedro Alberto Cruz
Consejero de Cultura y Turismo
de la Región de Murcia

The emergence of new languages and signs in our present society has derived in the employment of new ways of dramatic construction in the contemporary stage. Particularly, the use of body as a narrative and narrator element in which the fable happens and runs in the same space and time, and where movement and expression articulates a particular semiotics, and shapes a new dramaturgy in which the word is no longer essential.

The relevant place that the action occupies today -an action defined by the segmentation, required by the structure of the dramaturgical forms occurred in different stage proposals during the last twenty years- is one of the reasons why arises the need of a research, a time for reflection, for thought and theory to make us go into the knowledge of new dramaturges and new dramaturgical forms in the current performing arts map.

Undoubtedly, it was essential to conceive this space, the *1st International Seminar on New Dramaturgies*, led by the professor José Antonio Sánchez. A seminar which, for a week, brought together some of the most prestigious artists and thinkers in the international framework of contemporary performing arts, and subsequently, and as culmination of their work, derives this publication.

From the Council of Culture and Tourism of the Autonomous Region of Murcia and through the Research and Development Centre for performing arts Centro Párraga, we invite to rethink dramaturgy in its incipient side, devoting a space for thought and research with this publication that gathers the conclusions of the *1st International Seminar on New Dramaturgies*.

Pedro Alberto Cruz
Minister of Culture and Tourism
for The Region of Murcia

Es una convención ya establecida que el Siglo XXI se inicia tras la caída del muro de Berlín, marcando este hito –por establecer límites que permitan entenderse rápidamente– el derrumbamiento también de los grandes discursos o relatos que pretendían interpretar el mundo e intervenir en su predicción y desarrollo. Como toda frontera artificialmente establecida, no se corresponde exactamente ni con la realidad ni con la cronología, sino que se puede afirmar que, en su propia acelerada sucesión de *ismos*, la indagación artística durante el siglo XX de las llamadas vanguardias clásicas estaba ya prefigurando la obsolescencia de los lenguajes e ideologías con marchamo totalizador, siguiendo así las pautas de cualquier organismo viviente que incorpora ya en su devenir el inevitable destino de caducidad y muerte. La explosión/implosión de los grandes mitos con los que el ser humano había tratado de contestar las grandes preguntas, deja también a este sin respuestas, sin grandes respuestas. Las anteriores certezas son sustituidas por solo una: todo el camino anteriormente andado ha servido únicamente para eso, para abolir las certezas. Y eso significa que hay que empezar de cero, establecer los nuevos alfabetos y, tanteando, empezar de nuevo a renombrarlo todo. Sin el recurso de los grandes referentes, ante la imposibilidad de atenerse a ningún punto de partida previo, hay que cuestionarlo todo de nuevo y eso implica que hay que cuestionarse la propia posición, la mirada que se efectúa y el espacio o el lugar desde el que se produce la mirada.

El estallido en mil pedazos de los mitos históricos interpretativos no ha supuesto la desaparición de los grandes interrogantes que siempre nos han ocupado. Más bien al contrario, las seguridades desaparecidas, y sus correspondientes urgencias, son un acicate que empuja y obliga. El antiguo titiritero, sucesor de chamanes y trovadores, metamorfoseado en demiurgo capaz de explicar el universo, se ve desposeído de autoridad y her-

ramientas, habría que decir que se le ha acabado el cuento. Sin embargo, supervivencia obliga, alguien tendrá que cumplir su función y el creador escénico se apresta a ello, aunque, irónicamente, las primeras preguntas no pueden dejar de ser qué función, por qué y cómo. La fragmentación mítica no ha supuesto la desaparición del mito, sino su introyección, y, por lo tanto, las preguntas siguen y el impulso exige acometerlas aunque sea en pequeñas dosis.

Las compartimentaciones de la realidad hasta ahora utilizadas son difusas y exigen una observación laxa, no sujeta a demasiadas etiquetas. Las antiguas artes de límites precisos y definidos se declaran ahora híbridas, amantes de la contaminación y el contagio. «Teatro» es palabra que se queda corta porque no define bien la amplia variedad de manifestaciones que ahora se denominan artes escénicas y que se invaden las unas a las otras: danza, teatro, performance, body art, arte acción... Los límites entre unos y otros lenguajes no existen y, a menudo, hay que recurrir a materializaciones concretas muy alejadas unas de otras para poder nominarlas con justeza. El mismo espacio es reinterpretado hasta el punto de que el propio cuerpo puede ser y es considerado el lugar en el que transcurre la historia, con minúscula, porque ahora se trata de contar historias, que no la Historia.

Al compás de los vientos que soplan la innovación del lenguaje, contenidos y formas, es empresa arriesgada, por más que obligada, y no lleva aparejada el feliz arribo a puerto. Muchos son los llamados y pocos los elegidos. Tropiezos y hasta naufragios parecen bienvenidos por inevitables. Pero conviene señalar, parafraseando al poeta -al final el pasado también cuenta-, que se hace camino al andar. Y este es el viaje. Viaje al que el Centro Párraga se apunta tras la búsqueda de las nuevas dramaturgias -porque, también al final, seguro que hay más de una...

Juan Nicolás Martínez
Director Centro Párraga

It is a convention already established that the 21st century begins after the fall of Berlin wall, marking this milestone –for establishing limits that allow a quick comprehension- the collapse also of great discourses or stories that tried to make an interpretation of the world and take part in its prediction and development. As every boundary established artificially, it does not correspond exactly neither with the reality nor with the chronology, but it can be stated that, in its own quick sequence of *isms*, the artistic investigation during the 20th century of the so called *classical avant-gardes*, was already bringing forward the falling into disuse of languages and discourses with a totalizing slant, following in this way the steps of any other living organism that include in its becoming the unavoidable fate of caducity and death. The explosion/implosion of great myths with which the human being have tried to give answers to the big questions, also leaves him without answers, without great answers. The preceding certainties are now substituted only for one: all the way walked before have been useful only for one thing, to abolish certainties. And it means that it is needed to start from the beginning, establishing the new alphabets and, feeling one's way, start renaming everything again. Without the option of the great referents, faced with the impossibility of referring to any previous start point, everything should be questioned again, and this implies that we have to question our own position; the glance and the space or the place from which the glance is produced.

The burst into pieces of the interpretative historical myths has not meant the disappearance of the great questions that always have concerned us. More on the contrary, the missing certainties, and their corresponding urgencies, are an incentive that pushes and forces us. The old jester, heir of minstrels and shamans, transformed into a demiurge able of explaining the universe, now contemplates how is disposed of authority and

resources. It could be said that his *tale* is not valid any more. However, since the survival requires, and somebody has to fulfill his performance the stage creator runs to that, although, ironically, the first questions can be not other than what performance, why and how. The mythic fragmentation has not meant the disappearance of the myth, but on the contrary its introjection, and, therefore, the questions are still there and the impulse demands undertake them even though in small doses.

The compartmentalizations of reality used up to now are vague and call for lax observation, not subject to many labels. The old arts of clearly-defined and accurate limits are declared hybrids now, lovers of corruption and contagion. «Theatre» is a word that seems to be unsatisfactory to define properly the wide variety of artistic expressions that are now called performing arts, which nowadays invade each other: dance, theatre, performance, body art, action art... The limits between them do not exist and, frequently, it is necessary to appeal to specific materializations very far apart to name them fairly. The same space is reinterpreted in such a way that the body can be and actually is considered the place where the story happens, because now it is about telling stories, but not telling the History.

In time to the winds that blow the innovation of language in contents and forms is a risky task, but not less mandatory, and it does not entails a happy ending. Many are called but few are chosen. Stumbles and even failures seem to be welcome because they are unavoidable. But it seems to be suitable to point out, paraphrasing the poet -at the end the past also counts-, that the path is made when walking. And this is the trip. A trip to which the Centro Párraga enrolls on the search of new dramaturgies -because, also at the end, for sure there will be more than one...

Juan Nicolás Martínez
Párraga Center Director

El cuerpo: una de las cuestiones, por no decir *la cuestión* neurálgica de los anhelos, obsesiones y sufrimientos de un siglo XX cada día más lejano y, al mismo tiempo, aún hoy tan presente. Un cuerpo educado, militarizado, consumido, medicado, (des)politizado, erotizado y espectacularizado; un cuerpo también siempre, cómo no, bombardeado y torturado... una y otra vez. Un cuerpo capaz de dar testimonio y de mostrar, en un solo siglo, que de ser algo no es, bajo ningún concepto, uniformidad, sino en todo caso multiplicidades corporales en potencia y en resistencia; en permanente transformación.

Ya Nietzsche se encargó de cerrar el siglo XIX con un legado complejo y turbulento: el racionalismo incorpóreo -y por tanto refractario a la memoria y a la huella, o lo que es similar, ciego a los miembros fragmentados y a la sangre de los individuos particulares- es incapaz de articular nada que pueda ser considerado conocimiento; a lo sumo puede apuntalar «ideas eternas» que, por estar más allá de cualquier tiempo y de cualquier lugar (allá lejos, en la Historia con mayúscula), sólo nos afectan como dogmas para la sumisión/subyugación de, precisamente, unos cuerpos que desean articular otras esperanzas. Unos cuerpos que, y esta es la cuestión relevante en el contexto que aquí nos ocupa, han querido encontrar en las experiencias artísticas a partir del romanticismo y de las vanguardias históricas, un aliado ajeno a la Ley última del capitalismo moderno: la pura gestión instrumental.

No obstante, ahora, cuando comienza ya la segunda década del siglo XXI, podríamos caer en un error y afirmar que la cuestión clave se halla en una simplificación de aquella duda que embargara a Baruch Spinoza: «No sabemos lo que puede un cuerpo». Es más, podríamos intentar pensar incluso gran parte de las nuevas dramaturgias -como ha ocurrido en el caso de

otras experiencias artísticas- en torno a esta cuestión, y arrojar así interrogantes que parecerían aún necesarios pero que mostrarían, sin embargo, su inoperancia: ¿Qué puede un cuerpo? ¿Cómo se desplaza, gesticula, vibra, tiembla, se expande o reorganiza el espacio? Esto es, ¿cómo condensa, por ejemplo desde el campo de la escenificación dramática, las potencialidades (entre cero e infinito) que lo articulan en un determinado momento? Y sería una simplificación, digo, porque semejante duda spinoziana necesita enraizarse en una complejidad que desvele de un modo más claro lo que sin duda estaba ya en su propio seno, y preguntar así, también: ¿Qué puede una palabra, una sonoridad electroacústica, una proyección visual, una iluminación, una conexión informática...? Esto es, qué puede ese compendio complejo que se ha ido «adheriendo» al cuerpo a lo largo de las últimas décadas y que ha sido articulado y modificado a su vez por las diferentes disposiciones móviles de lo corpóreo mismo.

En definitiva, lo que podemos hacer hoy no es ya preguntarnos por lo que el cuerpo (re)presenta (o puede), tanto en el arte en general como en el caso de la dramaturgia en particular, sino reconsiderar las aperturas complejas que han constituido ese «nuestro» cuerpo a partir de la palabra, la cinematografía, la acción política, la sonoridad (ruido/música) o el *impacto* mediático. Tenemos, como hacen los autores que escriben en este libro, que abrir y diseccionar el cuerpo de la dramaturgia actual para testimoniar que sus órganos son ya, hoy por hoy, potencialidades con forma de cámara/proyector de cine y vídeo, con voz, con comunicaciones digitales en tiempo real, con anhelos de radical transformación política, con memoria de un legado histórico cargado de multiplicidades. Así pues, cabe, ahora sí como un deber común, desplegar una duda que nos lleve a pensar qué puede formar hoy parte de la dramaturgia para que, siendo siempre otra cosa (un desplazamiento o un *decalage*), no sea sin embargo vacío espectáculo novedoso ni apuesta deudora de estructuras más fuertes e impositivas, sino siempre, una y otra vez, auténtica afirmación de vida.

Javier Fuentes Feo
Director del CENDEAC

The body: one of the questions, if not *the* neuralgic question of the aspirations, obsessions and sufferings of a 20th century that is increasingly distant, but at the same time to this day so very present. An educated, militarized, consumed, medicated (de)politicized, eroticized and spectacularized body; a body, of course, always bombarded and tortured... over and over again. A body capable of bearing witness and displaying in a single century that it is by no means uniformity, but rather, if anything, corporal multiplicities in strength and resistance; in permanent transformation.

Already Nietzsche had seen to it that the 19th Century would close with a complex and turbulent legacy: incorporeal rationalism –and thus resistant to memory and imprint, or similarly, blind to the fragmented members and blood of particular individuals– that is incapable of articulating anything that could be considered knowledge; that at most could sustain «eternal ideas» which, because these were above and beyond time and space (out there, in History, with a capital H), only affect us as dogmas for the submission/subjugation of, just that, bodies that desire to articulate other hopes. Bodies that, and this is the relevant question in this particular context, wished to find in artistic experiences from Romanticism and the historical avant-garde movements onwards, an ally outside the ultimate Law of modern capitalism: pure instrumental management.

Nevertheless, now, as we enter the second decade of the 21st Century, we could fall into the trap of affirming that the key question lies in a simplification of that doubt that so preoccupied Baruch Spinoza: “We do not know what a body can do”. Indeed we could even try to think of a large part of new dramaturgies –as has occurred with other artistic experiences– in terms of this very matter and ask questions that could seem necessary, but that would nevertheless demonstrate their fruitlessness: What can a body do?

How does it get about, gesticulate, vibrate, tremble, expand or reorganize space? Furthermore, how for example from the field of dramatic representation, does it condense the potentialities (between zero and infinity) that it articulates in a given moment? And it would be a simplification, I believe, because such spinozan doubt needs to be rooted in a complexity that explains in a clearer way what was doubtless already within him, and thus also asks the question: What can a word do, or an electro acoustical sound, a visual projection, an illumination, a computerized connection...? Indeed, what can that complex compendium that has been «adhering» to the body for the last few decades do, and that has been articulated and modified in turn by the different mobile attitudes of the corporeal self?

In short, what we can do today is not ask ourselves what it is that the body (re)presents (or can do), both in art in general or in the case of the dramaturge in particular, but rather reconsider the complex openings that have constituted this «our» body from the spoken word, from cinematography, political action, sonority (sound/music) or from media *impact*. Just like the authors of this book, we have to open and dissect the body of present-day dramaturgy to testify that its organs are already, in the present day, potentialities in the shape of cameras/cine or video projectors, vocal, with real-time digital communication, with aspirations of radical political transformation, with the memory of a historical legacy charged with multiplicities. Thus, as a common endeavor, it is worth clarifying a doubt that makes us think what can today form part of dramaturgy so that, always being something else (a displacement or time difference), it will not be a vacuous new spectacle nor an indebted commitment to stronger and domineering structures, but always, over and over again, an authentic affirmation of life.

Javier Fuentes Feo
Director of CENDEAC

Índice/Contents

- 19 · José A. Sánchez. *Dramaturgia en el campo expandido*
Dramaturgy in an expanded field
- 59 · Mario Bellatin. *¿Le gusta este jardín que es suyo?*
No deje que sus hijos lo destruyan
¿Do you like this garden which is yours? Do not let
your children destroy it
- 93 · Adrian Heathfield. *Dramaturgia sin dramaturgo*
Dramaturgy without a dramaturge
- 119 · Juan Domínguez. *De la... a la...*
From the... to the...
- 163 · André Lepecki. «*No estamos listos para el dramaturgo*»:
Algunas notas sobre la dramaturgia de la danza
«We're not ready for the dramaturge»: Some notes
for dance dramaturgy
- 201 · Bonnie Marranca. *La escena como diseño*
La mediaturgia de Firefall de John Jesurun
Performance as design. The mediaturgy of John Jesu-
run's *Firefall*
- 221 · Antônio Araújo. *Dramaturgia en el colectivo:*
intervenciones en espacios urbanos y «proceso
colaborativo» en el Teatro da Vertigem
Dramaturgy from the collective group: Interventions
in urban spaces and the «collaborative process» in
the Teatro da Vertigem
- 245 · Angélica Liddell. *Abraham y el sacrificio dramático*
Abraham and dramatic sacrifice
- 265 · Óscar Cornago. *Dramaturgias para después de la*
historia
Dramaturgies for post/after history
- 311 · Hans-Thies Lehmann. *Algunas notas sobre el teatro*
posdramático, una década después
Some notes on postdramatic theatre, a decade later
- 353 · Pablo Caruana. *Murcia en cuatro actos*
Murcia in four acts
- 377 · Quim Pujol. *Presente especulativo*
Speculative present

Este volumen recoge versiones revisadas de algunos textos presentados en forma de ponencias durante el «Seminario Internacional de Nuevas dramaturgias», que tuvieron lugar en el Centro Párraga del 23 al 28 de noviembre de 2009, además de otros artículos que hacen referencia al Seminario pero que fueron escritos con posterioridad al mismo y dos aportaciones (las de Angélica Liddel y Hans-Thies Lehman) que por su interés y relación con el tema de este libro consideramos oportuno incluir.

This book contains revised versions of some of the texts presented as lectures during the «International Seminar of New Dramaturgies», which took place at the Centro Párraga from the 23th to the 28th of November 2009. It also includes other articles which were written after the Seminar but they are related to it and two contributions (Angélica Liddel and Hans-Thies Lehman's) due to its interest and relation to the topic.

Dramaturgia en el campo expandido

José A. Sánchez

La vigencia de las artes escénicas en cuanto medio tiene que ver con su resistencia a la fijación de la representación. A diferencia de lo que ocurre con la literatura y el cine, las prácticas escénicas no pueden ser convertidas en textos cerrados. De ahí la imposibilidad de documentarlas. De ahí la frustración de la semiótica en su aproximación a lo escénico. De ahí también el interés de su estudio para abordar nuevos fenómenos de comunicación y creación derivados de la red y la implementación de las tecnologías digitales en el ámbito artístico.

Al hablar de dramaturgia y no de texto podemos pensar en un espacio intermedio entre los tres factores que componen el fenómeno escénico: el teatro, la actuación y el drama. El teatro es el lugar del espectador (espacio social o de representación); la actuación («performance»), el lugar de los actores (espacio expresivo o de dinamización); el drama es el lugar de la acción, codificable o no en un texto (espacio formal o de construcción). Y podríamos entonces descubrir cómo en distintas épocas y en diferentes contextos, desde cada uno de esos lugares se ha sometido a crítica y transformación a los otros. Podríamos entender también que la dramaturgia ocupa un lugar entre esos tres factores, o más bien ningún lugar. Es un espacio de mediación.

Esto es dramaturgia: una interrogación sobre la relación entre lo teatral (el espectáculo / el público), la actuación (que implica al actor y al espectador en cuanto individuos) y el drama (es decir, la acción que construye el discurso). Una interrogación que se resuelve momentáneamente en una composición efímera, que no se puede fijar en un texto: la dramaturgia está

más allá o más acá del texto, se resuelve siempre en el encuentro inestable de los elementos que componen la experiencia escénica.

Al definir dramaturgia de esta manera podría parecer que estamos reinventando algo muy antiguo. Y en cierto modo así es. Pero las redefiniciones tienen también la función de abrir nuevos espacios para la acción y la reflexión sin por ello prescindir de una densa red de memorias y mediaciones.

Teatro en el campo expandido

Desde finales del XVIII hasta principios del XX, la historia del teatro occidental se escribió ligada a la historia de la literatura dramática, incluso quedó en muchos casos oculta bajo la historia de ésta. La *invención* del «arte del teatro» y el «arte de la danza», en los primeros años del siglo pasado, inició un nuevo período en el que en paralelo a la introducción del concepto de autonomía en la pintura, la literatura o la música (que en muchos casos derivó en abstracción), el teatro se definió como arte autónomo respecto al drama literario y la danza como arte autónoma respecto a la música. Comenzaron a funcionar entonces nuevos conceptos de dramaturgia entendidos como partituras, libretos, guiones, composiciones, narraciones, etc.

Sin embargo, al mismo tiempo que se afirmaba la autonomía desde el punto de vista del lenguaje, una fuerte tensión heterónoma atravesó diversas propuestas artísticas de vanguardia en busca de una renovada eficacia política, social o religiosa del arte. Esta tensión provocó en algunos casos el abandono del edificio del teatro, pero también de la institución «teatro», para buscar nuevo alojamiento en circos, iglesias, cabarets, escenarios deportivos, antiguas ruinas, o bien en la radio, en el cine o en los museos.

Aunque la propuesta más radical fue ya no la de sacar el teatro a la calle, sino de buscar en la calle el teatro. Algunas de las propuestas más decisivas para la historia de la escena contemporánea derivan de las búsquedas que en este sentido plantearon creadores tan distintos como Bertolt Brecht y Antonin Artaud. El primero encontró en la escena callejera un modelo para su teatro épico. El segundo, en la redada policial, un modelo para su teatro de la crueldad. Es cierto que ambos salieron del teatro para regresar

a él, pero el veneno ya estaba inoculado. Y algunas décadas más tarde, algunos creadores en la época del teatro radical sacaron todas las consecuencias de ese «salir a la calle» de aquellos revolucionarios.

Este salir a la calle de los creadores coincidió con el descubrimiento de sociólogos y antropólogos de los espacios sociales como teatros. En *La presentación de la persona en la vida cotidiana* (1959), Erving Goffman analizaba el comportamiento social de los individuos entendido como «actuación» y el de los grupos como una actuación sometida a ciertos acuerdos implícitos. Por «actuación» (performance), Goffman entendía «la actividad total de un participante dado en una ocasión dada que sirve para influir de algún modo sobre los otros participantes» (Goffman, 1959: 27). De modo que en nuestra vida cotidiana nos vemos enfrentados a la aceptación de dramaturgias preestablecidas o bien a la toma constante de decisiones dramáticas.

Si la sociedad es un teatro y los ciudadanos comienzan a ser conscientes del simulacro, si ellos mismos ya se sienten actores e integrados en diversos dramas sociales que se cruzan y se entretajan, ¿qué sentido tiene duplicar en el ámbito artístico esa misma estructura?

Víctor Turner, por su parte, convirtió la «actuación cultural» (cultural performance) en sus distintas modalidades (ritual, teatro, danza, televisión, etc.) en un lugar privilegiado para el estudio de los cambios sociales. Entendiendo que en la actuación cultural la relación entre estructura y transformación presente en cualquier organización social humana adquiere una visibilidad especial; no sólo eso, sino que en muchos casos, la actuación cultural es el espacio cerrado en que el cambio social se visibiliza o escenifica.

Las propuestas de Goffman y Turner actualizaban en cierto modo las de Artaud y Brecht en sus respectivas escenas de calle.

Y en efecto, al mismo tiempo que la antropología descubría la dimensión dramática de la vida social, numerosos creadores se lanzaron a prácticas escénicas no dramáticas, en forma de eventos efímeros, happenings, teatro de situaciones, teatro de vivencias, artes del cuerpo, guiados por la constatación de que todos somos actores y por la utopía de que todos podemos dejar de representar nuestro papel para ser artistas.

Este nuevo horizonte abrió el camino para distintas formas de teatro social, teatro de intervención, teatro documental, pero también a prácticas de filiación dancística o teatral que se proponían en un contexto o en una estrategia con objetivos políticos, sociales, medioambientales, etc.

¿Quiere esto decir que el teatro estaba determinado a salir a la calle, es decir, al espacio social para no regresar más? ¿O bien es posible seguir pensando en una función mimética del teatro? De hecho, muchos artistas han optado por recuperar esta vía (la vía mimética) y reproducir sobre el escenario la compleja trama de relaciones entre lo individual y lo colectivo, entre ficción (drama) y realidad (historia), cuestionando en el interior del teatro el artificio de una representación que no está primariamente en el teatro, sino fuera de él.

Al hacer esto, el teatro se hace cómplice de la reflexión de algunos arquitectos sobre el concepto contemporáneo de casa. En efecto, para muchos, la perfección teatral está asociada al teatro naturalista, que se basaba en la reproducción en escena del espacio doméstico (habitualmente burgués, aunque también proletario e incluso marginal en la obra de algunos dramaturgos). Las vanguardias escénicas rompieron la casa burguesa y Brecht concibió buena parte de su teoría a partir de la idea del abandono de la casa, de la puesta en movimiento de la casa, de la ciudad como única casa.

Si quisiéramos volver a esa época dorada (aunque también agónica) del teatro dramático, ¿qué casa nos encontraríamos?

En «Paisaje arquitectónico de una ciudad envuelta en una película de plástico transparente», Toyo Ito reflexionaba sobre las consecuencias de la multifacetación de la ciudad como lugar físico pero también como fenómeno. En lo que Ito llamaba la «ciudad como fenómeno», los seres humanos mantienen relaciones virtuales en espacios pasajeros, espacios caracterizados por la neutralidad, la fluidez, la transparencia. La casa, en cambio, sigue siendo concebida como un espacio de fijación. La casa tiende a reproducir en su estructura la de las relaciones de una familia modelo, articulada en torno al salón-comedor (espacio público), al que confluyen los dormitorios y al que sirven la cocina y otras dependencias. Pero la familia contemporánea, que habita ya no la ciudad física, sino la «ciudad fenómeno», no se adecua a esa estructura:

cada uno de los miembros de la familia, en lugar de estar relacionados entre sí, tienen extendidas hacia la sociedad distintas redes en múltiples capas, por medio de los media. [...] Los individuos se unen entre sí por medio de innumerables redes ramificadas. El individuo se dirige de una forma directa y completa hacia la sociedad, en tanto que hacia la familia lo hace de una forma secundaria. Hay un gran desfase entre la disposición del espacio residencial convencional y la realidad actual. Podría decirse que el esquema de la vivienda en la que cada dormitorio se pusiera en contacto directo con la sociedad y en la que la sala de estar y el comedor estuviera en el trasfondo como un espacio arbitrario, estará mucho más cerca de la vida real. Cafeterías, bares y restaurantes que sustituyen al cuarto de estar y al comedor, «convenient stores» que funcionan 24 horas al día y que vienen a ser como un gran frigorífico, las boutiques que sustituyen al armario ropero, los gimnasios que sustituyen a un inmenso jardín, los establecimientos en cadena de comida rápida y lunch box, como alternativas de la cocina, etc., etc. (Ito, 2000:121-122).

La desintegración de la casa familiar, la multiplicación de los modelos de familia y de casa, las complejas relaciones entre lo público y lo privado que las comunicaciones virtuales (en cuanto expansión de las comunicaciones urbanas) producen, nos llevan a considerar nuevas posibilidades dramáticas. Si la casa burguesa engendró el drama burgués, ¿qué dramaturgias genera la ciudad fenómeno y la casa abierta o expandida?

Teatralidad y performatividad

Toyo Ito, a quien el teatro, y especialmente el teatro *Nô* sirve en muchas ocasiones de inspiración o punto de partida para la formulación sobre sus ideas arquitectónicas, insiste en la idea de fluidez y de metamorfosis como conceptos clave de su proyecto arquitectónico. La fijación propia de la arquitectura estaría en conflicto con la fluidez propia de los modos de comunicación y experiencia de la sociedad contemporánea. Y en esto la arquitectura encuentra el mismo problema que la institución teatral. El teatro, en cuanto institución, fija unos límites espacio-temporales, pero también asume una convención social estática, contraria a la fluidez que le permitiría presentarse como un medio adecuado para la experiencia estética contemporánea.

No deja de resultar interesante que los primeros artistas que iniciaron ese tipo de prácticas que luego se llamarían arte de acción, «live art» o «performance art» concibieran su propuesta como una aproximación al teatro, y que incluso algunos de ellos, como el propio John Cage, hablaran explícitamente de «teatro». Ocurre lo mismo en el caso de los antropólogos en los que luego se basarían autores como Richard Schechner para fundamentar los «Performance Studies». En realidad, a Erving Goffman y Víctor Turner les interesaban las actuaciones sociales, a las que en muchas ocasiones denominaban «dramas sociales». Lo interesante es que Víctor Turner reconocía en esos dramas no un espacio de fijación, sino más bien un espacio de cambio, y se mostraba muy crítico con quienes desde una mentalidad occidental racionalista contemplaban los rituales como instituciones de fijación. Al contrario, para él lo más interesante del drama social es lo que denominó la fase de umbral o de limen, esa dimensión liminal de las actuaciones sociales donde se producía precisamente la desestabilización, la metamorfosis o como diría más tarde Toyo Ito, la fluidez.

De lo que se trataría entonces es de extraer lo liminal del cierre ritual, en un movimiento paralelo al que llevó a Artaud y Brecht a sacar el teatro a la calle. La teórica alemana Fischer-Lichte recurriría igualmente al concepto de umbral para argumentar los fundamentos de su *Estética de lo performativo*¹ (Fischer-Lichte, 2004: 305ss). De modo que lo liminal podría ser considerado como una de las claves rizomáticas para la definición de un paradigma performativo diferente al paradigma teatral (que aún seguía utilizando Goffman en sus investigaciones sobre la dramaturgia social).

Notas

1. Véase también Erika Fischer-Lichte «La ciencia teatral en la actualidad. El giro performativo en las ciencias de la cultura», en *Indagación* n.º 12-13 (diciembre 06/junio 07).

En la introducción a su último libro *The anthropology of performance* (1987) Turner constataba:

En la antropología se ha producido un notable cambio de énfasis teórico en los últimos años: de la estructura al proceso, de la competencia a la actuación, de la lógica de sistemas culturales y sociales a la dialéctica de procesos socioculturales. Tenemos que pensar en cambiar campos sociosimbólicos más que estructuras estables. (Turner, 1987: 21).

Este cambio de énfasis podría visualizarse, tanto en el ámbito social como en el ámbito escénico, como un tránsito de lo teatral a lo performativo. Cuando hablamos de teatralidad vs. performatividad no estamos contraponiendo teatro dramático a arte de acción, contraposición estéril, sino dos paradigmas de comprensión, de comportamiento y de actuación social que se pueden manifestar tanto en el medio escénico, como en el de las artes visuales, el cine, la arquitectura o en general los modos de comunicación y socialización.

La teatralidad se caracteriza por una acentuación de la observación, de la consciencia de la observación, y por tanto de la representación y su construcción. La tensión extrema hacia la fijación produjo la alegoría del mundo como teatro y del teatro como mundo. En este modelo los cambios están preestablecidos y en cualquier caso no afectan a la estructura misma del universo cerrado. El cambio existe, constituye la esencia de lo dramático, pero queda clausurado por los límites de la teatralidad. La realidad social se impone al sueño individual (la realidad eterna, en el modelo barroco, se impone al sueño biográfico).

La performatividad en cambio enfatiza la acción, el dinamismo, y por tanto huye de la representación en busca de la manifestación de un mundo permanentemente cambiante. Los cambios no son para ocupar otro lugar, sino para seguir socialmente vivos. La vida del sistema depende de la vida de los individuos que lo componen. No existe clausura, o al menos no existe modo de visualizar esa clausura. Los límites entre realidad y ficción son móviles y dependen de acuerdos permanentes y de las transformaciones que la situación experimenta.

Podríamos considerar la expansión del modelo performativo como un síntoma de una democratización de la subjetividad, como la condición de posibilidad de una definición de identidades no sometida a modelos cerrados y una definición de situaciones de convivencia constantemente expuestas a negociación. Esta democratización de la subjetividad podría ser la otra cara de la moneda de lo que Paolo Virno llama el gobierno de las multitudes, el reconocimiento de que la agregación de individuos no tiene por qué dar lugar a la masa, sino que puede ser aceptable un sistema en equilibrio, un circuito cerrado en que la identidad colectiva está en función de las identidades individuales y a la inversa. (Virno, 2003).

Desde que se advirtió el inicio del giro performativo, comenzó a extenderse también al idea de que lo teatral ya no servía para responder a la liquidez de la experiencia. La ruptura de la teatralidad iba asociada a la alergia a la representación y a la aceptación de la lógica, entendidas ambas como imposiciones sociales / autoritarias. En contra, se optó por la autorepresentación y el azar.

Sin embargo, las cosas no son tan sencillas: no hay blanco y negro. En primer lugar, porque la consciencia de la observación y la construcción de la representación permean los comportamientos sociales y cotidianos hoy en un grado mucho más elevado como consecuencia de la expansión de los medios de comunicación telemáticos. Y el gran teatro del mundo, que en el barroco europeo convertía a todos los seres en actores del drama escrito y contemplado por la divinidad, reaparece transformado en una multiplicación de representaciones individuales y colectivas para una infinidad de observadores interconectados. Por otra parte, el énfasis en la observación también lo es en la dimensión social de las prácticas artísticas y no-artísticas, y por tanto indica una voluntad de inscribirse en un espacio de debate moral y político. Junto al modelo «gran teatro del mundo» aparece entonces el otro gran modelo surgido en la ilustración: el teatro como foro (con sus desviaciones hacia el podio y el tribunal).

En determinados contextos y en el interior de ciertas opciones políticas y estéticas, el recurso a la teatralidad puede resultar enormemente eficaz. En su libro *Los dominados y el arte de la resistencia* (1990), James Scott mostró cómo frente a determinadas situaciones de dominación, fuertemente condicionadas por lo que él denomina «exigencias teatrales», la actuación consciente, incluso el histrionismo, puede constituir un medio eficaz de

resistencia. Y este recurso a la teatralidad se da especialmente cuando los oprimidos o los subalternos no encuentran el espacio necesario para el desarrollo de una acción performativa y deben recurrir a actuar su papel alterándolo dentro del propio marco. Scott analiza algunos ejemplos en el contexto de regímenes esclavistas del XVIII, el colonialismo británico en la India en el siglo XIX y XX o el apartheid sudafricano de los años setenta y ochenta. (Scott, 1990).

Podríamos localizar exponentes escénicos contemporáneos de una teatralidad de resistencia en situaciones de opresión en las propuestas, por ejemplo, de Jesusa Rodríguez en México o Angélica Liddell en España.

Este retorno de lo teatral en la prácticas de resistencia no contradice lo que antes he denominado «giro performativo», más bien introduce complejidad en el diagnóstico del presente, introduce diversas temporalidades en la comprensión de nuestro presente (no distintos territorios, sino distintas temporalidades también en un mismo territorio y en una misma experiencia). Y efectivamente, el gobierno de las multitudes es un horizonte y una lucha, pero no una realidad efectiva, porque la historia no se ha acabado, se ha multiplicado, se ha hecho más compleja.

Ahora bien, el giro performativo no sólo tiene que ver con una definición de la performatividad desde su diálogo o tensión con la teatralidad. En los últimos años ha sido muy importante la reflexión sobre la performatividad lingüística y las consecuencias del análisis de la función performativa del lenguaje en la práctica escénica.

Antes de que J.L. Austin teorizara sobre ello, Paul Valéry, como recuerda también Virno, observaba lo siguiente:

Antes todavía que significar algo, toda emisión de lenguaje señala que alguien habla. Esto es decisivo, y no ha sido relevado por los lingüistas. La voz dice por sí misma poco de las cosas, antes de actuar como portadora de mensajes particulares. (Virno, 2005: 39).

¿Qué entendemos por performatividad? Virno responde así:

[...] hay ocasiones en las que lo que se dice no tiene ninguna importancia, siendo decisivo el hecho mismo de hablar, de mostrarse a la

mirada de los demás como fuente de enunciaciones. He aquí que, cuando se comunica que se está comunicando (o sea, cuando sólo cuenta la acción de enunciar, no el texto determinado del enunciado), entonces resulta literalmente cierto que «el fin último es el ejercicio mismo de la facultad». (Virno, 2005: 53).

Llevando esto al extremo, radicalizando, esta función, encontramos la posibilidad de concebir la práctica del lenguaje simplemente como una definición de la situación, que en su desarrollo produce alteraciones y reconfiguraciones de las relaciones: da visibilidad a unos sobre otros, hace existir socialmente a unos y a otros no, etc.

Esta práctica lingüística no es exclusiva de lo verbal, si bien hasta hace poco se consideraba que sólo lo verbal podía tener consecuencias sociales o políticas, ya que el resto de formas de comunicación personal caían bajo el signo de lo involuntario. Esto ha cambiado drásticamente en los últimos años, y la práctica performativa ya no ocurre prioritariamente en lo verbal, sino igualmente en lo gestual, en la apariencia, etc.

¿Quiere esto decir que podemos hablar ahora de un lenguaje del cuerpo, de un lenguaje de la imagen y de un lenguaje de los ritmos, de los tonos, etc. capaz de desarrollar las mismas funciones que el verbal? Podríamos discutir los términos. En cualquier caso, aparece una consecuencia clara: los juegos sociales verbales han sido o están siendo sustituidos por juegos performativos complejos. Y esto ha dado lugar a una serie de prácticas en que la dimensión performativa del lenguaje puede ser también reconocida en actuaciones (performances) de cualquier tipo.

La palabra y el cuerpo

La performatividad nos aproxima al cuerpo de una forma muy diferente a la teatralidad. La teatralidad es el territorio de la máscara. La performatividad lo es del enmascaramiento, del tránsito constante de la sinceridad a la máscara y de la máscara a la sinceridad. Aunque hace muchos años aprendimos que la sinceridad, como la desnudez, no significan nada por sí mismas: que la desnudez ya no significa libertad del mismo modo que la sinceridad tampoco significa verdad, ni siquiera honestidad.

La honestidad no está en el cuerpo, pero sí es muy difícil ser honesto sin un reconocimiento del cuerpo propio y del cuerpo de los otros. Paul Valéry nos puede servir para introducir un eje de transformación en nuestra comprensión del cuerpo tanto en relación al giro performativo como en relación a la ampliación del concepto de dramaturgia.

Valéry habla de tres cuerpos:

- Mi Cuerpo. Hablamos de este cuerpo a terceros como si se tratase de una cosa que nos pertenece; pero, para nosotros, no es completamente una cosa; y nos pertenece un poco menos de lo que nosotros le pertenecemos a él... [...] Esta cosa misma es informe: de ella sólo conocemos, por la vista, algunas partes móviles que pueden encontrarse en la región visible del espacio de este Mi-Cuerpo. [...]
- Nuestro Segundo Cuerpo es el que nos ven los demás y el que nos devuelve, más o menos, el espejo y los retratos. Es el que tiene una forma y el que captan las artes; aquel sobre el cual las telas, los ornatos, los revestimientos se ajustan. Es el que ve el Amor o el que quiere ver, ansioso de tocarlo. Ignora el dolor, del que apenas exterioriza un ademán [...]
- Tercer Cuerpo, que sólo tiene unidad en nuestro pensamiento, puesto que sólo se le conoce cuando se lo divide y trocea. (Es el cuerpo de la anatomía o de la ciencia). (Valéry, 1989: 399-400).

El segundo cuerpo es el cuerpo del ballet y de la danza contemporánea entendida como imagen. Es también el cuerpo del teatro dramático, del teatro brechtiano o de las acciones conceptuales.

El primer cuerpo es el cuerpo sentido, el cuerpo del teatro y la danza expresionistas, del teatro de la crueldad, de la danza moderna.

La danza posmoderna superpuso en su investigación el primer y segundo cuerpo.

Y el arte corporal exploró el tercer cuerpo en relación con el primero y con el segundo.

¿Dónde se sitúa la búsqueda de los creadores contemporáneos? ¿Podemos pensar que tienden utópicamente a la exploración del cuarto cuerpo, del cuerpo real, imaginado por Valéry?

El Cuarto Cuerpo, que puedo llamar indiferentemente Cuerpo Real o bien Cuerpo Imaginario. «Llamo Cuarto Cuerpo al incognoscible objeto cuyo conocimiento resolvería de un solo golpe todos estos problemas, pues ellos lo implican». (Valéry, 1989: 401).

Quizá sería demasiada ambición intentar resolver desde la danza o la escena el problema del cuarto cuerpo. O tal vez no.

Lo que sí parece cierto es que ninguno de los tres cuerpos anteriores responde por sí solo, ni siquiera en su superposición a pares, a la experiencia contemporánea del cuerpo, como la casa de Toyo Ito, atravesado por una multiplicidad de conexiones transversales y también conexiones hacia el exterior.

En contraste con el cuerpo-imagen, con el cuerpo-sentido o con el cuerpo-orgánico, el cuerpo contemporáneo es un cuerpo lingüístico. Y esta experiencia del cuerpo lingüístico. La reflexión sobre el cuerpo lingüístico, nos devuelve a la cuestión central de nuestro seminario, al problema de la dramaturgia entendida en un sentido primario a partir de la relación entre cuerpo y escritura. ¿La idea de un cuerpo lingüístico anularía el conflicto tradicional entre cuerpo y escritura, el desentendimiento a veces radical entre ambas dimensiones de nuestra identidad y de nuestra comunicación? La experiencia nos dice que no, que el conflicto sigue existiendo. Tal vez porque estamos planteando mal la cuestión, tal vez porque nos empeñamos en que el conflicto exista.

Hay una notable diferencia al referir a un cuerpo lingüístico, pues el lenguaje implica necesariamente colectividad (o mejor conectividad). Y el concepto de colectividad que deriva de esta idea de cuerpo lingüístico es muy diferente a otras colectivizaciones del cuerpo por efecto de la raza, de la constitución o de la participación en eventos corporales grupales o masivos. Es decir, no tiene que ver con lo orgánico, no tiene que ver con lo físico, sino que tiene que ver con la incorporación de un lenguaje que es por definición colectivo y conectivo.

Esto implica que nuestra consciencia del cuerpo se ha modificado, se ha ampliado o incluso, podríamos decir, se ha desplazado. A diferencia de lo que ocurre con la imagen del cuerpo, no es necesario salir del cuerpo para comprender o reflexionar sobre nuestra condición de animales lingüísti-

cos. Y, sin embargo, esa reflexión implica una distancia en la inmanencia. Es lo que podemos constatar como la experiencia del cuerpo desapegado en contraste con el cuerpo sentido o con el cuerpo imagen que tradicionalmente ha funcionado en la danza y por extensión en la escena.

Resulta muy interesante en este contexto atender a las nuevas prácticas de oralidad en la escena contemporánea, y muy especialmente en el ámbito de la danza. La comunicación oral fue el punto de mediación entre corporalidad y abstracción, el punto medio perdido en el tránsito del diálogo socrático al platónico, pero también esa esfera abandonada en el tránsito a la escritura que se produce en cualquier proceso de alfabetización.

Del mismo modo que el cuerpo ha ido descubriendo sus mediaciones y se ha desapegado de sí, también el tratamiento de la voz en escena ha sufrido un proceso similar. En los espectáculos de coreógrafos actuales reconocemos una atención a la oralidad, que devuelve voz a la escena, pero no en la forma de una voz orgánica, sino en diferentes tratamientos de una voz mediada, de una oralidad mediada.

Cuando la voz se convirtió en objeto de atención a partir de los años setenta, tanto en las prácticas escénicas como en la teoría estética y mediática, se subrayaba la materialidad de la voz, su preexistencia a la palabra, su autonomía de la palabra. Se insistía en la diferencia entre voz y lenguaje. El descubrimiento de la voz fue paralelo al del cuerpo, de ahí la posibilidad de espectáculos basados en la voz pero liberados de la palabra. La reflexión de Michel Chion sobre la voz es todavía heredera de ese descubrimiento, de la asociación de la voz a lo orgánico, a la madre, su capacidad envolvente, inmediata. (Chion, 1982).

Sin embargo, el retorno de la oralidad no es tan importante por el descubrimiento de lo orgánico, sino por la recuperación de una fluidez que (redefiniendo el término de Turner) podríamos considerar también liminal. Este cambio de orientación lo podemos experimentar en la lectura de los textos de Joyce, en contraste con los textos de Beckett y Duras. Joyce hace monologar a Molly Bloom en un intento de traslación directa de lo oral a lo escrito, pero se deja llevar por su pasión materialista, materializadora, y su monólogo sigue siendo un ejercicio eminentemente literario.

Algo muy diferente ocurre en la obra de Beckett y Duras. La tensión ojo-mano atraviesa toda la obra de Beckett y se convierte casi en tema de su célebre *Film*; sin embargo, es en la voz donde los dos polos de tensión (escritura-lectura / cuerpo-lenguaje) se encuentran para producir una revelación tan efímera como una exclamación (Sánchez, 2007:171-203). Duras recurre a la voz para escribir sus novelas de la mirada. Y este ejercicio se traslada brillantemente a sus películas, en las que la disociación de imágenes corporales y voces crean paisajes dramáticos desconcertantes: a los cuerpos convertidos en fantasma, corresponden oralidades congeladas, o más bien suspendidas, que permanecen en el espacio.

Ivana Müller retomó algunas de estas estrategias de representación en sus piezas coreográficas recientes: *While we are holding it together* (2006) o *Playing Ensemble again and again* (2009). El movimiento es sustituido por las palabras en movimiento. Las palabras crean las imágenes. El único movimiento de los actores es el de su voz. Pero en un determinado momento las voces se desplazan a otros cuerpos, la oralidad ya no es la dimensión que media entre cuerpo y palabra, o si lo es, puede ocurrir en ausencia o más bien en desapego de lo orgánico.

Esta idea del desapego, del cuerpo desapegado, que renuncia al movimiento coreográfico en beneficio de la palabra, pero que propone una palabra igualmente desapegada, se encuentra igualmente en el trabajo de Juan Domínguez. André Lepecki analizó *Todos los buenos espías tienen mi edad* (2002) recuperando algunos textos del s. XVI y XVII fundacionales de la coreografía entendida como escritura. Esta pieza supondría en cierto modo un retorno al origen, una especie de implosión de la coreografía que nos situaría en otro umbral, en otro limen (Lepecki, 2006: 55-59 y 67-73).

La cuestión, muy simplificada, sería: ¿cómo pensar la coreografía desde la oralidad y no desde la escritura o desde el código escrito? ¿Cómo es entonces esa dramaturgia de la danza ya no condicionada inmediatamente por la imagen del cuerpo, por el tiempo de la música, ni por el código escrito, sino exclusivamente por un cuerpo lingüístico que es también voz lingüística (colectiva - conectiva) y que tiene la capacidad de desapegarse de sí mismo tanto como de su propia voz?

Esta cuestión del desapego no sólo podemos detectarla en la danza, también afecta (o desafecta) a los creadores escénicos procedentes del teatro.

Desde este lugar podríamos considerar, por ejemplo, el último trabajo de Forced Entertainment *Void Story* (2009). Los actores, como Juan Domínguez, permanentemente sentados tras una mesa, como los de Ivana Müller, inmóviles en un punto del escenario, ponen voz a una historia descabellada que en imágenes se muestra en una especie de fotonovela dibujada sobre la pantalla en constante transformación.

Relatos

La consideración de esta pieza nos enfrenta además a la cuestión de la narración o del relato. Efectivamente, *Void story*, como su título indica, nos cuenta una historia, una historia de una pareja que se ve inmersa en todo tipo de aventuras y de desventuras en la noche urbana, una narración acumulativa, una acumulación de desgracias, amenazas, monstruosidades, que hacen recordar la narrativa pre-moderna del Marqués de Sade. Pero se trata de una historia «vacía». Y quien pretenda encontrar el sentido a la pieza resumiendo la historia está abocado a la frustración. Porque el sentido no aparece al contar la historia. Entonces ¿cuál es la función del relato? Y al mismo tiempo, ¿por qué este retorno a relatos «vacíos»?

Todas las voces a las que aludía anteriormente nos cuentan historias. Algunas son reales y otras imaginadas. También hay historias de la imaginación (la historia del propio proceso artístico en la pieza de Juan Domínguez). E historias imaginadas que nos hablan de experiencias reales (como ocurre en la pieza de Tim Etchells).

Siempre existió la necesidad de contar historias, y hoy esa necesidad parece imponerse con más urgencia. Por supuesto, estos relatos no tienen la misma estructura ni las mismas pretensiones que los viejos relatos. La construcción de los relatos no se ve animada por una voluntad mimética, ni mucho menos mítica. Pero sí por una intencionalidad identitaria, que se añade a la pura actividad performativa de quien se pone delante de otros a contar una historia o cien historias entrelazadas.

Un relato es aquel desarrollo ficcional que dota de sentido a una acumulación de hechos materiales o concretos. Tradicionalmente inventamos fábulas para encontrar un sentido en la experiencia vivida como caótica o incoherente. El ser humano ha usado el relato para superar el nivel de la materia-

lidad o bien para no rendirse abrumado por su absurdo o su silencio. Tim Etchells en *Void Story* o Cuqui Jerez en *The croquis reloaded* invierten esta función del relato, y más bien muestran el absurdo del relato al enfatizar la sucesión disparatada o la supersposición casual.

En su texto clásico sobre la cuestión del relato, *Temps et récit* (Tiempo y narración), Paul Ricoeur sostenía que el relato es lo que hace humano el tiempo. Pero ¿qué significa «hacer humano el tiempo» si no cargar de ficción y de *mythos* el sucederse irreversible de los instantes? El relato es la herramienta que permite distinguirnos como sujetos de vida. Pero al mismo tiempo nos convierte en personajes de una ficción que aceptamos o que incluso nosotros mismos construimos. La asunción de la ficción inherente a toda trama, a todo proceso de fabular, de construir tramas o argumentos, incluso para contar una historia efectiva, nos impedirá para siempre conocer una realidad neutra. Incluso la realidad que nosotros somos si alguien desde fuera nos viera.

Paradójicamente, esta actividad fabuladora ha sido usada no sólo para dar sentido a las trayectorias individuales, a las trayectorias biográficas o a experiencias puntuales de nuestra vida. Ha sido usada prioritariamente para dotar de sentido a la realidad colectiva, y especialmente para dotar de sentido una realidad histórica que construye y justifica una determinada realidad social.

La supresión de la fundamentación trascendente de la realidad en la época moderna acentuó el protagonismo de los relatos como constructores no sólo de identidad, sino también de realidad. Ahora bien, construir no es simplemente unir elementos, es también descartar elementos, toda construcción implica un proceso de selección, de ordenación y de descarte. Por lo que en la construcción de la realidad comunitaria, de la realidad llamada ciudad o de la realidad llamada Estado, numerosos elementos son descartados, marginados, silenciados. Pues si todos los elementos fueran tenidos en cuenta sería imposible un relato coherente, un relato legible.

De ahí arrancó la crítica posmoderna al relato y la apuesta por los microrrelatos en el pensamiento de Lyotard. Sin embargo, la crítica posmoderna al relato lo es sobre todo al relato científico y al relato político, sólo secundariamente al relato literario. De hecho, la opción por el microrrelato no hace más que re-denominar y hacer visible una tensión que siempre ha

estado presente en la cultura de los últimos siglos. Y es que la modernidad construyó el relato de la razón, del progreso, de la libertad y de la solidaridad al mismo tiempo que construía su antirrelato. Podemos contemplar la historia de la literatura occidental moderna como una permanente construcción y destrucción del relato. De hecho, los grandes monumentos de la modernidad literaria son relatos autodestructivos: *El jardín de los cerezos*, de Chéjov, *Ulises*, de James Joyce, *Final de partida*, de Beckett, o *Rayuela*, de Cortázar.

En todos ellos, la potencialidad de la fábula aparece contrarrestada por una resistencia metaliteraria, de carácter ideológico, que disuelve sus elementos constitutivos para reducirlos a palabras, a ritmos, a imágenes o a conceptos. Obviamente, la modernidad produjo grandes fábulas, pero se trata de fábulas *sin proyecto*: pensemos en las fábulas antiguas de Kafka, en las fábulas ilustradas de Italo Calvino, o en las fábulas amargas de Coetzee. Cuando las fábulas se proponen con pretensión de proyecto, resultan casi intolerables: es lo que ocurre con el teatro de Bertolt Brecht; probablemente el creador escénico más importante de la primera mitad del veinte, pero también el autor del más insoportable didactismo.

Brecht ha sido utilizado una y otra vez para reivindicar el realismo y la causa social en reacción al narcisismo y el solipsismo derivado de una radicalización antisocial de la práctica del microrrelato. Sin embargo, Brecht fue consciente en su fase más lúcida de que el relato por sí mismo no construye la realidad, que la realidad se construye sobre el acuerdo.

El acuerdo efectivamente es el otro medio de construcción de realidad, igualmente acentuado en la época moderna. El acuerdo en la forma del contrato social, o el acuerdo en la forma negativa de la tolerancia y del respeto al otro. Tradicionalmente, el relato ha servido para construir la realidad ideológica. El acuerdo ha servido para construir una realidad pragmática. Ambas categorías están muy presentes en la práctica escénica. Ahora bien, ¿qué transformaciones resultan del reconocimiento de la ficción inherente al relato en la construcción de la realidad y al mismo tiempo de la condición provisional, inestable y no fundamentada de manera trascendente de cualquier acuerdo entre seres humanos?

La tensión entre estos dos elementos de construcción de realidad nos sitúa casi en un equilibrio circular: el relato crea una identidad que hace posible

Bibliografía

Chion, Michel (1982): *La voz en el cine (La voix au cinéma)*, Cátedra, Madrid, 2004.

Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des performativen*, Suhrkamp, Frankfurt AM Main, 2004.

Goffman, Erving (1959): *La presentación de la persona en la vida cotidiana (The Presentation of Self in Everyday Life)*, Amorrortu, Buenos Aires, 2006.

Ito, Toyo: *Escritos*, Arquitectura, Colegio de Arquitectos, Murcia, 2000.

Laddaga, Reinaldo: *Estética de la emergencia*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2006.

Lepecki, André (2006): *Agotar la danza. «Performance» y política del movimiento (Exhausting dance. Performance and the Politics of Movement)*, Cuerpo de Letra, Barcelona-A Coruña-Madrid, 2009.

Sánchez, José A: «Escribir como mirar. Imagen escénica y acción cinematográfica en la obra de Samuel Beckett», en Julián Jiménez Hefferman (ed.), *Samuel Beckett: el eco de sus pasos*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2007.

el encuentro del que deriva un potencial acuerdo, y el acuerdo es la condición para la construcción de un relato. Relato y acuerdo se alternan, se suman y se condicionan en la producción de realidad y en la producción de ficción tanto en la sociedad como en la cultura contemporánea.

Los textos de Mario Bellatin constituyen en sí mismos ya una respuesta. Otro tipo de respuesta es el que aportan algunas experiencias recientes de escritura colectiva, que han puesto en evidencia, de un modo casi implosivo, esa circularidad de la relación entre relato y acuerdo. La más conocida es la iniciada por un grupo de «artistas, activistas y bromistas» que se autodenominaron Luther Blisset, germen de lo que sería a partir de 2000 Wu Ming, un autor colectivo o disperso y además múltiple, que ha producido desde entonces numerosas obras narrativas, de libre acceso en la red, pero también traducidas y publicadas en papel en diversos idiomas, incluido el castellano.

La salida a la parálisis del relato en los tiempos posmodernos vuelve de la mano de un activismo cultural que sitúa precisamente en el contar historias un modo de resistencia contra la imposición de mitologías fabricadas en las industrias hegemónicas. En su reflexión sobre el proyecto del grupo, Reinaldo Ladagga propone:

Se trata de seguir contando historias: se trata de impedir que las historias contadas se presenten como formas terminales. Se trata de componer redes de historias que, sin embargo, se presenten como «líneas» o «huellas» (la expresión es de

Bruce Chatwin). *Se trata de contar historias que puedan mantener a la comunidad en movimiento y que no acaben de desprenderse de ella* (Laddaga, 2006: 217).

En el ámbito cinematográfico esta recuperación de las historias se hace evidente en películas como *La comuna* (1999), de Watkins, *Monos como Becky* (1999) Jordà o *Mysterious object at noon* (2000), de Apichatpong Weerasetakul. No por capricho, en las tres, el teatro es utilizado como mecanismo para producir comunidad y para producir narratividad.

En el ámbito escénico, la tensión entre relato y acuerdo podría encontrar su equivalente en la tensión entre acción y situación. Podríamos escribir *una historia* de las prácticas performativas contemporáneas desde los años sesenta a partir de esta tensión entre acción y situación. Y podríamos también concebir la actividad dramática como una mediación entre ellas, una reedición de esa tensión entre cuerpo y escritura, entre impulso y código, que marcó la actividad del dramaturgo en la antigüedad clásica. Este sería un nuevo modo de abordar la cuestión dramática.

Y, claro está, esta reflexión nos enfrenta igualmente a la relación entre ambas esferas: acción-relato / situación-acuerdo, tanto en el plano estético como en el plano social y político. ¿Cuáles son las dinámicas que se ponen en marcha si pensamos la actividad dramática no en el espacio de la ficción cerrada, sino en el espacio de la ficción abierta, es decir, en el espacio de lo social o en lo que en el título de este artículo se denomina «campo expandido»?

Scott, James (1990): *Los dominados y el arte de la resistencia* (*Domination and the Arts of Resistance*), Era, México, 2000.

Turner, Víctor: *The Anthropology of Performance*, PAJ, New York, 1987.

Valéry, Paul (1989): «Reflexiones simples sobre el cuerpo», en Michel Feher, *Fragments para una Historia del cuerpo humano* («Simple Reflections on the body»). *Fragments for a History of the Human Body*, Taurus, Madrid, 1991, II.

Virno, Paolo: *Virtuosismo y revolución. La acción política en la era del desencanto*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2003.
— *Cuando el verbo se hace carne. Lenguaje y naturaleza humana*, Traficantes de sueños, Madrid, 2005.

Dramaturgy in an expanded field

José A. Sánchez

The validity of the performing arts as a medium is related to their resistance to be fixed. Contrary to what occurs with literature and cinema, performance practices cannot be converted into closed texts. Hence the impossibility of documenting them. Hence the frustration of semiotics in its approximation to the performance world. Hence too the interest in their study as an approach to new phenomena in communications and creation derived from the network and implementation of digital technology in an artistic environment.

When speaking about dramaturgy and not about text, we think of an intermediate space between the three factors that make up the theatrical phenomenon: theatre, acting and drama. Theatre is the place of the spectator (social or performance space); performance («actuación»), the place of the actors (expressive or dynamisation space); drama is the place of action, whether codifiable or not in a text (formal or construction space). And we can then discover how in different epochs and contexts, from each one of these places, the other two have been submitted to criticism and transformation. And we can also understand that dramaturgy is a place somewhere in the middle of these three places and therefore at the same time nowhere. It is a space of mediation.

This is dramaturgy: an interrogation on the relationship between the theatre (the spectacle/the public), the performance (which implies actor and spectator as individuals) and the drama (that is, the action which the discourse constructs). An interrogation that resolves itself momentarily in an ephemeral composition that cannot be fixed in a text; dramaturgy is

beyond or prior to the text; it resolves itself always in the unstable encounter of the elements that make up the theatrical experience.

By defining dramaturgy in this way it appears that we are reinventing something very ancient. And in a sense that is true. But redefinitions also serve to open up new spaces for action and reflection, without dispensing with a dense network of memories and mediations.

Theatre in an expanded field

From the end of the 18C to the beginning of the 20C, the history of Western theatre was intertwined with the history of dramatic literature, in some cases even concealed beneath the history of it. The *invention* of the «art of theatre» and the «art of dance», in the early years of the past century, began a new period in which parallel to the introduction of the concept of autonomy in painting, literature and music (which in many cases derived from abstraction), theatre defined itself as an autonomous art in relation to literary drama and dance an autonomous art in relation to music. It was then that new concepts of dramaturgy began to emerge such as scores, librettos, scripts, compositions, narrations, etc.

However, coinciding with this affirmation of autonomy from the point of view of language, various avant-garde artistic proposals in search of renewed political, social and religious effectiveness for art were experiencing serious heteronomous tension. In some cases this tension provoked the abandonment of the theatre building per se, but also of «the theatre» as an institution, in favour of new accommodation in circuses, churches, cabarets, sports pavilions, ancient ruins, or even the radio, the cinema or museums.

However, the most radical proposal was not that of taking the theatre to the street, but that of searching in the street for theatre. Some of the most groundbreaking proposals for the history of the contemporary stage derive from the search put forward by creators as diverse as Bertolt Brecht and Antonin Artaud. The former found in the street stage a model for his epic theatre. The latter found in police raids a model for his theatre of cruelty. We should add to say that both left the theatre in order to return to it, but the poison was already inoculated. And several decades later, some

of its creators in the era of radical theatre reaped all the consequences of those revolutionaries «taking to the street».

This «taking to the street» coincided with the discovery by sociologists and anthropologists of social spaces as theatres. In *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959), Erving Goffman analysed the social behaviour of individuals understood as «performance» and that of groups as a performance subject to certain implicit agreements. By «performance» Goffman meant «the total activity of a given participant on a given occasion that serves to somehow influence the other participants» (Goffman, 1959: 27). So in our daily lives we find ourselves faced with the acceptance of pre-established dramaturgies or constantly making dramaturgical decisions.

If society is a theatre and its citizens begin to be conscious of the pretence, if they themselves already feel like actors integrated in diverse interwoven social dramas criss-crossing with one another, then what is the sense in duplicating that same structure in the artistic environment?

Victor Turner, for his part, converted «cultural performance» in its distinct modalities (ritual, theatre, dance, television, etc) into a privileged place for the study of social change. One understands that in «cultural performance», the relationship between structure and transformation present in any human social organisation acquires a special visibility; not only that, but in many cases, cultural performance is the closed space in which social change becomes visible or staged.

Goffman's and Turner's proposals in a sense updated those of Artaud and Brecht in their respective street scenes.

Actually, while anthropology was discovering the dramatic dimension of social life, numerous creators had launched into non-dramatic theatre and performance practices, in the form of events, anniversaries, happenings, situational theatre, living theatre, body arts, etc, etc, guided by the confirmation that we are all actors and by the utopia that we can all give up representing our role to be artists.

This new horizon opened the way for different forms of social theatre: theatre of intervention, documentary theatre, and also for practices of dance

or theatrical affiliation which arose in a context or in a strategy with objectives that were political, social, environmental, etc.

Does this mean that theatre was determined to take to the street, that is, to the 'social space' never to return? Or is it possible to continue to think of a mimetic function for theatre? In fact, many artists have opted to recover this mimetic way and reproduce on stage the complex plot of relationships between the individual and the collective, between fiction (drama) and reality (history), questioning in the interior of the theatre the artifice of a representation that is not primarily within the theatre, but outside it.

In doing so, the theatre becomes an accomplice of the reflections of some architects on the contemporary concept of home. In effect, for many, theatrical perfection is associated with naturalist theatre, which was based on the reproduction on stage of the domestic space (usually bourgeois, although also proletariat and even underprivileged in the work of some dramatists). The scenic avant-garde movements did away with the bourgeois home and Brecht conceived a substantial part of his theory from the idea of the abandonment of home, of the home as something moving, of the city as the only home.

If we wanted to return to this golden (but also agonising) age of dramatic art, what home would we find?

In «Architectonic landscape of a City encased in a film of transparent plastic», Toyo Ito reflected on the consequences of the multifaceted aspect of the city as a physical space but also as a phenomenon. In what Ito called «the city as a phenomenon», human beings maintain virtual relationships in fleeting spaces, spaces characterised by neutrality, fluidity, transparency. The home, on the other hand, is still conceived as a space that is fixed. The home tends to reproduce in its structure the relationships of a model family, articulated around the living-room/dining-room (public space), which the bedrooms lead onto and which is connected to the kitchen and other service rooms. But the contemporary family, which no longer lives in the physical city, but in the «city as a phenomenon», does not fit in with this structure:

Each of the members of the family, instead of being interrelated, has extended towards society various networks in multiple layers, through the

media [...] The individuals join together by means of innumerable ramified networks. The individual directs himself in a direct and complete way towards society, as he does in a secondary manner towards the family. There is a great gap between the layout of conventional residential space and present-day reality. One could say that residential plans putting every bedroom in direct contact with society, with the living-room and dining-room in the background as an arbitrary space, would be much closer to real life. Cafeterias, bars and restaurants replacing the living room, convenience stores open 24 hours a day, rather similar to a large fridge, *boutiques* replacing wardrobes, gyms replacing large gardens, chains of fast-food outlets and the *lunch box*, as an alternative to cooking, etc. etc. (Ito, 2000: 121-122).

The disintegration of the family home, the multiplication of models of family and home, the complex relationships between public and private, which virtual communications (as an expansion of urban communications) produce, leads us to consider possible new dramaturgies. If the bourgeois home engendered the bourgeois drama, what dramaturgies do the city phenomenon and the open or expanded home generate?

Theatricality and Performativity

Toyo Ito, whom theatre, and especially Noh theatre, served as an inspiration or starting block for the formulation of his architectural ideas, insists on the idea of fluidity and metamorphosis as key concepts of his architectural project. The inherent fixed nature of architecture would be in conflict with the fluidity typical of contemporary society's means of communication and experience. And therein architecture encounters the same problem facing institutional theatre. Theatre, as an institution, fixes certain limits in space and time, but also accepts a static social convention.

It is indeed interesting to note that the first artists who initiated this kind of practice that was later to become known as live art or performance art conceived their proposal as an approximation to theatre, and that some, such as John Cage himself, would explicitly speak of as «theatre». The same was true for the anthropologists, upon whose work authors such as Richard Schechner and Victor Turner were to base themselves as a foundation for their Performance Studies. In reality Erving Goffman and Victor Turner were interested in social performances, which in

many cases were called «social dramas». It is interesting too that Victor Turner recognised in these dramas not a fixed space, but a space of change, and furthermore was highly critical of those with their rationalist Western mentality, who contemplated rituals as fixed institutions. On the contrary, for him the most interesting aspect of the social drama is what he termed the threshold or limen phase, that same liminal dimension to social activity producing destabilisation, metamorphosis, or as Toyo Ito was later to say, fluidity.

The idea was to extract the liminal from the ritual in a movement parallel to the one that led Artaud and Brecht to take theatre to the street. The German theorist Fischer-Lichte also resorted to the concept of threshold to argue the bases of her *Aesthetics of Performance*¹ (Fischer-Lichte, 2004:305ss). Thus liminality can be considered one of the rhizomatic keys for the definition of a performative paradigm different to the theatrical paradigm (that Goffman was continuing to use in his research on social dramaturgy).

In his introduction to his last book *The Anthropology of Performance* (1987) Turner affirmed:

In anthropology there has been a noticeable shift in theoretical emphasis in recent years from structure to process, from competence to performance, from the logics of cultural and social Systems to the dialectics of socio-cultural processes. We are to think of changing sociosymbolic fields rather than static structures. (Turner, 1987: 21).

1. See also Erika Fischer-Lichte «Theatrical Science in the Present-Day. The performative turn in cultural sciences», in *Indagación* nº 12-13 (December 06/June 07).

This change of emphasis could be discerned both in the social and the stage environment, as a transition from the theatrical to the performative. When we speak of theatricality vs. performativity we are not setting out on the futile quest of comparing dramatic theatre to performance art, but rather two paradigms of comprehension, behaviour and social performance that can be found in the medium of the stage, as well as that of the visual arts, in cinema, architecture or in general in the medium of communications and socialisation.

Theatricality is characterised by an accentuation on observation, on the consciousness of observation, and accordingly on representation and its construction. The extreme tension towards fixed space produced the allegory of the world as a theatre and the theatre as a world. In this model the changes are pre-established and in any case do not affect the actual structure of the closed universe. Change exists; it is the essence of the dramatic, but is also enclosed by the limits of theatricality. Social reality imposes itself on the individual dream (the eternal reality, in the baroque model, imposes itself on the biographical dream).

Performativity, on the other hand, emphasises action, dynamism, and thus flees from representation in search of the manifestation of a world permanently changing. The changes are not to occupy another place, but to remain socially alive. The life of the system depends on the life of the individuals that compose it. There is no closure, or at least there is no way of viewing that closure. The limits between reality and fiction are mobile and depend on permanent agreements and on the transformations that a situation experiences.

We could consider the expansion of the performative model as a symptom of a democratisation of subjectivity, as a condition of possibility of a definition of identities not submitted to closed models and a definition of situations of coexistence constantly exposed to negotiation. This democratisation of subjectivity could be the other side of the coin of what Paolo Virno called the governing of the multitudes, the recognition that the aggregation of individuals did not have to give rise to the masses, but that a balanced system could be acceptable, a closed circuit in which the collective identity would depend on individual identities and vice-versa (Virno, 2003).

From the time this performative turn became apparent, the idea also began to spread that the theatrical no longer served as a response to the fluidity of experience. The rupture of theatricality was associated with an allergy to representation and the acceptance of logic, both viewed as social/authoritarian impositions. On the contrary, people opted for self-representation and chance.

However things are somewhat less straight-forward: there is no black and white. Firstly, because the consciousness of observation and the construction of representation permeate social and daily behaviour today to a much greater extent as a result of the expansion of telematic communications media. And the great world theatre, which in Baroque Europe converted all beings into actors of the written drama contemplated by divinity, reappears transformed into a multiplicity of individual and collective representations for an infinity of interconnected observers. On the other hand, the emphasis on observation is also on the social dimension of artistic and non-artistic practices, and as such indicates a desire to be included within a space of moral and political debate. Alongside the model of «great theatre of the world» appears the other great model emerging in illustrations: the theatre as a forum (with its deviations towards the podium and the tribunal).

In certain contexts and in the interior of certain political and aesthetic options, the appeal to theatricality can be enormously effective. In his book *Domination and the Arts of Resistance* (1990) James Scott showed how in the face of certain situations of domination, strongly conditioned by what he dubbed «theatrical demands», conscious performance, including histrionics, can constitute an efficient means of resistance. And this appeal to theatricality is especially prevalent when the oppressed or subalterns cannot find the necessary space for the development of a performative action and have to resort to acting their role while altering it within their own framework. Scott analyses some examples in the context of 18C regimes characterised by slavery, British colonialism in India in the 19C and 20C, or South African apartheid of the seventies and eighties (Scott, 1990).

We can also find contemporary stage exponents of theatricality of resistance in situations of oppression in the proposals, for example, of Jesusa Rodríguez in Mexico or Angélica Liddell in Spain.

This return of the theatrical in practices of resistance does not contradict

what I earlier termed «performative turn», but introduces instead greater complexity into the diagnosis of the present, diverse temporalities into the comprehension of our present (not distinct territories, but distinct temporalities in one and the same territory and experience). And in effect, the governing of the multitudes is a horizon and a struggle, but not an effective reality, because history has not ended, it has multiplied, it has become more complex.

However, this performative turn is not merely related to a definition of performativity in its dialogue or tension with theatricality. In recent years reflections on linguistic performativity and the consequences of the analysis of the performative function of language in stage practices have also come to the fore.

Before J.L. Austin began to theorise on the subject, Paul Valéry, as Virno also recalls, observed the following:

Even before meaning something, any emission of language, indicates that someone is speaking. This is decisive, and has not been revealed by the linguists. The voice is saying very little in itself, but acting as the bearer of particular messages. (Virno, 2005: 39).

What do we understand by performativity? Virno replies as follows:

[...] there are occasions when what is said is of no importance, the decisive element being the actual fact of speaking, showing oneself before the gaze of others as a source of enunciations. That is why, when one communicates that one is communicating (that is, when what matters is the act of enunciating, not any given text of what is enunciated), then it is literally certain that the ultimate aim is the very exercise of the faculty». (Virno, 2005: 53).

By taking this to its extreme, by radicalising this function, we find the possibility of conceiving the practice of language simply as a definition of the situation, which in its development produces alterations and reconfigurations to relationships; giving visibility to some over others, permitting some to exist socially and others not, etc.

This linguistic practice is not exclusive to verbal communication, despite the fact that until relatively recently it was considered as the only form of language with social or political consequences, given that other forms of personal communication were deemed to be involuntary. This has changed drastically in recent years, and performative practice does not only take priority in verbal communication but also in gesture, appearance, etc.

Does this mean that we can now speak of body language, of images language and a language of rhythms, tones, etc. capable of developing the same functions as verbal language? We could discuss the terms. In any case, a clear consequence emerges: verbal social games have been or are being replaced by complex performative games. And this has given rise to the arrival of a series of practices in which the performative dimension of language can also be recognised in performances of all kinds.

The word and the body

Performativity approaches the body in a different manner to theatricality. Theatricality is the domain of the mask. Performativity is the act of masking, the constant transit from sincerity to the mask, and the mask to sincerity. This is despite the fact that we learnt many years ago that sincerity, like nakedness, matters little in itself: that nakedness no longer means liberty in the same way that sincerity does not mean truth, or even honesty.

Honesty is not in the body, but it is very difficult to be honest without recognising one's own body and that of others. Paul Valéry can assist by introducing a major shift in our understanding of the body both in relation to the performative turn and in relation to broadening the concept of dramaturgy.

Valéry speaks of three bodies:

–My Body. We speak of it to others as a thing that belongs to us; but for us it is not altogether a thing; and belongs to us less than we belong to it... [...] This thing is formless: we know by sight only a few mobile parts that can be brought within range of the seeing vision of the space of this My-Body [...]

-Our Second Body is the one others see and that is more or less revealed to us in the mirror or in portraits. It is the one which has a form and which the arts apprehend; the one on which we hang stuff, ornaments, and armour. It is the one Love sees or longs to see, anxious to touch it. It is ignorant of pain, knowing only the grimace of pain [...]

-Third Body, that lacks unity only in our mind, since we only know it from having divided it and cut it into pieces (It is the body of anatomy or science). (Valéry, 1989: 399-400).

The second body is the body of ballet and contemporary dance conceived as image. It is also the body of dramatic theatre, of Brechtian theatre or conceptual actions.

The first body is the feeling body, the body of expressionist theatre and dance, the theatre of cruelty, modern dance.

Postmodern dance superposed the first and second body in its research. And corporal art explored the third body in relation to the first and the second.

Where does one situate the search of contemporary creators? Can we consider that they tend towards the utopian exploration of a fourth body, the real body, imagined by Valéry?

The Fourth Body, which I might indifferently call the Real Body or the Imaginary Body. «I call Fourth Body the unknowable object the knowledge of which would, at a single stroke, resolve all those problems, it being implicit in them. (Valéry, 1989: 401).

Perhaps it would be too ambitious to try to resolve the problem of the fourth body through dance or the stage. Or maybe not.

What does appear certain is that none of the three previous bodies responds on its own, not even in its superposition in pairs, to the contemporary experience of the body, such as Toyo Ito's house, criss-crossed by a multiplicity of transversal connections as well as connections with the outside.

By contrast with the body-image, the body-feeling and the organic body, the contemporary body is a linguistic body. And this experience of the linguistic body, such thoughts on the linguistic body, bring us right back to the central point of our seminar, to the problem of dramaturgy and that of the relationship between body and writing. Would the idea of a linguistic body end the traditional conflict between body and writing, the sometimes radical lack of understanding between these two dimensions of our identity and our communication? Experience shows us otherwise, that the conflict continues to exist. Perhaps because we are not posing the question in the right way, perhaps because we are determined that the conflict exists.

There is a notable difference in referring to a linguistic body, because language inherently implies collectivity (or rather, connectivity). And the concept of collectivity that derives from this idea of linguistic body is very different to other forms of collectivity of the body through race, constitution or the participation in massive or group corporal events. That is, it is not related to the organic, nor the physical, but to the incorporation of a language that is by definition collective and connective.

This implies that our perception of the body has modified, expanded and one might even say that it has shifted. Contrary to what occurs with the image of the body, it is not necessary to come out of the body to understand or reflect on our condition as linguistic animals. Nevertheless, this reflection implies a distance in immanence. It is what we can affirm as the experience of the detached body in contrast to the feeling body or the body image that traditionally functioned in dance and, by extension, on the stage.

In this same context it is very interesting to deal with the new oral practices in the contemporary stage and especially in the field of dance. Oral communication was the mediation point between corporality and abstraction, the lost mid-point in the shift from Socratic to Platonic dialogue, but also that abandoned sphere in the shift to writing that occurs in any a process of acquiring literacy.

Just as the body has been discovering its mediations and has detached itself, so too has the voice on stage undergone a similar process. In the shows of present-day choreographers we recognise an attention to orality, bringing the voice back to the stage, not, however, in the form of an organ-

ic voice, but in different treatments of a mediated voice, of a mediated orality.

When the voice became a focus of attention from the seventies onward, both in scenic practice and in aesthetic and mediation theory, there was a tendency to stress the material dimension of the voice, its pre-existence to words, its autonomy from words. The difference between voice and language was emphasised. The discovery of the voice was parallel to that of the body, hence the possibility of shows based on voice but liberated from the written word. Michel Chion's thoughts on the voice still bear witness to that discovery, the association of the voice with the organic, with the mother, her all-embracing, immediate, capacity (Chion, 1982).

Nevertheless, the return of orality is not so important in terms of the discovery of the organic, but rather for its recovery of a fluidity that (redefining Turner's term) we could also consider as liminal. This change of focus we can experience in reading the works of Joyce and Cortázar, in contrast with the texts of Samuel Beckett and Marguerite Duras. Joyce makes Molly Bloom soliloquize in an attempt to translate directly from the oral to the written, but he allows himself to be carried away by his materialist, materialising passion and his monologue remains an eminently literary exercise.

Something quite different occurs in the work of Beckett and Duras. Hand/eye tension permeates all of Beckett's work and almost becomes a theme in itself in his famous *Film*; nevertheless, it is in the voice that one encounters the poles of tension (writing-reading / body-language) to produce a revelation as ephemeral as an exclamation (Sanchez, 2007: 171-203). Duras resorts to the voice to write her so-called New Novels. And this exercise translates brilliantly over to her films, in which the disassociation of body images and voices create disconcerting dramatic landscapes: bodies converted into ghosts are given external out-of-sync voices that are frozen, or disjunctive, and remain in an off-screen space.

Ivana Müller took up some of these same strategies of representation in her recent choreographic pieces: *While we are holding it together* (2006) or *Playing Ensemble again and again* (2009). Movement is substituted by words in movement. The words create the images. The actors' only movement is that of their voices. But at a given moment the voices are trans-

ferred to other bodies, orality is no longer the dimension mediating between body and word, or if it is, it can occur in absentia or in total detachment from the organic.

This idea of detachment, of the detached body that renounces choreographic movement in favour of the word, but which proposes an equally detached word, is also to be found in the work of Juan Domínguez. André Lepecki analysed *All Good Spies are My Age* (2002) retrieving some foundational 16C and 17C texts, as examples of choreography as scripts. This piece was in a sense to represent a return to the origins, a sort of implosion of choreography that was to situate us in another threshold, in another limen (Lepecki, 2006: 55-59 and 67-73).

Altogether simplified, the question would be how to conceive of choreography from the perspective of orality and not from a script or from a written code? How then is that dramaturgy of the dance that is not immediately conditioned by the image of the body, by the beat of the music, or the written code, but exclusively by a linguistic body which is also linguistic voice (collective- connective) and has the capacity to detach itself from itself as well as from its own voice?

We can detect this question of detachment not only in dance, but as it affects (or disaffects) performance artists and in particular those who have worked in the theatre.

From this standpoint we can consider, for example, Forced Entertainment's latest work, *Void Story* (2008). The actors, like Juan Domínguez, permanently seated at a table, like those of Ivana Muller, immobile at a point on the stage, giving voice to a crazy story that unfolds like a kind of illustrated novel in constantly changing images on a screen.

Narrative

And our consideration of this particular piece also presents us with the question of narration or the story. Indeed, *Void Story*, as its name suggests, tells a story, the story of a couple who get embroiled in a whole series of adventures and misadventures of the urban night, a rollercoaster of a tale of misfortunes, threats, monstrosities, that remind us of the pre-modern

narrative of Marquis de Sade. But this is an «empty» story. And whoever tries to find any sense to the work by summarising the tale is doomed to frustration. Because sense is not what one finds when telling the story. So what is the function of the tale? And at the same time why this return to «void» stories?

All the voices I referred to earlier tell us stories. Some are real and others imaginary. There are also stories of the imagination (the story of his own artistic process in the piece by Juan Dominguez). And imaginary stories that speak of real experiences (such as those in the piece by Tim Etchells).

The need to tell stories always existed, but right that need seems to prevail urgently. Of course, these stories do not have the same structure or the same aspirations as the tales of the past. The construction of these stories is not inspired by mimetic, much less mythical, aims, but by an intentionality of identity, in addition to the pure performative activity of the person standing up in front of others to tell a tale or a hundred interlinked stories.

A story is that fictional development which gives meaning to an accumulation of material or concrete deeds. Traditionally we invent fables to find a meaning to events experienced as chaotic or unconnected. Mankind has used narrative to overcome the level of materialism or not to give in, overwhelmed by its absurdity or silence. Tim Etchells in *Void Story* or Cuqui Jerez in *The croquis reloaded* reverse this function of story-telling, focussing rather on the absurdity of the story by emphasising the crazy succession or the casual superposition of events.

In his classic text on the subject, *Temps et Récit* (Time and Narrative), Paul Ricoeur claimed that narrative is what makes time human. What does «making time human mean» if it is not loading with fiction and *myth* the irreversible succession of instants? Narrative is the tool that allows us to be distinguished as living subjects. But at the same time it converts us into the characters of a fictional tale that we accept and in addition that we ourselves construct. The assumption of the fictional tale inherent in every plot, in every process of story-telling, of building plots or arguments, even in telling an effective story, will impede us forever from knowing a neutral reality. Even the reality that we are if someone from outside were to look in at us.

Paradoxically, this story-telling activity has been used not only to give sense to individual trajectories, to biographical trajectories or key experiences in our lives. It has been primarily used to give meaning to collective reality, and especially to give meaning to a historic reality that a given social reality both constructs and justifies.

The suppression of the transcendental bases of reality in modern times accentuated the protagonism of tales as the constructors, not only of identity, but also of reality. Nevertheless, building is not a matter of simply uniting elements, it also implies ruling out other elements, and every construction implies a process of selection, of arrangement and of rejection. So in the construction of a communitarian reality, the reality called city or the reality called State, numerous elements are rejected, pushed aside, silenced. For if all the elements were to be included it would become impossible to produce a coherent or legible narrative.

Thus arose postmodern criticism of major narrative and the preference for small narratives as put forward by Lyotard. However postmodern criticism of the major narrative works is focused mainly on scientific and political narrative, and on literary narrative to a much lesser extent. In fact the option for small narratives does no more than again dominate and bring to the fore a tension that has always been present in the culture of the last centuries. And so it was that modernism constructed the narrative of reason, of progress, of liberty and of solidarity, while at the same time constructing its anti-narrative. We can view the history of modern Western literature as a permanent construction and destruction of the narrative. Indeed, the greatest monuments of literary modernism are self-destructing tales: Chekhov's *The Cherry Garden*, James Joyce's *Ulysses*, Beckett's *Endgame* or Cortázar's *Rayuela*.

In all of these, the power of the fable appears to be counterbalanced by a meta-literary resistance, ideological in character that dissolves its constituent elements reducing them to words, rhythms, images or concepts. Obviously modernism produced great fables, but they are fables without a project: we think of the old fables of Kafka, the illustrated fables of Italo Calvino, or the bitter fables of Coetzee. When fables take on the aspirations of a project, they become almost intolerable: it is what happens with the theatre of Bertolt Brecht; probably the most important stage creator of the first half of the twentieth century, but also the author of the most unbearable didacticism.

Brecht has been used again and again to revindicate realism and the social cause as a reaction against narcissism and solipsism, derived from an anti-social radicalisation of the practice of the micro-narrative. However, Brecht was conscious in his most lucid phase that narrative *per se* does not construct reality, that reality is constructed upon agreement.

Actually, agreement is the other medium for the construction of reality, equally accentuated in the modern era. Agreement in the form of social contract, or agreement in the negative form of tolerance and respect for others. Traditionally narrative served to construct ideological reality. Agreement has served to construct a pragmatic reality. Both categories are very present in stage practice. However, what transformations result from the recognition of the inherent fiction in narrative in the construction of reality and at the same time of the provisional, unstable and transcendently unfounded condition of any agreement between human beings?

The tension between those two elements of the construction of reality places us almost in a circular balance/equilibrium: the narrative creates an identity that permits the meeting point from which a potential agreement derives, and the agreement is the condition for the construction of a narrative. Narrative and agreement alternate, are added together and condition one another in the production of reality and in the production of fiction both in society and in contemporary culture.

The texts of Mario Bellatin constitute an answer in themselves. Another kind of answer is that provided by some recent experiences of collective writing, which have pinpointed in an almost implosive way this circularity in the relationship between narrative and agreement. The best known was initiated by a group of «artists, activists and jokers» who called themselves Luther Blisset, the germ which gave birth to Wu Ming after 2000, a collective or disperse author, a multiple-use name for a group which has since then produced numerous narrative works, easily accessed on the internet, but also translated and published in paper in several languages, including Spanish.

The way out from the paralysis that narrative has suffered in postmodern times comes at the hand of a cultural activism that finds in story-telling a form of resistance against the imposition of myths fabricated in hegemonic industries. In his reflection on the group project, Reinaldo Ladagga proposes:

It's a question of continuing to tell stories: it's a question of preventing stories that have been told from being presented as terminal forms. It's a question of composing webs of stories that nevertheless are presented as «lines» or «traces» (Bruce Chatwin's expression). It's a question of telling stories that can maintain a community in movement and that cannot be let go of. (Laddaga 2006: 217).

In the world of cinema this recovery of stories is evident in Watkins's *La Commune* (1999), Jordà's *Monkeys like Becky* (1999) or Apichatpong Weerasetakul's *Mysterious object at noon* (2000). It is no mere whim the fact that in all three the theatre is used as a mechanism to produce community and to produce narrativity.

In the theatre realm, the tension between narrative and agreement can find its equivalent in the tension between action and situation. We could write *a history* of contemporary performing practices from the sixties from the perspective of this tension between action and situation. And we could also conceive dramaturgical action as a form of mediation between them, a reissue of that tension between body and writing, between impulse and code that characterised the activity of the dramaturge in ancient classicism. This would be a new way of addressing the dramaturgical question.

And indeed this reflection poses the question with regard to the relationship between the two spheres: action-narrative / situation-agreement, both at an aesthetic level and in the social and political sense. What are the dynamics that are set in motion if we think of dramaturgical activity not in the realm of closed fiction, but in the realm of open fiction, that is, in the social realm or in what has been described in the title as «an expanded field»?

Translated by: Penelope Eades.

Bibliography: See page...

¿Le gusta este jardín que es suyo? No deje que sus hijos lo destruyan

Mario Bellatin

Cierta vez se organizó una conferencia donde se presentó un profesor que portaba un singular aparato didáctico. Se trataba de un artefacto premunido de una pantalla, a través de la cual se mostraba una especie de película de la realidad. En un inicio se apreció en ella la parte frontal de la institución donde los asistentes nos encontrábamos reunidos. El profesor parecía ser alguien magnífico que posiblemente proponía, con aquel aparato, un nuevo método de enseñanza. De pronto, la pantalla comenzó a mostrar imágenes, fragmentos, de la vida del escritor Mario Bellatin, que precisamente era el tema que reunía al público esa noche. Lo curioso fue que se veía a un Bellatin bastante anciano, como si hubiera seguido viviendo después de su muerte. En determinado momento, siempre a través del aparato, se vieron las portadas de tres libros: *Damas chinas*, *Salón de belleza* y *El jardín de la señora murakami*.

Mario Bellatin comenzó en ese instante a hablar. Apareció de pronto al lado de las portadas de los libros. Dijo haber detectado, casi desde los orígenes de su oficio, una inquietud constante por escribir sin escribir. Es decir, por resaltar los vacíos, las omisiones, antes que las presencias. Quizá por eso desde sus primeras obras -las que era posible mirar en ese momento- buscó muchas veces redactarlas sin necesidad de utilizar la escritura en el sentido tradicional, sino como un simple recurso para ejercer, de manera un tanto hueca, el mecanismo de la creación. Por ese motivo, en más de una oportunidad copió sin cesar los textos que aparecían en los frascos de alimentos o de medicinas que hubiera en esa ocasión en su casa. También

fragmentos de libros de otros autores. Se dedicó durante algún tiempo a una suerte de trabajo sólo de transcripción. Ejercicio que separa muchas veces a la escritura de su supuesta función original, la de transmitir ideas.

Mario Bellatin, a pesar de lo estupefacto como se mostró al verlo con vida el público reunido en aquella ocasión, siguió sin más con su discurso. Dijo que muchas veces había constatado, casi con terror, el carácter profético de algunas de sus obras. Señaló que se había visto envuelto, quince o veinte años después de haberlas concebido, en situaciones similares a las que se apreciaban en sus proyectos. Recordaba, por ejemplo, que cuando se realizó el montaje teatral del texto *Salón de belleza*, publicado veinte años atrás, la enfermedad que lo llevó a la muerte apareció en ese momento en su cuerpo con una fuerza arrasadora. Desde cuando le entregó la obra al director de teatro había decidido no intervenir en el proceso de creación de la puesta en escena. Confió el texto a esa persona con el fin de que la obra teatral obtuviera un resultado propio. El día del estreno, en medio de la función, Mario Bellatin cayó en una especie de éxtasis. Como lo prometió, no había asistido a ninguno de los ensayos. Todo era sorpresa. Constató en esa ocasión, entre otros asuntos, que era la primera vez en su vida en la que podía leerse a sí mismo. El texto había sido respetado totalmente pero su estructura, al ser colocada en movimiento, fue modificada de manera radical. Por esa razón, Mario Bellatin no contaba en ese instante con la retórica que utilizó para construir en su momento la obra. Carecía de la estructura capaz de salvarlo del embate que le causaba apreciar, en su verdadera dimensión, los trazos que él mismo había ejecutado. Desde el inicio lo tomó un estado casi hipnótico mientras sentía, literalmente, sus propias palabras ingresando de manera directa por sus oídos. ¿Qué clase de espanto ha sido capaz de elaborar una obra semejante?, nos dijo que reflexionó en ese momento.

Sin embargo, en el aparente universo abyecto que se representaba en escena, Mario Bellatin creyó descubrir un elemento fundamental: la presencia tangente de la realidad verdadera. Lo que iba sucediendo en aquel espacio aparecía con una luminosidad y trascendencia de la que carecía la vida de todos los días. Advirtió entonces que quizá una de las razones que lo habían llevado a la escritura era la construcción de ese mundo paralelo, al cual debía pertenecer enteramente para lograr la existencia plena. Daba la impresión de que mientras más sórdido fuese lo representado, la realidad brillase de una manera más intensa. Mario

Bellatin se dio cuenta entonces de que el mecanismo que sustentaba su escritura había consistido quizá en colocar un universo terrible por delante, como una suerte de protección contra el horror que ese mismo mundo iba estableciendo. La existencia de ese recurso se le hizo evidente en la idea central de su obra póstuma, *La escuela del dolor humano de Sechuán*, donde trató de recrear una forma de teatro popular cuyo fin era sacar provecho del dolor en las sociedades. Cuando acabó la función de *Salón de belleza*, y siguiendo quizá el carácter profético que estaba ya seguro el arte y sus propuestas traían consigo, corrió detrás de las bambalinas y se apoderó de su propio personaje: del peluquero aparecido en escena. Se lo llevó después consigo a su casa. El proceso posterior que se estableció entre los dos fue lento y algo penoso. Le llevó algunas semanas lograr que el actor se despojase de la figura representada para volver a ser él mismo. Antes de partir, el personaje inoculó en el cuerpo de Mario Bellatin el mal físico, la enfermedad mortal, que precisamente aparecía como tema central en la obra representada por ese actor. El autor fue contagiado, por su propia creación, de una dolencia incurable. De un mal que, además, parecía no extinguirse, no acabar verdaderamente con su vida pues allí, a través del aparato ideado por el impecable profesor que nos estaba ofreciendo en esos momentos la conferencia, los asistentes podíamos seguir viéndolo y escuchándolo hablar de las cosas que continuó realizando después de muerto.

El mecanismo por el que pasó la obra *Salón de belleza*, desde el proceso inicial hasta su representación en la sangre de Mario Bellatin, fue casi perfecto. Según sus propias palabras, la profecía presente en toda creación debía cumplirse y era lo que había sucedido. Desde entonces fue descubriendo, con cada vez mayor frecuencia, y sobre todo ahora que era un ser casi sin vida, que la realidad era sólo un pálido reflejo de cualquier acto de imaginación. Lo que parecía impresionarlo más era que determinado tipo de construcción artística, –aquella que se origina en la intuición y hace uso de recursos propios para ser llevada a cabo–, tras levantar fronteras estructurales para realizar las obras –creando sistemas que permiten entender el mundo como maquinarias antes que como procesos– motivaba que de pronto se advirtiera que no existía límite alguno. Pensaba que en aquel punto era donde se abrían realmente las posibilidades de lo real y de lo irreal, de la mentira y de la verdad. Ante esta evidencia no le quedó otro recurso, nos lo dijo a través del aparato ideado por el profesor, que el de cobijarse bajo un orden trascendente. El mismo Mario Bellatin afirmó que

esa instancia estaba cercana a la experiencia mística, en la cual, después de una serie de privaciones y luchas emprendidas contra la libertad individual, se encontraba de manera intempestiva algo semejante al infinito.

Con relación a este punto, al de emprender la búsqueda de algo que ni siquiera era posible nombrar, Mario Bellatin no estaba seguro si haber organizado el Congreso de dobles de escritores mexicanos, que fue uno de los acostumbrados Sucesos de escritura que propuso durante sus años de vida, se trató de una forma de seguir construyendo su obra. Algunos de los presentes en nuestra conferencia parecieron sorprenderse al escuchar estas últimas palabras. Casi ninguno tenía conocimiento de que Mario Bellatin hubiera ofrecido, con cierta frecuencia además, los llamados Sucesos de escritura. La mayoría pensaba que se había limitado a escribir libros, únicamente de la manera como suele pensarse deben ser contruidos los libros. Pese a las dudas iniciales algunos más recordaron que, en efecto, tenían conocimiento de que Mario Bellatin solía indagar en las posibles relaciones que se podían establecer entre el autor y su obra, y que para lograrlo había hecho uso de maneras de escritura que no eran necesariamente las aceptadas por la mayoría. Tal vez para corroborar esa idea, que comenzó a discutirse entre los asistentes a tan particular conferencia, Mario Bellatin afirmó que provenía de una tradición donde muchas veces se le había dado un relieve excesivo a la presencia física del autor –casi siempre colocándolo incluso por encima de sus obras– así como a las circunstancias sociales, políticas o existenciales en las que este autor se hallara involucrado. Nos dijo que era consciente de que esa búsqueda por desentrañar las relaciones entre el escritor y su creación se encontraba presente en la mayoría de los proyectos que había ideado. Fue precisamente para conocer más a fondo estas conexiones, que aceptó realizar el Congreso de dobles de escritores de la literatura mexicana. En un principio había sido invitado a hacer el rol de comisario en una exposición de arte visual. Lo hicieron después de haberlo escuchado hablando en una conferencia que ofreció en el extranjero, donde mencionó la importancia que habían tenido las demás artes, incluso más que la suya propia, durante sus primeros años dedicados a redactar textos. Sin embargo, una vez que aceptó la invitación, advirtió que no podía ser otra cosa que un escritor. Su interés era sólo el de escribir. Pretendió entonces cumplir con su promesa, la de hacer de comisario, pero sin apartarse de su propia necesidad, en este caso la relación autor-obra. Comenzó a elaborar el Congreso de dobles de escritores de la literatura mexicana de la misma manera como lo hacía

con cualquiera de sus proyectos personales. Apeló a la figura del comisario como autor y al congreso como la obra. Se le ocurrió la posibilidad de organizar un evento de autores donde los escritores no estuvieran presentes sino personas que los representaran. Un hecho que fuera al mismo tiempo un congreso y uno de sus habituales Sucesos de escritura. Trasladaría al lugar del evento sólo las ideas de los creadores, no sus cuerpos, para constatar lo que podría ocurrir con las obras una vez que estuvieran liberadas de quienes las produjeron. En el inicio emprendió un arduo trabajo fotográfico –es difícil imaginar al anciano Mario Bellatin que teníamos en pantalla efectuando una labor de ese tipo– pero, sin embargo, los presentes a la conferencia lo vimos utilizar una cámara digital, la cual accionaba sin mirar por el visor, con el fin de retratar los seis meses que pasó cada creador con su doble: gente tomada al azar que durante ese lapso –es lo que está registrado en las cientos de fotos tomadas durante ese tiempo– debía aprender de memoria textos que repetirían frente al público en una sala de arte acondicionada como un lugar de consultas públicas. La idea causó cierto desconcierto. Al principio los organizadores titubearon, a pesar de que lo proponía un Mario Bellatin preparado ya para su próxima muerte. No querían arriesgar demasiado. La entidad que había cursado la invitación era de carácter oficial. Tenía un prestigio que mantener en el país extranjero donde se hallaba ubicada. Sin embargo, luego de una serie de discusiones, el proyecto fue aceptado en toda su dimensión.

El día en que se inauguró se recibieron algunas quejas. La mayor parte provino de un grupo de profesores de literatura. Muchos de ellos habían viajado desde sus facultades de origen sólo con el fin de estar junto a sus objetos de estudio. A Mario Bellatin aquel reclamo le pareció fundamental. El efecto negativo que causaba la ausencia de los cuerpos se mostraba de una manera clara. El lamento de los profesores era una prueba de qué es lo que en realidad esperan los demás de las obras. Si se trataba de ideas o formas estructurales, como se supondría era el fin en un ámbito como el literario, éstas se encontraban allí presentes. Mario Bellatin había difundido en aquella sala lo que interesaba en ese momento en su país a los verdaderos autores. Pero las reacciones le mostraron que para muchos lo importante eran intercambios de otro tipo y no la presencia de las ideas en sí mismas.

Hace relativamente poco tiempo, ya muerto del todo, Mario Bellatin fue bautizado en una noche de lluvia con el nombre de Abds Salám. Ya en ese

tiempo Mario Bellatin había advertido que nunca había hecho otra cosa sino la de escribir sin escribir. Ahora pensó que podía vivir sin tener que vivir, por lo cual este bautizo en una orden sufí era la reafirmación de que durante su existencia nunca pudo entender en sus verdaderos alcances, y está impedido hasta ahora de hacerlo, lo que puede significar en su justa dimensión ambas cosas: escribir sin escribir y vivir sin vivir. Sin embargo, intuye que realizando de vez en cuando sus famosos Sucesos de escritura, y llevando el nombre de Abds Salám no tiene la necesidad de explicarlo de una manera racional. Vimos entonces en la pantalla cómo Mario Bellatin se colocaba un sombrero de derviche girador sobre su diminuta cabeza mientras afirmaba, a través del aparato, que el más importante Conato de escritura que había llevado a cabo fue quizá el que tuvo que ver con escribir y poner en escena *Perros héroes*. La historia comenzó cuando Abds Salám contestó un aviso del diario en el que se anunciaba la venta de unos cachorros de cierto tipo de ovejero. En esa época había muerto por enfermedad uno de sus perros, que le había sido fiel durante los casi veinte años que pasaron juntos. Buscaba un animal sustituto. A pesar de que el islam toma a los canes como animales impuros, Abds Salám quiso apelar a las razones de los miembros de las tribus nómadas del desierto cuando llegaron frente a Mohamed, la paz sea con él, y le exigieron la devolución de pureza a los salukis, los galgos más veloces, pues mantenerlos como aliados de caza era imprescindible para la subsistencia. En ese momento Mohamed, la paz sea con él, declaró que el saluki no era un perro sino un saluki, con lo que se les restituyó la impecabilidad perdida. Abds Salám intentó hacer lo mismo con los perros que suelen acompañarlo: declararlos no perros. Sin embargo ya había ensayado, sin éxito, la sagrada conversión. Aparte de los xoloixcuintles –era la clase de can que acababa de morir por enfermedad–, a los cuales nunca consideró perros sino guías aztecas para cruzar el río que nos separa del más allá, fracasó con un greyhound que se estrellaba contra las paredes de su casa por la falta de un espacio apropiado para correr. Con unos lebreles enanos, que ensuciaban sin la menor culpa los muebles y las camas. Con ciertos podencos que no entendían ninguna orden, y con un primitivo basenji, el perro-gato, que lo llegó a desesperar con su indiferencia. Hasta que alguien le recomendó que probara con ese tipo de ovejero. Estos animales eran los únicos capaces de salir con éxito de cierta prueba de habilidad canina sumamente complicada. Le informaron que esto se debía a que eran descendientes directos del lobo. Por eso contestó rápidamente al anuncio del diario. Realizó, a través de la línea telefónica, una serie de preguntas sobre la relación entre esos perros y sus ancestros.

Sobre si sus habilidades podían explicarse por una inteligencia más desarrollada que la del resto de las razas. Después de escucharlo, le pidieron que esperara unos momentos. Alguien más iba a contestar sus preguntas. Minutos después, Abds Salám oyó por primera vez la voz del hombre inmóvil –propietario legítimo de los animales–, quien desde las primeras palabras que le dirigió trató de demostrar que tanto él como sus canes poseían una inteligencia superior.

Una hora más tarde, Abds Salám se encontraba presente en la habitación del hombre inmóvil –un cuadrapléjico que, únicamente a partir de sonidos que emitía con la garganta, entrenaba estos perros incluso para matar–. Durante más de dos horas se mantuvo atento a la suerte de espectáculo que ese hombre tenía preparado para las visitas. Con la ayuda de un enfermero-entrenador, un sujeto algo subido de peso, hacía pasar por turnos a los animales dentro del cuarto. Abds Salám comenzó a ver entonces cómo los canes repetían las conductas que el hombre inmóvil iba anticipando. Previo a su partida ocurrió un error de cálculo. El hombre inmóvil culpó de aquel accidente al enfermero-entrenador. Uno de los animales mordió a Abds Salám y le destrozó parte de la túnica negra que llevaba puesta. Abds Salám no regresó a aquella casa sino hasta un año y medio después. En ese tiempo hizo un libro acerca de la experiencia que había vivido ese día. Después de entregarlo a los editores, mientras se hacía el trabajo de pre-publicación, pensó en volver al lugar de los hechos. Deseaba constatar cuánto de cierto había en lo representado. Advirtió con asombro que en su obra aparecían algunos detalles en los que creía no haber reparado durante la visita inicial. Volvió por ese motivo una semana después de realizar la segunda visita. En aquella ocasión lo hizo con una cámara de fotos –la misma que utilizó durante el Congreso de dobles de escritores mexicanos–, como era su costumbre, tomó algunas imágenes al azar. Decidió incluirlas luego en una plaquette que acompañaría al libro, y hacerlas pasar por verdaderas instalaciones. Es decir, simuló que los ambientes habían sido construidos por él después de haber escrito la obra, y no que los había tomado de la realidad.

Una vez que el libro fue publicado, Abds Salám quiso que existiera una suerte de concepto sobre la idea de ese hombre inmóvil y sus perros entrenados. Para lograrlo se puso de acuerdo con algunos directores de teatro de la ciudad, para que cuando se les preguntara anunciaran públicamente que iban a poner en escena la mencionada obra. Es decir, que cada director iba

a realizar una adaptación teatral a partir de los distintos elementos presentes en el libro. Se empezó a generar entonces la idea de que *Perros héroes* iba a ser estrenada, en simultáneo, en diferentes salas al mismo tiempo. Abds Salám se incluyó en la propuesta, anunciando que él mismo iba a dirigir una de las adaptaciones. Se puso para eso de acuerdo con el encargado de un complejo teatral con el fin de que colocara lo siguiente en la marquesina: Abds Salám, director de teatro de su propia obra de escritura. Se publicaron también avisos en los diarios. Hasta que, de pronto, sucedió lo que suele ocurrir con la mayoría de los montajes: la fecha del estreno pasó sin que nadie lo advirtiera. Cada una de las puestas en escena fueron ignoradas. Principalmente porque ninguna había contado con una fecha precisa, y los posibles asistentes se habían conformado con la palabra pronto estreno. Un reconocido crítico de teatro –a quien Abds Salám había convencido para participar en la idea– publicó en una revista sus comentarios sobre las diferentes obras estrenadas. En ella se mencionaba que las puestas en escena habían buscado poner en relieve la característica principal del personaje: la inmovilidad, para lo cual Abds Salám y los distintos directores se habían servido de perros adiestrados para permanecer congelados sobre unos pedestales, en actitud de amenaza ante el público. Esos animales, mientras el texto se iba desarrollando, eran reemplazados cada determinado tiempo por ejemplares disecados, por perros de madera, o se dejaba el espacio vacío. Los cambios se realizaban con sutiles variaciones de luz.

Cuando el libro se presentó, la editorial, quien también estuvo dispuesta a colaborar con la idea de los falsos montajes, anunció que el lanzamiento sería en realidad una suerte de acto de desagravio para aquellos que se habían perdido los estrenos de las obras. Abds Salám, a pesar de ser ya miembro de la comunidad musulmana, pidió que la exposición tuviera lugar en un templo católico del siglo dieciséis. Convocó allí a los participantes de la obra que en apariencia había dirigido –al escenógrafo, al sonidista, al diseñador de iluminación–, quienes por medio de palabras reconstruirían el montaje principal. Para cuando terminaran sus intervenciones frente al público, Abds Salám tenía preparada una sorpresa. Durante el tiempo que durara la reconstrucción mantendría oculto, debajo del altar en el cual se desarrollaba la ceremonia de presentación, a un perro de aspecto fiero entrenado para permanecer inmóvil. Fue de esa forma cómo cada uno de los integrantes de la fantasmal compañía relató su participación en el montaje. El escenógrafo relató las peripecias por las que pasó para conseguir perros disecados. Llamó a diversos taxidermistas, quienes en primera instancia le

ofrecieron ejemplares que habían sido dejados para disecar y que sin embargo sus dueños nunca habían recogido. Lo malo del asunto era que ninguno tenía el tipo de pastor que utilizaba el hombre inmóvil para llevar adelante su oficio de entrenador. Encontró muchos perros chihuahueños, rottweilers, pero no un perro pastor. Tuvo por eso que decirle a los asistentes que debió mandar a sacrificar algunos perros de esa clase para luego hacerlos disecar. El iluminador habló de lo difícil que le había sido mantener inmóvil la luz. El crítico teatral leyó una versión del artículo que había publicado en la revista. Cuando la ceremonia terminó y los ponentes estaban abandonando el altar, Abds Salám lanzó una orden contundente y el perro escondido saltó sobre el altar. Allí se quedó, estático, mientras el texto de ficción comenzaba a desarrollarse. Surgió una voz en off, repetida por unas mujeres que estaban colocadas en el coro del templo, que fueron repitiendo fragmentos de la obra. Transcurrieron cerca de veinte minutos de absoluta tensión, con el perro colocado sobre el altar mirando fijamente al público. Los asistentes se quedaron inmóviles en sus asientos. Temían a esa bestia agresiva que parecía dominarlos. La escena, de un grupo de personas observando un altar presidido por un perro, para Abds Salám fue una imagen con una fuerza más eficaz que haber puesto en funcionamiento la verdadera adaptación teatral, o a la de haberse limitado a ser leída la obra por su autor. En cierto momento, cuando Abs Salám se encontraba todavía sentado en la primera fila mirando el espectáculo, sintió el impulso de ponerse de pie y preguntarles a los demás qué era lo que realmente estaban haciendo allí, en las bancas de una iglesia, admirando a un perro inmóvil. El animal continuó. Iluminado por una luz cenital. El ambiente en general había sido puesto en penumbras. El templo se mantuvo inalterable. Salvo la oreja del perro, que hacía leves movimientos cuando aumentaba el volumen en que era repetido el texto.

En ese momento, a Abds Salám parecieron hacérsele claras las diferencias que hubo entre los montajes de *Salón de belleza* y el de *Perros héroes*. Principalmente podía apreciar cómo su creación alcanzaba diferentes límites según quién fuera el que las interpretaba. Algunos espectadores habían llegado incluso a creer que el libro *Perros héroes* surgió de la imaginación, mientras que *Salón de belleza* fue tomado de la realidad. Hasta pensaron que Abds Salám, antes de fallecer, había visitado un salón convertido en un lugar creado especialmente para la muerte, que en apariencia existía en las afueras de la ciudad. En los diferentes sitios donde el libro era publicado se producía un efecto similar. En cada uno de esos lugares se sabía de la

existencia -casi a la manera de mito- de un espacio semejante. El grupo que realizó el último montaje teatral de aquel libro -mediante el cual Abds Salám pudo leerse por primera vez a sí mismo- encontró uno en la cima de un monte situado en los alrededores. El elenco ensayó la obra en sus instalaciones. A Abds Salám le parecía que en el momento actual, y no cuando fue expuesta, esa obra cumplía de una manera más efectiva con su intención inicial. La de referirse únicamente a la peste y no a determinada enfermedad que se extendía por el mundo mientras el libro era redactado. Sólo ahora, después de la muerte de su autor, cuando lo que queda de Abds Salám son sólo los restos de sus túnicas negras y los frascos a medio llenar de sus propias medicinas, el *Salón de belleza* puede ser capaz de retomar la peste desde una perspectiva casi bíblica.

Algunos años después de su desaparición, cuando su boda mística es decir, su muerte en el sentido sufí, pasó casi al olvido, Abds Salám empezó a darse cuenta de que le faltaba un brazo. Puede parecer curioso, pero a pesar de haber nacido sin ese miembro, sólo en aquel tiempo el suceso pareció cobrar determinada importancia. En la pantalla del aparato didáctico apareció entonces el brazo artificial que había utilizado durante buena parte de su vida. Se vieron también los diferentes adminículos que le habían elaborado una serie de artistas para situarlo en un espacio ajeno al de la ortopedia. Había ganchos como de pirata, penes de color plateado, conos de metal. Se vio inmediatamente después a un Abds Salám anciano, casi idéntico al viejo Mario Bellatin que habíamos observado casi al comienzo de la sesión, deseoso de poseer un brazo como los demás. Lo dijo delante de todos nosotros. Abds Salám daba la impresión de no saber qué hacer con aquella ausencia. No sabíamos precisamente si lo que añoraba era la función que podía cumplir un brazo o si quería llenar el vacío que evidenciaba su ausencia. Parece que la idea del silencio corporal, el no haber nada que sustentara la supuesta simetría que incluso su nueva religión lo obligaba a mantener para ocupar ciertos cargos eclesiásticos, era lo importante. Nos expresó que la sensación de pérdida le impedía realizar ciertas actividades que no tenían que ver con el orden práctico de las cosas. Delante de nosotros pareció descubrir, lo notamos por el gesto de sorpresa que mostró al expresárnoslo, que le hacía falta una suerte de artificialidad capaz de suplir el vacío de su cuerpo. Algo que hiciera evidente la falta y que al mismo tiempo fuera capaz de repararla. No quería acudir nuevamente al mundo de la ortopedia, al cual lo llevaron de niño. Le era desagradable la idea de que le construyeran una mano que tratara

de simular la original. En ese ámbito, por lo general, en lugar de resaltar lo falso se busca esconderlo. Algunos años atrás había realizado cierto experimento, cuyos resultados le dieron la clave para resolver su problema. En aquel entonces utilizaba una prótesis tradicional, y al llegar a determinada ciudad del extranjero sintió el rechazo de la gente. Acudió entonces donde un amigo que se dedicaba a la fabricación de máscaras para espectáculos propios de carnaval, quien le confeccionó un garfio gigante de papel maché plagado de piedras de fantasía. Ese mismo día, al salir a la calle en la ciudad desconocida donde se encontraba, advirtió que esa pieza generaba una suerte de asombro alegre cuando alguien la descubría. A partir de entonces, Abds Salám supo que su próximo miembro tenía que provenir necesariamente del universo de las artes visuales. Luego del regreso a su ciudad de origen llamó a uno de los artistas más importantes del momento: Pierre Huyghe. Después de algunos encuentros, el artista pensó en una serie de brazos posibles para Abds Salám. Piezas que al mismo tiempo que poseyeran una función práctica –existe un esbozo para realizar una capaz de portar de manera oculta un i-phone, un cortador de uñas y un spray de gas repelente para preservar la seguridad física de nuestro autor–, contarán también con una estética determinada.

La propuesta que Abds Salám le solicitó al artista visual, quizá tenía que ver con hacer del accidente, de la ausencia del brazo, un hecho comunitario. Que aquella característica dejara de pertenecerle sólo a él para convertirse en una práctica que involucrase al resto. Abds Salám imaginó hacer otro de sus Sucesos de escritura, que lograra hacer del vacío de su brazo faltante una suerte de jardín público. Un espacio anónimo donde todos y cada uno tenemos la responsabilidad de mantenerlo en perfectas condiciones. Tal vez se basó para idearlo en los carteles que solía leer en los parques de su país: «¿Le gusta este jardín que es suyo? No deje que sus hijos lo destruyan». La misma frase que el escritor Malcolm Lowry leyó en los mismos parques y utilizó de *leit motiv* en su libro *Bajo el volcán*, la mejor novela mexicana escrita hasta ahora. En el cuerpo de Abds Salám se evidencia el evento de la falta como una suerte de casualidad. Está representado en él algo que les pertenece a todos. No habrá, para los ojos místicos de Abds Salám, una sola persona que lleve realmente los dos brazos mientras a él le falte el suyo.

Después de que Abds Salám mencionó semejante asunto, se creó un largo silencio en la sala. Las discusiones, que de vez en cuando manteníamos

entre los asistentes, cesaron por completo. El profesor que llevaba la sesión se colocó entonces al lado de la pantalla y dijo a los presentes que iba a apagar el aparato por unos minutos. Que mientras tanto hablaría, él personalmente, de cierta obra que Abds Salám había creado poco tiempo atrás. Se titulaba *Yo soy el autor de este libro* donde, por medio de una serie de complicados procedimientos, buscaba relatar con imágenes algunos sueños y premoniciones. Parecía poner en práctica en ella uno de sus habituales Sucesos de escritura. En este caso uno proveniente del interior del alma, como a Abds Salám le gustaba nombrar a cierto ejercicio, de alguna manera inconsciente, que solía llevar a cabo. El profesor indagó además en el carácter profético de las obras. Dos de las obsesiones de nuestro autor.

Sin mediar transición alguna, el aparato didáctico comenzó de nuevo a funcionar. Se iluminó la pantalla y pudo verse un acercamiento al rostro que, según el profesor, era el actual de Abds Salám. Nadie comprendió si se trataba de una máscara, de una cara ortopédica, o de la faz que le había otorgado el otro mundo. Abds Salám habló nuevamente. Confesó por segunda vez que había copiado, de manera deliberada, obras de otros autores. No como ejercicio de transcripción, actividad que realizó sobre todo en la juventud, sino muchas veces para hacerlas pasar como propias. Aclaró que había comenzado cuando después de su muerte cayó víctima de una depresión severa, que trató de controlar sin la presencia de medicamentos. Aunque los suyos se trataban de medicinas sin fecha de caducidad -como algunos pudieron comprobar cuando cincuenta años después de su desaparición física abrieron su botiquín personal-, Abds Salám no estaba dispuesto a soportar la inmensa cantidad de efectos secundarios que éstos le causaban. Después de muerto -cuando debió comenzar a tomar las medicinas- sufrió ataques de angustia y de pánico. También cierto estado de desesperación. Buscó el auxilio de un terapeuta especializado en un análisis psicológico ortodoxo. Fueron varios meses de sufrimiento, que cesaron cuando recurrió a un psiquiatra, que le suministró la pastilla adecuada para sacarlo de tal estado. Durante el tiempo que duró su martirio, la única actividad que pudo realizar fue la creación de una obra, a la que llamó *La jornada de la mona y el paciente*. En un principio fue hecha como una serie de escritos, a manera de cartas que le escribía al analista ortodoxo con el fin de que entendiera su situación. Lo hizo porque en las terapias diarias a las que asistía, aquel analista había instalado el rigor del silencio como eje de la cura. Justamente en esos días Abds Salám recibió -en un principio pensó que se trataba de una equivocación, pero

después de advertir que se encontraba en un estado que podría calificarse como de vida después de la vida lo tomó como lógico- una invitación para participar en un homenaje que se iba a realizar con ocasión del centenario del nacimiento del escritor Samuel Beckett. A pesar de la crisis por la que estaba atravesando, Abds Salám aceptó asistir. No pareció estar consciente de las consecuencias que esto podía traerle. Luego lo olvidó por completo. Una semana antes de su participación recibió el programa donde aparecía su nombre impreso. Entró en un pánico aún mayor al que ya lo atenazaba. Una de las características de su estado era que, curiosamente, su sentido de responsabilidad se exaltaba fuera de lo común. Tuvo pavor de haberse comprometido y no poder cumplir con lo acordado. Lo único con lo que contaba era con los textos que había ejecutado para retratar su crisis ante el psicólogo. Realizó entonces un acto sumamente elemental, sobre el cual no reflexionó demasiado. Debajo del título *La jornada de la mona y el paciente* colocó el nombre de Samuel Beckett como si se tratara del autor de los mensajes dirigidos al analista. Le entregó luego el texto a una directora de teatro, preguntándole antes si estaba en condiciones de realizar un montaje de emergencia con aquel material. Extrañamente, la culpa que trajo consigo este gesto produjo cierta recuperación de su equilibrio emocional.

Pero aquel Conato de escritura no fue el único de esa naturaleza que Abds Salám realizó en esos años. En otra oportunidad copió fragmentos de *La metamorfosis* de Franz Kafka, transformando los retazos de la narración en un nuevo texto. Utilizó sólo las palabras que había empleado el autor del relato original. Nuevamente le llamó la atención estar trabajando con un autor al que había conocido poco en vida. En el único lugar donde encontró su rastro, su estela, fue durante la visita que Abds Salám realizó a un sanatorio en Suiza. Abds Salám nos dijo que recordaba perfectamente la tarde en que le mostraron la habitación -se encontraba en una de las clínicas creadas por Rudolf Steiner- donde ochenta años antes estuvo internado Franz Kafka. Sin embargo, dijo en la pantalla que en el universo donde se encontraba, las imágenes y las palabras flotaban en un sinfín constante, donde no se sabía dónde estaban los límites entre una obra y otra, y menos aún se tenía conocimiento de dónde acababa el cuerpo de un autor así como sus ideas. Una vez que trasladó *La metamorfosis* a un nuevo libro, despojado por completo de la anécdota central -la de la transformación- quedó el testimonio de alguien que no puede conciliar el sueño y experimenta, como producto de aquel estado, perturbaciones que lo hacen

sentir casi como un insecto. Abds Salám modificó un relato ajeno para crear un nuevo texto. El relato que resultó de aquella experiencia sirvió para acompañar las imágenes de cierto fotógrafo que le solicitó hacer un libro juntos. Cuando le llegaron las fotos elegidas, Abds Salám apreció una serie de imágenes que retrataban casas vacías. Aparte de este rasgo, no encontraba ninguna otra característica en particular. Lo único que podía apreciar en ellas era la mudez de los objetos representados. Le pareció, nunca supo por qué, que eran casas perfectas para insomnes.

Los asistentes a la conferencia miramos en ese momento las fotos de las casas enviadas por el fotógrafo. El profesor afirmó, estableciendo una suerte de diálogo con la pantalla de su invención, que viéndolas, más que mudas, las casas le parecían solitarias. Abds Salám dejó de hablar. Sólo en ese momento los asistentes comprendimos, algunos con temor, que existía la posibilidad de una interlocución real entre la sala y la imagen del escritor que estábamos viendo. Las tomas donde aparecía Abds Salám no se encontraban grabadas. Con cierta vergüenza entendimos que el autor había escuchado todo el tiempo los comentarios hechos en la sala. Abds Salám daba la impresión, desde su silencio, de haberse quedado pensando en el parecer del profesor. Cuando volvió a hablar dijo que lo solitario no lo encontraba necesariamente en esas casas. Para referirse a la verdadera soledad, afirmó, había que remitirse a la columna que el cineasta Luis Buñuel –a quien conoció cierta tarde de verano– dejó abandonada en medio de la nada después de la filmación de la película *Simón del desierto*.

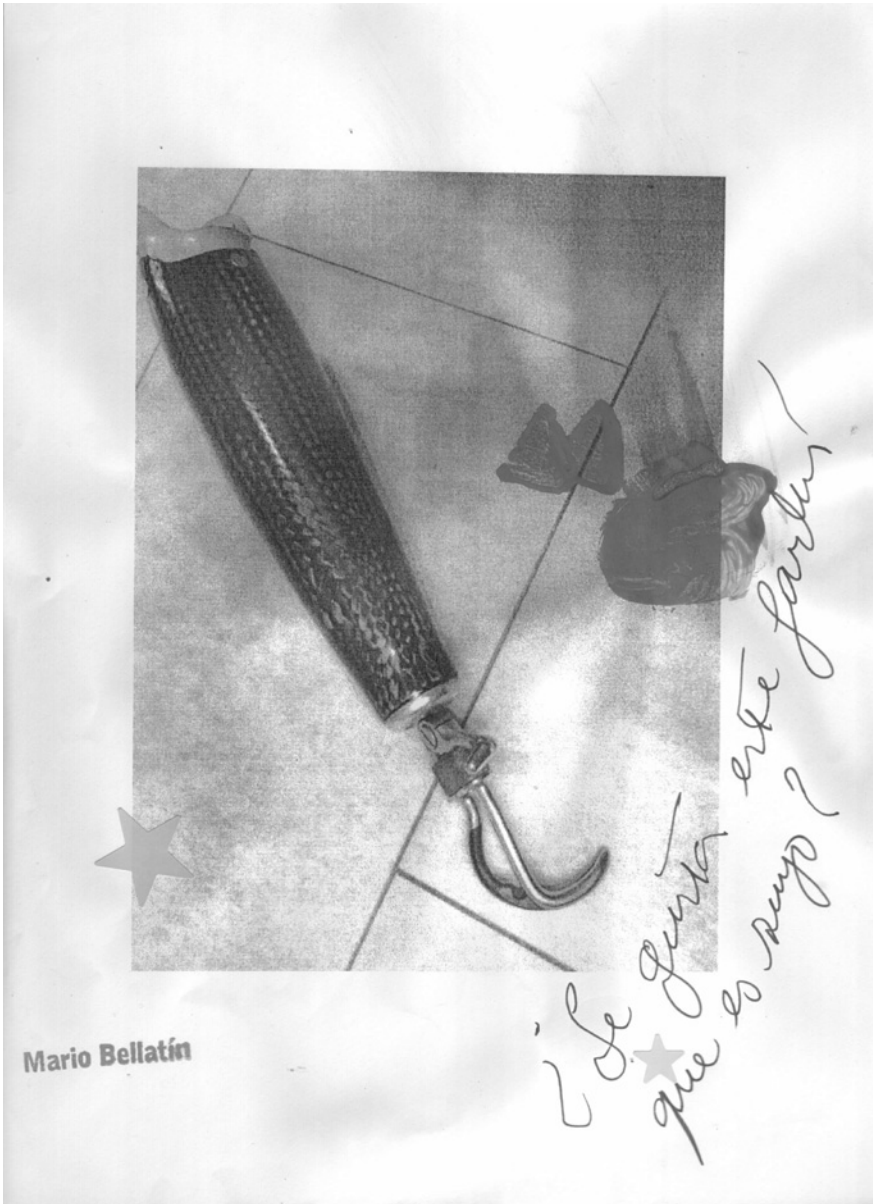
Abds Salám recordó, a partir de la aparición del tema de la soledad de esa columna, la vez en que fue requerida su presencia en un congreso sobre cine y misticismo. La invitación le causó asombro. Aparte de encontrarse desahuciado, no estaba seguro de poseer el perfil intelectual adecuado para el evento. Como en todos los temas que lo apasionaban, no tenía nada en particular que expresar. Tanto en asuntos de cine como de misticismo hubiera preferido escuchar lo que los demás tenían que decir. Sin embargo, la única posibilidad para asistir a aquel encuentro era por medio de una presentación. Recordó que alguien le había contado que la columna de la película de Buñuel –film que Abds Salám no había alcanzado a apreciar en vida– se encontraba abandonada en un descampado situado en los alrededores de la ciudad que habitaba. Abds Salám se involucró entonces en la tarea de conseguir una imagen reciente de aquella columna. Como se podrá suponer –Abds Salám había sido enterrado después de una larga ceremonia

en la que una serie de derviches bailaron alrededor de su cuerpo sin vida- no estaba en condiciones de acudir personalmente al lugar donde se hallaba olvidada, pero pidió una y otra vez que le consiguieran alguna foto. En los últimos tiempos sólo hacía esporádicas apariciones en la vida real. Por eso todos nos sorprendimos cuando lo vimos aparecer en el aparato que colocó el profesor en medio de la sala de conferencias. Finalmente le llegó una reproducción perfecta. Tomada aparentemente por una fotógrafa profesional. Se mostraba sólo la cúspide de la columna. En los extremos de la imagen se podían apreciar algunos caracteres bíblicos. En una de las esquinas, casi como por azar, se veía un poste de luz. Abds Salám, luego de apreciar la foto durante algunos días, mandó enmarcarla como si se tratara de una representación religiosa. Ordenó también hacer una serie de estampas alusivas a la columna, que después repartió entre sus vecinos. Al día siguiente volvió a las casas que había visitado, pero llevando esta vez su cámara de costumbre, con la que había retratado el Congreso de dobles de escritores mexicanos que organizó cuando todavía era considerado Mario Bellatin. Fotografizó uno por uno a sus vecinos, a quienes les pidió mostraran ante la lente las estampas que les había regalado el día anterior. Abds Salám iba a intentar hacer creer a los asistentes al foro sobre cine y misticismo que sus vecinos eran miembros de una cofradía que se había creado en torno a la columna perdida. El texto que acompañó a las fotos de los vecinos mencionaba que un grupo de personas había decidido huir de la ciudad con el fin de mejorar sus condiciones de vida, y a mitad de la peregrinación encontraron la columna de la película que filmara Luis Buñuel décadas atrás. Estas personas -que ignoraban por completo aquella filmación- decidieron tomar ese hecho asombroso, el hallazgo de semejante objeto, como una señal sagrada que los obligó a quedarse para siempre en sus alrededores. Pronto aquella gente comenzó a asignarle virtudes curativas al monumento, y de esa forma fue cómo el mito de la verdad de la columna se extendió en buena parte de la población.

En determinado momento, casi sin mirar a los asistentes a la conferencia, el maestro dijo que, pese a las cosas que afirmaba en la pantalla, Abds Salám no supo nunca qué significaba crear sin crear, así como tampoco en qué consistían sus famosos Sucesos de escritura. Las explicaciones que pudo ofrecer al respecto parecían haber sido formuladas sólo como pretexto para continuar con vida a pesar de las circunstancias.

Como es lógico, el aparato didáctico ideado por aquel profesor nunca existió. Tampoco la conferencia ofrecida en honor a Mario Bellatin. El

profesor, del que se duda también su carácter de realidad, dijo que la figura del artista debe encontrarse situada siempre más allá de cualquier artificio. Fuera de garfios, flores o estrellas de colores. Muda y ausente. Con las características propias de un contagio mortal proveniente del mundo de la ficción, de un congreso de escritores fantasma, de la columna como personaje central de una película inolvidable, del montaje de una obra apócrifa de Samuel Beckett o del encuentro con Franz Kafka en una habitación antroposófica. Más bien con las propiedades tradicionales de una boda mística -donde el giro de los derviches crean el verdadero tiempo y espacio-, o la de un Conato de escritura, donde lo importante sea tal vez la tensión que es capaz de generar el perro que Abds Salám logró colocar cierta noche sobre un altar católico o la resistencia al dolor mostrada por cada uno de los personajes del libro *La escuela del dolor humano de Sechuán*. ¿Le gusta acaso este jardín que es suyo? Por favor, no deje entonces que sus hijos lo destruyan. Muchas gracias.



¿Le gusta este jardín que es suyo? Mario Bellatín

¿Do you like this garden which is yours? Do not let your children destroy it

Mario Bellatin

Once upon a time there was a conference at which a teacher with a peculiar didactic machine turned up. It was an artefact equipped with a screen, which was showing a sort of reality movie. In the beginning one could see on screen the façade of the institution where those of us present were meeting. The teacher appeared to be a magnificent guy who, with his machine, was possibly proposing a new method of teaching. Suddenly the screen began to display images, fragments, from the life of the writer Mario Bellatin, which was precisely the subject of the meeting that night. The curious thing was that the Bellatin one could see was pretty ancient, as if he had continued living after his death. At a certain moment, still on screen, one could see the front covers of three books: Chinese Checkers, Beauty Salon and Mrs Murukami's Garden.

At that very instant Mario Bellatin began to speak. He appeared suddenly alongside the covers of the books. He said that, almost from his very early days as a writer, he had felt a constant concern for writing without writing. That is to say, for highlighting the gaps and the omissions, rather than the inclusions. Perhaps this explains why from his very first works -the ones one could see at that moment- he had many times tried to draft them without the need to use writing in the traditional sense, but, in a sort of pedantic way, as a simple device for practicing the mechanism of creation. Thus, on more than one occasion he had incessantly copied the texts on jars of food or medicine, which were in his home at the time. Also fragments of books by other authors. For some time he devoted himself

entirely to the task of mere transcription, an exercise that often separates writing from its alleged original function of transmitting ideas.

Despite the astonishment of the audience on seeing him alive, Mario Bellatin continued with his lecture regardless. He said that many times, almost panic-stricken, he had recognized the prophetic nature of some of his works. He pointed out how fifteen or twenty years after conceiving them, he had found himself involved in situations similar to those found in his writings. He remembered, for example, at the time of the stage production of *Beauty Salon*, published some twenty years earlier, the illness that later killed him appeared in his body with devastating force. From the moment he handed over the piece to the stage director he had decided not to intervene in the creative process of the stage production. He entrusted the text to that person so that the play would produce its own results. On the day of the premiere, in the middle of the performance, Mario Bellatin fell into a sort of ecstasy. As promised, he had not attended any of the rehearsals. It was all a surprise. On that occasion he realized, among other things, that this was the first time in his life that he could read himself. The text had been totally respected, but by being arranged in movement, the structure had been radically modified. For that reason, Mario Bellatin was not equipped with the rhetoric which he had used to construct the work in its day. He lacked the structure capable of saving himself from the overpowering blow he felt on appreciating the full extent of the lines that he himself had written. From the outset he was taken over by an almost hypnotic state, while he quite literally felt his own words entering directly through his ears. What kind of phantom had been capable of producing a work like this? was what he wondered at the time.

Nevertheless, in the apparent abject universe that was represented on stage, Mario Bellatin thought he had discovered a fundamental element: the tangible presence of true reality. What was happening on that set appeared with a brightness and transcendence that was lacking in everyday life. He then realized that one of the reasons that had drawn him to writing was the construction of that parallel world, which he had to belong to entirely in order to achieve full existence. It seemed that the nastier the representation, the more brightly shone reality. Mario Bellatin then realized that the mechanism underlying his writing had consisted perhaps in putting forward a terrible universe, as a kind of protection against the horror this very same world was creating. The existence of this device was

evident in the central idea of his posthumous work *The Szechuan School of Human Suffering*, in which he tried to recreate a form of popular theatre, the aim of which was to turn suffering in society to some advantage. When the performance of *Beauty Salon* ended and following perhaps the prophetic characteristics which he was sure were inherent in art and its proposals, he ran behind the scenes and seized his own character: the hairdresser on stage. He later took him home. The subsequent process that established itself between the two was slow and somewhat painful. It took him some weeks for the actor to rid himself of his portrayal and become himself again. Before leaving, the guy had infected Mario Bellatin's body with the physical ailment, the mortal illness that was precisely the central theme of the work performed by the actor. The author became infected, through his own creation, of an incurable ailment. Of a disease that strangely enough seemed not to have burnt itself out, not to have really ended his life, because there, through the machine created by the impeccable teacher who was at that time giving his lecture, we, the spectators, could still see him and hear him talk of the things that he continued to do after death.

The mechanism which the piece *Beauty Salon* went through from the initial process until its representation in the persona of Mario Bellatin was almost perfect. In his own words, the prophecy present in any creation had to be fulfilled and this was what had happened. Since then he had been discovering more and more, and especially now that he was a lifeless being, that reality was only a pale reflection of any act of the imagination. What appeared to impress him most was that a certain type of artistic construction, one that originates in intuition and is carried out using its own resources, after raising boundaries to produce the works -creating systems that allow us to understand the world as mechanisms rather than processes- was what had prompted the sudden realisation that no limits existed. He felt that this was the point that really opened up the possibilities of real and unreal, of lies and truth. In the face of such evidence he had no other choice -and he told us so on the machine created by the teacher- but to bow to a transcendental order. Mario Bellatin himself affirmed that this instant was close to a mystical experience, in which, after a series of privations and battles fought against individual freedom, in an out-of-body way something similar to infinity could be found.

In this context of embarking on a search for something it was not even possible to name, Mario Bellatin was not sure whether organising the

Mexican Stand-in Writers Congress, which was one of the typical writing Events that he undertook during his lifetime, was perhaps a way of continuing to develop his work. Some of those present at our conference appeared surprised on hearing these latest remarks. Practically nobody had been aware that Mario Bellatin had quite frequently instigated these writing Events. The majority thought that he had limited himself to solely writing books in the generally accepted manner in which books should be composed. In spite of their initial doubts, some recalled that in fact they were aware that Mario Bellatin had investigated into the possible relationships between the author and his work, and in doing so had used manners of writing that were not necessarily accepted by the majority. Perhaps to corroborate that idea, which became a topic for discussion among the attendees at that particular conference, Mario Bellatin affirmed that it emanated from a tradition whereby excessive relevance was often given to the physical presence of the writer –almost always placing him above his work– as well as the social, political or existential circumstances surrounding the author. He told us that he was conscious that this search to tease out the relationship between writer and his creation was present in most of his creative works. It was precisely to delve more deeply into these connections that he agreed to take on the Stand-in Writers Congress of Mexican Literature. At first he had been invited to take on the role of curator of a visual arts exhibition. He had been asked after speaking at a conference abroad, in which he had mentioned the importance of the other arts, even more than his own, during his early years devoted to writing. However once he had accepted the invitation, he pointed out that he could not be anything else but a writer. His interest lay solely in writing. He then tried to fulfil his promise to be a curator, but without abandoning his own needs, in this case the author-work relationship. He began to organise the Stand-in Writers Congress of Mexican Literature in the same way that he would deal with his own personal projects. He approached the figure of curator as the author and the congress his work. He thought of the possibility of organising an authors' event, which would not be attended by the writers, but by people representing them. An event that was both a congress and one of his usual writing Events. He would transfer only the ideas of the creators to the venue of the event, but not their physical presence, so as to demonstrate what could happen to artistic works, once freed from those who produced them. Initially he took on an arduous photographic task –it is difficult to imagine the elderly Mario Bellatin we saw on screen carrying out a job of this kind– but those of us present at the lecture

saw him using a digital camera, which he handled without looking through the viewer, in order to portray the six months that each creator spent with his double: people chosen at random during this space of time –this is what is recorded in the hundreds of photos taken during this period– they had to learn by heart texts which they would repeat before an audience in an art gallery fitted out as a public arena. The idea caused certain unease. At first the organisers hesitated, despite the fact that it was proposed by a Mario Bellatin already prepared for his impending death. They did not want to risk too much. The entity that had issued the invitation was an official body. It had its prestige to maintain in the foreign country where it was based. However, after a series of discussions, the project was accepted in its entirety.

Some complaints were received on the day of the inauguration. Most came from a group of teachers of literature. Many of them had travelled from their faculties of origin to be close to their objects of study. Mario Bellatin saw the protest as fundamental. The negative effect caused by this non-presence was clear. The teachers' moaning was proof of what in reality people expect from such works. If they expected ideas or structural forms, which one would expect to be the purpose in a literary environment, these were present. In that auditorium Mario Bellatin had highlighted what interested real authors at that time in his country. But the reactions showed him that for many the most important element consisted in exchanges of a different type and not the presence of ideas per se.

A relatively short time ago, already completely dead, Mario Bellatin was baptized on a rainy night with the name of Abds Salám. Already at the time Mario Bellatin had warned that he had never done anything else except write without writing. Then he thought that he could live without living, so his baptism in a Sufi order was the reaffirmation that during his existence he had never fully understood, and that he had been impeded until now from understanding what these two things could really mean: to write without writing and to live without living. However, he senses that by occasionally producing his famous writing Events and by calling himself Abds Salám, he does not need to explain this rationally. We then saw on screen Mario Bellatin placing the hat of a Dervish dancer on his tiny head while declaring via the machine, that the most important writing Event he had ever attempted had perhaps been the writing and staging of Hero dogs. The story began when Abds Salám replied to a newspaper notice about the

sale of a certain kind of sheepdog puppies. At the time one of his own dogs that had been faithful to him for almost twenty years of coexistence, had fallen ill and died. He was looking for a replacement. Even though Islam views dogs as unclean animals, Abds Salám wanted to repeat the reasoning of the members of the nomad tribes of the desert, who went before Mohammed -peace be with him- and demanded that the fastest greyhounds, the Salukis, be ranked as pure, because as hunting companions they were invaluable for their survival. At that moment Mohammed -peace be with him- declared that the saluki was not a dog but a saluki, an impeccable being. Abds Salám tried to do the same with the dogs that usually accompanied him: declaring them not to be dogs. However, he had already tried sacred conversion, but without success. Apart from the xoloixcuintles, that had become extinct through illness, -which he never considered to be dogs, but Aztec guides to cross the river separating us from the other life- he had failed with a greyhound that used to bang into the walls of his house, because it lacked adequate space in which to run. He had failed too with tiny little greyhounds that ran about soiling the furniture and the beds. With certain hounds that did not understand orders and with a primitive Basenji, or dog-cat, that completely stone-walled him. Until someone recommended he try out this kind of sheepdog. These were the only animals capable of successfully completing certain extremely complicated canine ability tests. He was told this was because they were direct descendants of the wolf. So he immediately replied to the advertisement in the newspaper. He asked a series of questions on the telephone about the relationship between these dogs and their ancestors. He enquired whether their abilities resulted from a more developed intelligence than other breeds. After listening to his questions, someone told him to wait for a few moments. Someone else was going to answer his questions. Minutes later, Abds Salám heard for the first time the voice of the paraplegic -the legitimate owner of the animals- who from the very first words he addressed to him tried to demonstrate that both he and his dogs possessed a superior intelligence.

An hour later, Abds Salám found himself in the bedroom of the paralytic -a quadriplegic who, solely through the sounds he uttered from his throat, trained the dogs, even to kill. For over two hours he watched a kind of show that this man had prepared for his visitors. With the help of a somewhat overweight nurse-trainer, he made the dogs pass through the room in turn. Abds Salám then began to see how the dogs repeated the behaviour

that the paralytic would anticipate. Prior to his departure there was a calculation error. One of the dogs bit Abds Salám and destroyed part of the black tunic he was wearing. Abds Salám did not return to the house until a year and a half later. During this time he wrote a book about the experience he had undergone on that day. Having given it to the publishers, he decided to return to the scene while the pre-publication work was being carried out. He wanted to establish how much truth there was in what was represented. He noted with astonishment that some details appeared in his work, which he believed he had not noticed during his first visit. For that reason he returned a week after his second visit. On that occasion he took a camera with him –the same one he used during the Mexican Stand-in Writers Congress– and, as was his wont, he took some random photos. He decided to include them in a pamphlet accompanying the book, and present them as real installations. That is, he pretended that the décor had been constructed by him after writing the piece, and not that he had taken them from reality.

Once the book was published, Abds Salám wanted a sort of perception to exist surrounding this paraplegic and his trained dogs. In order to achieve this, he reached an agreement with some theatre directors from the city whereby, if asked, they would publicly announce that they were going to stage the piece. The idea was that each director was going to put on a stage adaptation from the different elements present in the book. Then the idea was generated that *Dog Heroes* was going to be premiered simultaneously in different theatres at the same time. Abds Salám included himself in the scheme, announcing that he was personally going to direct one of the adaptations. So he entered into an agreement with the head of a theatre complex that it would be programmed next under the glass canopy: Abds Salám, stage director of his own piece of writing. There were notices printed in the newspapers. Until suddenly there occurred something that can happen with so many productions: the date of the premiere passed unnoticed. Each of the performances was ignored. Mainly because nobody had set a fixed date and possible spectators were satisfied with the phrase: 'showing soon'. A well-known theatre critic –whom Abds Salám had convinced to take part in the idea– published in a magazine his comments on the different works premiered. It mentioned that the staged versions had focused on the character's principal characteristic: his immobility, to which end Abds Salám and the other directors had used trained dogs to stand frozen still on pedestals in a threatening attitude towards the audi-

ence. While the text was being played out, these animals were replaced every so often by stuffed animals, by wooden dogs, or their space was left empty. The changes were made with subtle variations of light.

When the book was presented, the publishers, who were also prepared to collaborate in the idea of the false stagings, announced that the launch would in fact be a kind of act of apology for those who had missed the premieres. Abds Salám, despite now being a member of the Muslim community, requested that the exhibition take place in a sixteenth century Catholic church. There he called a meeting of the participants in the piece which he appeared to have directed –the stage designer, the sound engineer, and the lighting director– those who would reconstruct the principal *mise en scene* through words. Abds Salám had a surprise ready for when they had finished their speeches to the audience. While the reconstruction was taking place, he held hidden under the altar at which the presentation ceremony was taking place a ferocious-looking dog that was trained to stand stock-still. This was the way that each one of the members of the phantasmal company related his participation in the production: The stage designer told of his adventures looking for stuffed dogs. He had telephoned several taxidermists who first offered him some specimens that had been left to be stuffed but whose owners never came back to collect them. The problem was that that none of them had the kind of sheepdog that the paraplegic used in his work as a trainer. He found plenty of Chihuahuas and Rottweilers, but no sheepdogs. So he had to tell those present how he had to send off some dogs of this kind to be sacrificed so that they could be dried. The lighting technician spoke of how difficult it was to keep the light from moving. The theatre critic read a version of the article he had published in the magazine. When the ceremony ended and the speakers were leaving the altar, Abds Salám delivered an emphatic order and the dog sprang out of hiding onto the altar. There he remained, ecstatic, while the fictional text commenced. A voice could be heard off-stage, repeated by a group of women who were situated in the choir of the temple, repeating fragments of the work. Twenty minutes of absolute tension ensued, with the dog on the altar staring fixedly at the audience. Those present did not move in their seats. They feared this aggressive beast that appeared to dominate them. The spectacle of a group of people observing an altar presided over by a dog was for Abds Salám a more forceful image than the staging of the real theatrical adaptation, or limiting himself to the work being read by its author. At a certain moment when

Abds Salám was still seated in the first row observing the show, he felt an impulse to stand up and ask the others present what was it they were really doing there sitting on church benches admiring a static dog. The animal continued there illuminated by a zenithal light. The atmosphere had turned to dusk. The church remained unaltered. Except for the dog's ear, that made the slightest movements when the volume was raised in which the text was repeated.

Then Abds Salám clearly saw the differences between the staging of Beauty Salon and Hero Dogs. Above all he could appreciate how his creation reached different limits depending on who was performing. Some spectators had even come to the belief that the book Hero Dogs was the product of his imagination, while Beauty Salon was taken from reality. Indeed they thought that Abds Salám, before dying, had visited a place specially created for death, which in appearance existed on the outskirts of the city. A similar effect was produced in the various places where the book was published. In each of these places one knew of the existence –almost myth-like– of a similar venue. The group who performed the last staging of the book –whereby Abds Salám could read himself for the first time to himself– found one on a hilltop situated nearby. The team rehearsed the work inside the facility. It seemed to Abds Salám that at the present moment, and not when it was staged, the piece fulfilled its initial intention much more effectively: that of referring solely to the plague and not to a certain illness that was spreading throughout the world while the book was being written. Only now, after the author's death, when all that remains of Abds Salám are the remnants of his black tunics and the half-filled jars of his own medicines, is Beauty Salon capable of focusing on the plague from an almost biblical perspective.

Some years after his disappearance, when his mystical marriage, or his death in a Sufi sense, was almost forgotten, Abds Salám began to realize that he was missing an arm. It may seem curious, but despite having been born without this limb, it was only then that the incident seemed to take on a certain importance. So the artificial arm that he had used for a considerable part of his life appeared on the screen of the didactic machine. One could also see the different gadgets that a series of artists had made for him as an alternative to orthopaedic surgery. There were pirate-style hooks, silver-coloured penises and metal cones. Immediately afterwards, we saw an ancient Abds Salám, almost identical to the old Mario Bellatin, whom we had observed at the beginning of the session, anxious to possess

an arm like everyone else. He said it in front of all of us. Abds Salám gave the impression of not knowing what to do with this deficiency. We did not know exactly whether what he missed most was the function an arm could carry out or if he wanted to fill the vacant space shown up by its absence. It seems that the idea of corporeal silence, not having anything to sustain the supposed symmetry that even his new religion obliged him to maintain for certain ecclesiastic roles, was what mattered. He explained that the sensation of loss prevented him from carrying out certain activities that had nothing to do with the practical order of things. Before our eyes he appeared to discover, we noted it by his gesture of surprise when telling us, that he needed a kind of artificiality capable of replacing the vacuum in his body. Something that both underlined the deficiency and was capable of repairing it. He did not wish to again resort to the world of orthopaedics, which he was taken to as a child. The idea of constructing a hand for him that attempted to simulate the original was disagreeable to him. In this sphere, generally speaking, rather than focusing on what is false, there is an attempt to hide it. Some years ago he had carried out an experiment, the results of which gave him the key to resolving the problem. At that time he used a traditional prosthesis and on arrival at a certain city abroad he felt rejected by the people. So he went to a friend who used to make masks for carnival-type events, who concocted a giant papier maché hook studded with fancy gems. That same day, when he took to the streets of the unknown city, he noticed that the artefact generated a sort of joyful amazement in those who came across it. From then on, Abds Salám knew that his next limb must definitely come from the world of the visual arts. On returning to his native city he telephoned one of the most important artists of the day: Pierre Huyghe. After a few encounters, the artist thought of a series of possible arms for Abds Salám. While possessing a practical function –there is a sketch of one that is capable of carrying an iphone, a nail cutter and a gas spray to protect the author’s physical security– they also had a certain aesthetic element.

The proposition that Abds Salám put to the artist had perhaps to do with turning the accident, the absence of the hand, into a communal event. Instead of a characteristic that just belonged to him, it would become a practice that involved others. Abds Salám imagined making another of his writing Events that would manage to turn the void of his missing arm into a kind of public garden; an anonymous space that each and every one of us has the responsibility for maintaining in perfect order. Maybe the germ

of the idea came from the billboards he used to read in the parks in his own country: «Do you like this garden which is yours? Do not let your children destroy it». That same sentence that the writer Malcolm Lowry read in the same parks and used as a leitmotif in his book *Under the Volcano*, the best Mexican novel written to date. In the body of Abds Salám the event of the missing limb is shown as a sort of coincidence. Represented in him is something that belongs to everyone. In the mystic gaze of Abds Salám, there will not be a single person with two arms, while he is missing his.

A long silence fell over the auditorium when Abds Salám mentioned such things. The discussions which we the spectators had been engaged in every few minutes came to an abrupt halt. The teacher who was running the session then stood to one side of the screen and told those present that he was going to turn off the machine for a few minutes. That meanwhile he would speak, personally, of a certain work that Abds Salám had created some time ago. It was called *I am the author of this book*, in which, by means of a series of complicated procedures, he tried to portray through imagery certain dreams and premonitions. With this he seemed to be putting into practice one of his typical writing Events. In this case it was one emanating from his inner soul, as, in a sort of unconscious fashion, Abds Salám liked to describe a certain exercise that he used to do. The teacher also inquired into the prophetic nature of the works. Two of our author's obsessions.

Without further ado, the didactic machine started up again. The screen lit up showing a close-up of a face which, according to the teacher, was a current shot of Abds Salám. Nobody understood whether it was a mask, an orthopaedic face, or the face he had been given by the other world. Abds Salám spoke again. He confessed for the second time that he had deliberately copied the works of other authors. Not as a transcription exercise, an activity that he practiced above all in his youth, but often to pass them off as his own. He explained that he had begun when after his death he went into a severe depression, which he had tried to control without the use of medication. Although his family treated themselves with medicines with no expiry date -as had been proven by those who opened his personal medical chest fifty years after his physical disappearance- Abds Salám was not prepared to put up with the vast quantity of secondary effects that these caused him. After his death -when he should have started taking the medicine- he suffered panic and anguish attacks. Also a certain state of

despair. He looked for help from a therapist specialized in orthodox psychological analysis. He endured several months of suffering that stopped when he saw a psychiatrist who prescribed the right pill to take him out of the state he was in. For the time his martyrdom endured, the only activity he was capable of was the creation of a piece, which he called *The Day of the Monkey and the Patient*. At first it was done in a series of writings, in the form of letters that he wrote to the orthodox analyst so that he would understand his situation. He did this because in the daily therapy sessions he attended, his analyst had installed the rigour of silence as central to his cure. Precisely at this time Abds Salám received- he first thought it was a mistake, but after realizing that he was in a state that could be qualified as alive, he took it as logical- an invitation to participate in a tribute that was to mark the hundredth anniversary of the writer Samuel Beckett. In spite of the crisis he was going through, Abds Salám accepted. He did not seem conscious of the consequences this could bring him. Then he forgot about it altogether. A week before his participation he received the programme in which his name was printed. He fell into an even greater panic than the one which had already taken hold of him. One of the features of his mental state was that, curiously, his sense of responsibility had intensified to an extraordinary degree. He was in dread of having committed himself and not fulfilling what had been agreed. The only thing he could count on were the texts that he had written to portray his crisis to the psychologist. He then did something exceedingly silly, which he did without thinking. Under the title *The Day of the Monkey and the Patient* he placed the name of Samuel Beckett, as if he were the author of the messages to the analyst. He then handed over the text to a theatre director and asked her if she were able to put on an emergency staging of that material. Strangely enough, the inherent guilt involved in doing this brought about a certain recovery of his emotional equilibrium.

But this writing Event was not the only one of this kind that Abds Salám did in those years. On another occasion he copied fragments of *The Metamorphosis* by Franz Kafka, transforming bits of the narration into a new text. He only used the words that the author had employed in the original tale. Once again he was drawn by the fact of working with an author whom he had known little when alive. In the only place where he had found his trail, his traces, was during a visit Abds Salám made to a sanatorium in Switzerland. Abds Salám told us that he remembered perfectly the evening when he was shown his room- he was in one of the clinics created by

Rudolf Steiner- where eighty years earlier Franz Kafka had been a patient. Nevertheless, he said on screen that in the universe in which he found himself, images and words were floating in a constant unending stream, where it was unclear where the boundaries were between one work and another and less still was one aware of where the actual body of an author or his ideas ended. Once he had transferred *The Metamorphosis* to another book, completely stripped from the central anecdote –that of the transformation– the testimony remained of someone who cannot reconcile dream and experiences and as a result experiences perturbations that make him feel almost like an insect. Abds Salám modified someone else's tale to create a new text. The tale that resulted from that experience served to accompany the images of a certain photographer who had asked him if they could do a book together. When the chosen photos arrived, Abds Salám noticed a series of images portraying empty houses. Apart from that detail, he could not find any other defining characteristic. The only thing he noticed in them was the dumb nature of the objects represented. It seemed to him, although he never knew why, to be perfect houses for insomniacs.

At that moment we, the spectators at the conference, looked at the photos of the houses sent by the photographer. Establishing a sort of dialogue with the screen of his invention, the teacher affirmed that when he saw them, they appeared to him to be lonely rather than dumb. Abds Salám stopped speaking. Just at that moment those present realized, some of us with trepidation, the possible existence of a real interchange of speech between the auditorium and the image of the writer that we were seeing. The shots where Abds Salám appeared had not been recorded. Shamefully we realized that the author had been listening all the time to the commentaries on the floor. From his silence Abds Salám gave the impression to be still mulling over the view put forward by the teacher. When he spoke again he said that loneliness was not necessarily to be found in those houses. To refer to true loneliness, he affirmed, one would have to look to the column which the film-maker Luis Buñuel –whom he met on a certain summer evening– left abandoned in the middle of nowhere after filming the movie *Simon of the Desert*.

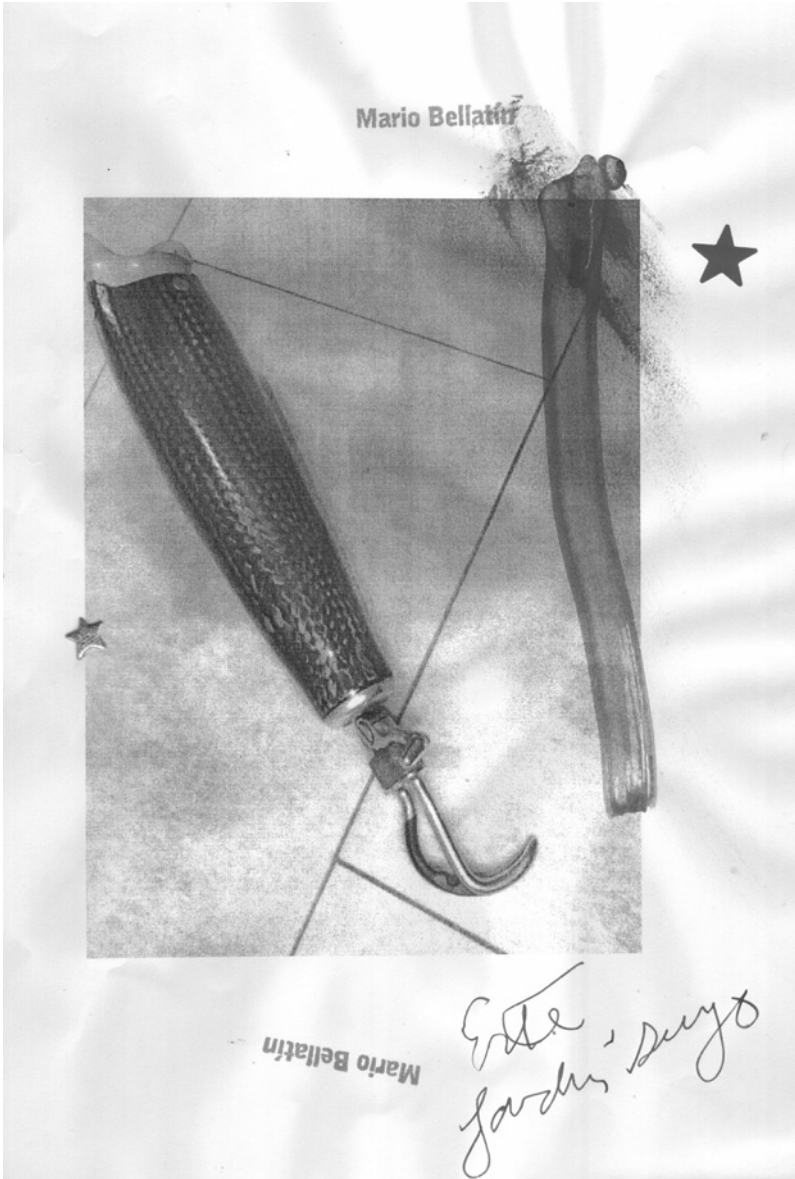
Prompted by the appearance of the theme of loneliness in the column, Abds Salám recalled the time his presence was required in a congress on cinema and mysticism. The invitation astonished him. Apart from feeling

hopelessly ill, he did not feel his intellectual profile was up to the mark for the event. As in all subjects that he is passionate about, he had nothing in particular to express. Both on matters relating to cinema and mysticism, he would have preferred to listen to what the others had to say. However, the only possible way of attending the encounter was as a speaker. He recalled that someone had told him that the column from Buñuel's film -a film that Abds Salám had never managed to appreciate when alive- was abandoned in an area of waste ground on the outskirts of the city in which he was living. Abds Salám then got himself involved in the task of finding a recent picture of the column. As one might imagine -Abds Salám had been buried following a lengthy ceremony in which a series of Dervishes danced around his lifeless body- he was not able to personally go to the place where it lay forgotten, but he repeatedly requested that someone get him a photo. At that time he only made sporadic appearances in real life. That is why we were all astonished when we saw him appear on the machine that the teacher placed in the middle of the conference hall. Finally he got a perfect reproduction. Apparently it was taken by a professional photographer. It only showed the tip of the column. At the edges of the picture one could see some biblical characters. On one of the corners, almost by chance, one could see a lamppost. Abds Salám, after admiring the photo for a few days, sent it to be framed as if it were a religious illustration. He also ordered a series of engravings of the column, which he later handed out to his neighbours. The next day he went back to the houses he had visited, but this time equipped with his usual camera, with which he had portrayed the Mexican Stand-In Writers Congress that he organized when he was still Mario Bellatin. One by one he photographed his neighbours, whom he asked to hold in front of the camera the prints he had given them the previous day. Abds Salám was going to try to make those present at the forum on cinema and mysticism believe that his neighbours were members of a fraternity that had been formed around the lost column. The text that accompanied the photos of the neighbours mentioned that a group of people had decided to flee the city to improve their quality of life and halfway along their pilgrimage encountered the column from the movie that Luis Buñuel had filmed decades earlier. These people -who had no knowledge whatsoever of the filming- decided to take this amazing event, the discovery of such an object, as a sacred sign that obliged them to remain forever in its proximity. Soon they began to assign curative powers to the monument, and this was how the myth of the truth of the column extended across a large section of the population.

At a given moment, scarcely looking at those present at the conference, the master said that, despite his affirmations on screen, Abds Salám never knew what was meant by creating without creating, or what the object of his famous writing Events was. The explanations that he came up with appeared to have been formulated merely as a pretext to continue alive despite the circumstances.

As is logical, the didactic machine devised by that teacher never existed. Nor the conference offered in honour of Mario Bellatin. The teacher, whose character in reality is also in doubt, said that the figure of the artist should always be above the use of gimmicks. Removed from hooks, flowers and coloured stars. Dumb and absent. With the characteristics typical of a deadly infection from the world of fiction, of a conference of phantom writers, of the column as a central character of an unforgettable film, of the staging of an apocryphal work by Samuel Beckett or the encounter with Franz Kafka in an esoteric room. Or else with the traditional attributes of a mystic wedding -where the twirling dervishes create true time and space- or that of a writing Event, where the most important element is perhaps the tension that is capable of generating the dog that Abds Salám managed to place on a certain night on a Catholic altar or the resistance to pain shown by each one of the characters in the book the Szechuan School of Human Suffering. Perhaps you like this garden which is yours? Then please do not let your children destroy it». Thank you.

Translated by: Penelope Eades.



Este jardín suyo. Mario Bellatin

Dramaturgia sin dramaturgo

Adrian Heathfield

Las anotaciones que traigo a nuestras conversaciones de hoy se acumulan a través de una serie de fragmentos escritos: que funcionan a modo de analectas. Dichos fragmentos van puntuados por dos interludios estéticos con imágenes, mostrando en cada uno una obra específica. Cada uno de estos interludios es como un lugar de pruebas de una idea de dramaturgia: de eso que propongo como una «dramaturgia sin dramaturgo». En ninguno de los trabajos hay una figura reconocible que esté operando por detrás de dichos trabajos y que pudiera reclamar el nombre de dramaturgo. En todo caso, cada uno de estos trabajos manifiesta unas dinámicas estéticas y plantea unas particulares paradojas conceptuales que para mí son esenciales para la pregunta sobre la práctica de la dramaturgia contemporánea.

Dondequiera que la dramaturgia sea concebida como práctica de pensamiento con antelación al acontecimiento, ésta caerá en una forma de autoría y poder encubierto, y se convertirá en otro nombre para no decir «autor», «director» o «coreógrafo». La dramaturgia no pertenece a una temporalidad resuelta. La dramaturgia, si es algo, es una práctica que nos capacita para sacudirnos de falacias intencionadas y economías trastornadas basadas en la noción de individualismo. Después de todo, un dramaturgo no es una fuente original o un repositorio final para el significado de un trabajo, sino más bien un agente en un proceso de producción comunal de significado. La dramaturgia se da en el acontecimiento escénico o performativo, incluso aunque la mayor parte de las actividades de un dramaturgo ocurran en algo conocido como «el ensayo». Cada acontecimiento escénico o performativo es un ensayo de otro acontecimiento; cada ensayo es un acontecimiento. Aunque esto requiere investigación, como práctica, la dramaturgia se constituye de principio a fin gracias a su atención a este eco del acontecimiento. Se podría decir que es una forma de

sensibilidad, de hablar de y con las huellas que deja el acontecimiento aquí y allá.

En este sentido la dramaturgia mantiene una afinidad con lo que yo llamo la escritura de la obra. Aquí el «de» es una conjunción precisa, ya que estoy recurriendo a un modo de escritura crítica que ha emergido en respuesta a las prácticas escénicas y performativas contemporáneas y que a menudo se ha denominado «Escritura performativa». La relación sugerida en tal escritura, entre la escritura y el acontecimiento escénico o performativo, es parecida a la relación que Maurice Blanchot encuentra entre la escritura y el desastre en su exquisito trabajo, *La Escritura del Desastre* (1995). Esta expresión evoca las tensiones de fuerza, agencia y dirección, y la consistencia de la paradoja asentada en todo este tipo de actos escriturales. La escritura del desastre: la escritura del acontecimiento. Esta escritura no es simplemente sobre o acerca de una materia, sino más bien, es «de» ella en el sentido de que de ella emana, está sujeta a su fuerza y condiciones. La escritura del acontecimiento de la representación nace entonces de un imperativo de ese acontecimiento y está sujeto, como en la escritura de Blanchot, a la implacable fuerza negativa de su origen radicalmente elusivo.

En el despertar de la decadencia de los poderes de los sucesivos preceptos de la representación dramática –mandatos de una narrativa lineal, espacio seccionado, tiempo progresivo y acción instrumental–, la dramaturgia es frecuentemente cargada con las tareas de tutela y restauración de la estructura del acontecimiento. La dramaturgia es a menudo vista como vital para procesos de formación, ordenamiento y coherencia, como productora de sentido, ahora que las más viejas consignas de producción de sentido han sido marcadas por una cierta redundancia. Esto es, de primeras, el peso y la fuente de liberación del dramaturgo: la necesidad y la oportunidad de contribuir a formaciones creativas que redefinan las potencialidades de la fuerza narrativa, el espacio alterado, los fenómenos temporales, y las relaciones corporales afectivas. El dramaturgo contemporáneo está sujeto pues a un debate sobre las necesidades (culturales) de las formas, y en particular sobre la búsqueda o el desinterés en las cohesiones de sentido en un trabajo. El dramaturgo contemporáneo cuestiona la sedimentación de significado en un trabajo; pregunta si la estructura siempre revela integridades e interroga las relaciones de fuerza residente en constelaciones y agregaciones alteradas de sentimientos dados, visiones e ideas.

La identidad y el rol del dramaturgo, como señaló en primer lugar Van Kerkhoven, viene marcado por la itinerancia y la invisibilidad (Kerkhoven, 1994). Esta condición es en parte derivada del estatus subordinado del dramaturgo en relación a otras identidades más privilegiadas y visibles en procesos colaborativos estratificados, y en parte es derivada de la vaguedad o marginalidad de las responsabilidades del dramaturgo. El dramaturgo tiene una participación en el trabajo, pero hay poca pertenencia entre ambos. El dramaturgo, dice Van Kerkhoven, «no es...bastante o no es todavía un artista». A la vez crucial y sin importancia, parece que el dramaturgo es responsable de todo y de nada, y consecuentemente es el primero en ser culpado y el último en ser alabado. Uno puede ver (y experimentar) esta invisibilidad como un freno y una pérdida de poder, o bien algo que es tolerado, pero ¿y si es la condición necesaria de un tipo de agencia inquieta, no-identitaria y creativa?

Precisamente, debido a esta potencial agencia, el dramaturgo es con frecuencia situado en una situación o rol donde diferentes poderes intentan capitalizar sus capacidades dentro de un proceso creativo. Como Myriam Van Imschoot ha argumentado acertadamente, la aparición del dramaturgo con un papel institucionalmente legitimado y financiado ha llevado frecuentemente a su empleo como modo de control: para enmarcar, apropiar, sanear y hacer legible, prácticas cuyos contenidos podrían de otra forma descansar con dificultad dentro de las instituciones establecidas y las economías de producción cultural (Imschoot, 2003: 59-60). Van Imschoot cita numerosos ejemplos de centros de producción artística, que cuando se han enfrentado a las alteridades de un artista o un trabajo artístico, y presas de una mezcla de deseo y miedo, han mostrado al dramaturgo como un instrumento de traducción, «improvisación», refinamiento y adaptación a las coordenadas establecidas del gusto. Dondequiera que el dramaturgo sea empleado, al margen de las relaciones orgánicas iniciadas por una correspondencia artística autónoma en un escenario cultural, el dramaturgo está obligado por ética a preguntarse: ¿qué movimientos de asimilación puede estar legitimando mi trabajo?, ¿hasta qué punto no es mi rol un instrumento de las fuerzas organizativas y tecnocráticas que están fuera de mi control?, ¿cómo podría resistir la práctica de la dramaturgia a tales operaciones?, y, si no puede resistir, ¿no debería ser descartada?

Primer interludio: Fragmento de una carta al Director Tim Etchells acerca de la práctica performativa y la naturaleza de la fuerza narrativa

Querido Tim,

El otro día estuve pensando sobre los trabajos duracionales que hemos hecho juntos «(*Marathon Lexicon* y *The Frequently Asked*)» y en cómo la duración se puede relacionar con las preguntas acerca de las potencias y las operaciones narrativas. Después del colapso de fe en las meta-narraciones, tan pregonado por los teóricos de la «Escena postmoderna» (un nombre que apenas ya se escucha hoy en día debido quizás al agotamiento de su propia historia), el teatro experimental y las artes exploraron la fragmentación y multiplicación de los mundos ficticios, las fricciones que plantea la lucha contra las micro-narraciones y las maniobras y tartamudeos de una voz testimonial. Estos experimentos estéticos, deudores de la historia del collage y alimentados por las ansias de ruptura, fueron a la búsqueda de las condiciones de la narración que se aproximaran mejor al mundo contemporáneo. Tu propio trabajo con Forced Entertainment, y particularmente en las piezas duracionales, es ejemplar en relación a este asunto. Aquí estás tú, en la representación de *And on the thousandth night...*, en mitad de un particular dilema narratológico.



And on the thousandth night. Forced Entertainment, 2000. Foto: Hugo Glendinning



And on the thousandth night. Forced Entertainment, 2000. Foto: Hugo Glendinning

Este es un espectáculo de improvisación basado en reglas y llevado a cabo durante seis horas; se basa en la sencilla premisa de que cada actor debe continuar una narración hasta ser detenido por uno de los otros siete actores. De esta forma, se construye una única narración, pero es una narración compuesta de cientos de micro-narraciones complementarias y contradictorias entre sí, cada una con su propio tiempo de desarrollo, peso estructural y duración; el espaciado de cada una se decide en el momento de la respuesta, en la propia actividad del collage. Aquí la narración está sujeta a las fuerzas de una sostenida composición colaborativa. Y en el contexto de tu trabajo con Forced Entertainment, dichas improvisaciones son moldeadas por un extenso vocabulario común de estrategias performativas y sensibilidades estéticas, desarrolladas a lo largo de los veintisiete años de improvisación y práctica conjunta. En este trabajo, como en otras muchas de tus piezas, los mecanismos y las funciones estructurales de la narrativa son expuestos y cuestionados. Esta desnudez se extiende a las tácticas de lo performativo, a las técnicas y a la retórica de la narración: todo lo cual viene de ese análisis que ofrece tu marcado enfoque frontal. Llevados directamente por la escisión entre escenario y auditorio, cada relato se enfrenta a otros

relatos, al adentrarse en un contexto comparativo inmediato. Cada intervención se sitúa también en una relación temporal frente a otros relatos que acuden a la memoria. Como en cualquier estructura narrativa, los últimos elementos de la narración, revisan, resuelven o complican las dinámicas, preguntas o dilemas precedentes, pero aquí la duración añade un contenido específico a las referencias temporales cruzadas, repeticiones y adaptaciones. Cada gesto articulado sobre una narrativa que está instalada en el espacio es percibido como una transformación intertextual, marcado por los efectos acumulados, encarnados en los cuerpos, y fruto del esfuerzo del trabajo.

Como vimos en «*Marathon Lexicon*» (doce horas) y en «*The frequently Asked*» (ocho horas) hay una necesidad que muchos espectadores experimentan, al tratar de hacer coincidir la experiencia duracional del intérprete y ser testigos de «todo». Aunque la función fundamental de la estética duracional sea poner en cuestión tales tentativas, precisamente para impedir una única perspectiva totalizadora, o para interpretar todas las narraciones incompletas, esta brecha en las funciones narrativas genera un deseo por la experiencia completa y quizás por una meta-narratividad que organice las partes fragmentarias. En este «mundo collage» de las narrativas expuestas, quebradas e interrumpidas, regresa algo de la fuerza de la narración. Se dan narraciones sombra. Incluso en duraciones tan largas, ciertas micro-narraciones toman un cierto peso trascendental, a pesar de la alteración en sus variadas repeticiones. Por otra parte, las diferentes formas en que las narraciones son relatadas, resueltas (o inconclusas) se acumulan; las metodologías agregan dentro de las sensibilidades narrativas, afectos y sentimientos se concesionan en la acumulación de iteraciones, revelando inevitablemente las meta-narraciones. Y junto a estas reconstituciones, la fuerza narrativa es devuelta a la pieza por sus espectadores, ya que la narración es una función de conciencia en sí misma. A través de todo esto sin embargo, existe el incansable movimiento de la duración, recordándonos que cada narración, cada re-modulación del tiempo mismo, es desgarrada por el incesante flujo del tiempo sentido, el cual pensado en sí mismo apenas puede aproximarse.

¿Debe ser el rol del dramaturgo ayudar a dar sentido? Y si es así, ¿sentido para quién, para los otros creadores o para los espectadores? En cualquier caso, yo

creo que no. La dramaturgia podría ser mejor pensada como una forma de responsabilidad hacia (y como respuesta a) eso que es inmanente a una pieza determinada, sus fenómenos y sus formas de representación. Quizás esto requeriría contribuciones enfocadas a la resolución de ciertas paradojas, pero tal vez con la misma facilidad requerirían de extensión o amplificación. El dramaturgo sería la persona cuyo interés reside en el adelanto de la fuerza implícita de una expresión determinada. Aquí la dramaturgia es cercana a la función del analista en psicoanálisis, el testigo en la historia o la comadrona en el parto. El dramaturgo sabe que no existe la propiedad de un trabajo artístico, así como tampoco existe la posesión de las ideas; el dramaturgo queda entonces satisfecho con actuar como el supervisor y el asistente de la exhibición, el auxiliar de vuelo en el viaje de un pensamiento.

Al dramaturgo a menudo se le pide que escriba sobre un trabajo en el que haya participado en su construcción. Pero, ¿cómo debe escribir el dramaturgo de algo de lo que no puede estar apartado, algo que en cualquier caso no es ni un objeto consolidado ni finalizado en el mundo, y que no es sino una manifestación viva en sí mismo?

Aquí las tácticas de la «escritura performativa» pueden ofrecer algunas posibilidades para una mayor relación generativa al acontecimiento de la representación. La escritura performativa no ve las manifestaciones culturales o las obras de arte como objetos, sino más bien como situaciones, manifestaciones y expresión de ideas. En este sentido difícilmente son estáticas y acabadas, pero sí dinámicas y provisionales. No son vistas tan sólo como representaciones sino también como decires. Lo que se dice, se dice en relación a, y en parte determinado por, su contexto: histórico y presente, material y espacial (en términos de marco institucional o social en el que se presentan), y personificados (en términos de la relación física y sensual entre el espectador y el objeto, y entre el espectador y los demás beneficiarios de la obra). Incluir tales decires en la escritura sirve por tanto para volver a decir, para responder, para participar otra vez en una relación de proceso que es corpórea, animada y transformadora. En otras palabras, este es el momento de cruzar: una conversación. El dramaturgo es primero y ante todo un conversador. La conversación manifiesta una forma de discurso que está dentro y en parte próxima al presente contexto de encuentro; una relación fuertemente social y provisional que no está sujeta a ningún final. Aquí el lenguaje es presa de la diferenciación: como dice Blanchot, «Conversar es llevar al lenguaje lejos de sí mismo, mantenerlo fuera de toda unidad, fuera incluso de la unidad de lo que es. Conversar es desviar el lenguaje de sí

mismo permitiéndole ser distinto, dejando que se diferencie y diferir, responder con un siempre ya a un nunca todavía» (Blanchot, 1995:34): El regalo intangible que se da en este intercambio evade nombre y número, no es un fenómeno cuantificable, ni un objeto de conocimiento. No puede ser asegurado. Es el regalo del tiempo pasado entrelazado con las ideas de los demás, el corazón en la mano, el oído en la boca, los ojos en los horizontes del pensamiento, las palabras se deslizan por los labios y se disuelven en el aire. Con el tiempo el regalo vuelve.

El dramaturgo, escribiendo sobre el acontecimiento que ellos ayudaron a traer al mundo, está creando otros foros de discusión para el acontecimiento, ampliando y reiterando sus fuerzas vivas. La «comunidad imaginativa»: el arte de la conversación/la conversación del arte. Escribir *sobre* el trabajo del dramaturgo debe entrar una vez más en el terreno de la conversación, donde las fuerzas excesivas del trabajo son traídas para animar, desmontar y perseguir su escritura.

La noción de un «ojo externo», como ha señalado André Lepecki, es una denominación errónea para un rol dramático, basado en un modelo de relación desinvertida y poder escópico (Imschoot, 2003:63). En el Reino Unido es usado a menudo como un término aparentemente apologético, para compensar la ausencia del rol de «director», en su jerga, instaurando subrepticamente la peor de las figuras de poder. El dramaturgo no estará ya nunca más fuera del acontecimiento así como no lo está ninguno de sus participantes: actores, intérpretes, bailarines, directores, coreógrafos, diseñadores, técnicos y espectadores. No hay ningún espacio desgajado desde el cual el afuera del acontecimiento pueda ser experimentado. Hay simplemente un conjunto de diferentes relaciones entre el acontecimiento y diferentes formas de agenciamiento y localizaciones de percepción o testigos. Los acontecimientos de representación son extraordinarios, intensos y saturados de multiplicidad. Requieren que el dramaturgo esté presente físicamente con ellos, como una práctica de mirar y pensar; demandando una gran atención emocional y sensorial. Es poco probable que el dramaturgo ayude en algo si éste pone sólo un ojo en las cosas, ya que esto sugeriría que habría dividido su anatomía y su otro ojo podría estar mirando a cualquier otra parte.

Y sin embargo, quizás no hemos terminado con esta pregunta sobre la relación del dramaturgo con el afuera del acontecimiento, ya que el afuera del acontecimiento se encuentra en su interior, y este afuera incluye un

imperativo para el dramaturgo. El imperativo es una fuerza que reside en las cosas y que da órdenes al pensamiento y al lenguaje, trayéndolos al orden, para representar y dar forma al mundo. Sin embargo, el imperativo nunca está él mismo representado en el pensamiento o el lenguaje, porque es una exterioridad absoluta. En este sentido la dramaturgia estará siempre ensombrecida por cuestiones éticas, por las cuestiones de las relaciones del dramaturgo con las alteridades encontradas en las obras de arte. Como Alphonso Lingis señala, la ética de cualquier encuentro tiene sobre todo que ver con la pregunta sobre cómo encarar la alteridad: «respeto», dice él, «es la clarividencia que detecta desde el principio que el otro es un *locus* exterior de la exterioridad del imperativo, el cual yo encuentro en mi facultad de pensar pero no puedo representar en una formulación que tenga su origen en mí» (Lingis, 1998: 189).

El imperativo ético de la representación, como el de la vida misma, emerge desde una existencia encarnada: es una atadura física elemental que reside en la vibración de la vida sentida en y alrededor de nosotros. Ella no se encuentra en carencia o ausencia, sino en sobreabundancia y exceso: en la plenitud del ser sensual. Es una orden que actúa sobre nuestra percepción y pensamiento llamándole para rendir cuentas. O como Lingis apunta: «las cosas ponen fin a nuestra sensibilidad y las convierten en nuestra percepción» (ídem, 1998: 48). A este respecto, el imperativo está constantemente operando sobre nuestra conciencia; es una difusa y omnipresente fuerza. Entonces, una ética de la dramaturgia se basaría en las cualidades de la atención del dramaturgo a lo que le rodea y en lo que está inmerso, su receptividad sensual y su respuesta sensible, su habilidad para salir de sí mismo. El dramaturgo trabaja mediante estados de transporte, aproximándose de las fuerzas de la vida dentro de la estética, el éxtasis, la alegría, el peligro y la mortalidad, pasando por el pulso, el flujo y el dominio de las cosas.

Segundo interludio: Fragmento de una carta al coreógrafo Jonathan Burrows sobre la improvisación y la relación encarnada

Querido Jonathan,

Recuerdo estar viendo a Boris Charmatz en una charla con Steve Paxton en el centro Baryshnikov en Nueva York. Paxton estuvo alegre-

mente recordando la participación de Charmatz en alguna sesión de un taller internacional de improvisación, donde entre una marea de cuerpos de bailarines moviéndose con consumada sensibilidad, apertura y receptividad a los movimientos de los demás, Charmatz se había puesto su sudadera con la capucha y había detenido su camino en contra del procedimiento a seguir. Paxton hizo una gran imitación física de Charmatz en la reunión, moviéndose medio cegado de forma aislada, con una gran agitación interior y una desatención absoluta por los demás. Claramente él había contrarrestado la ortodoxia dada en ese espacio (su «libertad» se había convertido en una intolerable limitación) y, haciendo esto, había establecido las ricas posibilidades de una correspondencia que se movía por abstinencia, rechazo y negación.

En el trabajo de Whitecube, el cual es básicamente improvisado, uno puede ver cómo esta sensibilidad es activada dentro de algo que es sin embargo muy sensible (y responsable). También es evidente aquí que la improvisación no es solamente pura invención, sino algo que está siempre sobre la base de un repertorio personal de recursos, un vocabulario de posibilidades coreográficas. En este sentido, la improvisación es siempre un tipo de adaptación radical de (y para) materiales preexistentes. Pero lo que a mí más me interesa de este trabajo es la forma en que promulga un cambio dinámico: en el centro de la pieza, el (niño) actor es un miembro del público. De esta forma los espectadores están tanto fuera como dentro de la pieza. Los espectadores son co-creadores del trabajo y por tanto son parte de su significado, ellos no son simplemente público de la pieza. Los micro-movimientos del cuerpo del niño, su expresión facial, los cambios de estado de ánimo y de atención pasan a formar parte de la coreografía: un dueto desigual. Existe una restricción en el centro de las capacidades generativas de la pieza: está dedicada a un miembro del público que no la verá. Un punto ciego se coloca en el centro de la obra, recordándonos lo oculto, los límites de nuestra visión y en este sentido volviendo a la eliminación de nuestros sentidos. Cuando veo esta obra trato de ser consciente de las imaginaciones desconocidas del niño, y soy consciente también de que la danza que veo no está hecha sólo para mí, sino para ser sentida y escuchada por otro. Lo que me interesa de esta propuesta es que desafía la supuesta facilidad de comunicación y de participación en las obras de arte participativas. Lo que no es compartido también comunica. Este trabajo nos



Improvisación. Boris Charmatz. Foto: Hugo Glendinning.

recuerda sutilmente las diferencias y abismos en las relaciones, especialmente aquí entre el adulto y el niño, junto con las fuerzas invisibles pero conectivas de la actuación.

Las transformaciones de la escena contemporánea en los últimos treinta o cuarenta años, a través de los idearios estéticos de la danza-teatro a finales de los años setenta y ochenta, y la danza conceptual de los años noventa y dos mil, llevaron primero a la apertura de un espacio para la práctica dramática dentro de la danza y a un cuestionamiento de los fundamentos y límites disciplinarios de la danza y el teatro. Más recientemente esto ha llevado a las sistemáticas investigaciones de los artistas sobre el movimiento mismo, su necesidad en la coreografía, su estatus como un

constituyente fundamental del ser y del pensamiento, y su fuerza en el seno de una estética y a través de las relaciones que constituyen el acontecimiento de la representación. ¿Cómo podría ser la dramaturgia repensada en este contexto? La atención a la naturaleza trans-activa y móvil de los agentes de la representación también puede ser ampliada a la figura del dramaturgo. La artista y académica Eleonora Fabiao hace notar en sus explicaciones acerca de su experiencia como dramaturga que el colectivo en el que ella trabaja es un organismo móvil y su trabajo debe responder a una agilidad mutua: «Estoy en permanente tránsito. Mi espacio se mueve, o se queda quieto, mi espacio es el movimiento» (Fabiao, 2003:30). Esta reivindicación de la dramaturgia como un espacio de movimiento se extiende así al reconocimiento de que el trabajo de la dramaturgia es de hecho distribuido a través de los diferentes agentes actuantes en la sala, y no está siempre necesariamente localizado en la figura del que observa sin hacer. Además, la atención al movimiento como una condición del ser y de la relación, una condición del pensamiento y del discurso en un espacio de actuación, puede permitir la sintonía de la estética hacia la naturaleza temporal del acontecimiento, la dinámica de cambio y de las transformaciones de afecto a través de las cuales el acontecimiento discurre, e incluso a la propia obra como gesto.

La dramaturgia ya no pertenece al teatro, ni a la danza-teatro, es una práctica que abarca diversas disciplinas y lugares de interés cultural. Allí donde se actúe públicamente siempre habrá un conjunto de preguntas y principios que esperarán a ser respondidas y probados. Así como el arte contemporáneo occidental de los últimos diez años ha sido objeto de un pronunciado giro hacia lo itinerante, lo *ad hoc*, lo informal y participativo –siempre motivos estéticos de la práctica escénica–, la práctica dramaturgica ha llegado a convertirse en un campo disperso de actividades cuya relación con las estructuras teatrales de la representación es más que nunca inherente y sin embargo cada vez más fantasmal. El análogo aumento de las economías culturales de la experiencia, en las cuales los individuos adquieren, «acumulan» y comercian con experiencias más que con objetos, ha creado una escena cultural donde la atención a las estructuras y los fenómenos de un acontecimiento dado, sus cualidades de auto-expansión y auto-transformación han llegado a convertirse en vitales para la recepción y estatus cultural y económico de dicho acontecimiento. Ahora, el consumidor aspira a ser el dramaturgo de su propia vida. Además, la apertura del arte a lo social y lo relacional, su problemática

democratización, arroja desafíos a la dramaturgia más allá de las cuestiones planteadas sobre la transgresión de las formas o las disciplinas. En este contexto, nadie puede decir –si es que alguna vez alguien pudo– que la dramaturgia pertenece sólo al dramaturgo. Más bien, la dramaturgia se pregunta dónde reside y descansa: lo que significa una renegociación del contrato social del acontecimiento. La dramaturgia, por tanto, sin dramaturgo, se convierte en el movimiento de relaciones a través de una constelación de preguntas, enfoques, y respuestas a la cuestión que nos ocupa.

Traducción: Manuel Bellisco.

Bibliografía

Blanchot, Maurice: *The Writing of the Disaster*, trans. Ann Smock, New Bison Book Edition, University of Nebraska Press, 1995.

Kerkhoven, Marianne Van: «Looking without pencil in the hand», *On Dramaturgy, Theaterschrift 5-6*, Kaaitheater, 1994.

Imschoot, Myriam Van: «Anxious Dramaturgy», *Women and Performance: A Journal of Feminist Theory*, Issue 26, 13:2, Routledge, 2003.

Lingis, Alphonso: *The Imperative*, Indiana University Press, 1998.

Fabiao, Eleonora: «Dramaturging with Mabou Mines: Six Proposals for *Ecco Porco*», *Women and Performance: A Journal of Feminist Theory*, Issue 26, 13:2, Routledge, 2003.

Dramaturgy without a dramaturge

Adrian Heathfield

The notes I am bringing to our conversations today accumulate through a series of written fragments: they operate in the mode of analects. These fragments are themselves punctuated by two aesthetic interludes with images, showing a specific work. Each of these interludes is a kind of test site of an idea of dramaturgy: what I am proposing as a «dramaturgy without a dramaturge». In each of the works there is no named figure operating behind the works who would stake a claim to the name dramaturge. Nonetheless, these works each manifest aesthetic dynamics and pose particular conceptual paradoxes that for me are vital to the question of the practice of contemporary dramaturgy.

Wherever dramaturgy is conceived as a practice of thought in advance of the event, it will be collapsed into a form of authorship and covert power, it will become another name for 'author', 'director', or 'choreographer'. Dramaturgy does not belong to a resolved temporality. Dramaturgy, if it is anything, is a practice that enables us to shake off intentional fallacies and disrupt economies founded on notions of individualism. After all, a dramaturge is not an originary source or a final repository of meaning for a work, but rather an agent in a process of communal meaning making. Dramaturgy takes place in the event of performance - even if the main activities of a dramaturge happen in something known as rehearsal. Every event of performance is a rehearsal of another event, every rehearsal an event. Though it requires research, as a practice dramaturgy is constituted through its attendance to this echoing event. One might say it is a form of responsiveness, of speaking of and with the event that leaves its traces there and elsewhere.

In this respect dramaturgy holds an affinity with what I call the writing of performance. Here the 'of' is a precise conjunction, for I am invoking a mode of critical writing that has emerged in response to contemporary performance – often termed 'performative writing'. The relation conjured in such writing, between writing and the event of performance, is something like the relation that Maurice Blanchot finds between writing and disaster in his exquisite work, *The Writing of the Disaster*. (1995). This phrase evokes the tensions of force, agency and direction, the pull of paradox located in all such scriptural acts. The writing of the disaster: the writing of the event. This writing is not simply upon a subject or about it, but rather, is 'of' it in the sense that it issues from it, is subject to its force and conditions. The writing of the performance event emerges then from an imperative in the event, and is subject, like Blanchot's writing, to the relentless negative force of its radically elusive origin.

In the wake of the decay of the powers of various staples of dramatic representation –orders of linear narrative, sectioned space, progressive time and instrumental action– dramaturgy is frequently charged with the tasks of the guardianship and restoration of event-structure. Dramaturgy is often seen as vital to processes of shaping, ordering and cohering, of making sense now that older orders of sense making have been marked by a certain redundancy. This is at once the dramaturge's burden and source of liberation: the necessity and opportunity of contributing to creative formations that redefine the potentials of narrative force, altered spatial and temporal phenomena, and affective embodied relations. The contemporary dramaturge is engaged then in a conversation on the (cultural) necessities of forms, and in particular the quest for or disinterest in cohesions of sense in a work. The contemporary dramaturge questions the sedimentation of meaning in a work; asks if structure always discloses integrities; interrogates the relations of force resident in altered constellations and aggregations of given feelings, visions and ideas.

The identity and role of the dramaturge, as first noted by Marianne Van Kerkhoven, is marked by itinerancy and invisibility (Kerkhoven, 1994). This condition is in part derived from the dramaturge's subordinate status in relation to other more privileged and visible identities in stratified collaborative processes, and in part it is derived from the vagueness or marginality of the dramaturge's responsibilities. The dramaturge has a share in the work, but there is little belonging between the two. The dramaturge,

Van Kerkhoven says, «is not... quite or not yet an artist». At once crucial and inconsequential, it seems that a dramaturge is responsible for all and nothing, and consequently is the first to be blamed and the last to be praised. One could see (and experience) this invisibility as a restraint and a disempowerment, or something to be tolerated, but what if it is the necessary condition of a kind of restless, non-identitarian creative agency?

Precisely because of this potential agency, the dramaturge is often placed in a situation or role where various powers attempt to capitalize on their capacities within a creative process. As Myriam Van Imschoot has acutely argued, the emergence of the dramaturge as an institutionally sanctioned and funded role, has often lead to its deployment as a means of control: to frame, appropriate, sanitize and make legible, practices whose content and energetics would otherwise rest uneasily within the established institutions and economies of cultural production (Imschoot, 2003:59-60). Van Imschoot cites numerous instances where producing houses, gripped by a mixture of desire and fear when faced with the alterities of an artist or artwork, have deployed the dramaturge as an instrument of translation, 'improvement', refinement and adaptation towards established co-ordinates of taste. Wherever the dramaturge is employed, outside of organic relations initiated by autonomous artistic correspondence in a cultural scene, the suspicion of this function will and should exist. As soon as dramaturgy enters an institutional framework, the dramaturge is ethically obliged to ask: what movements of assimilation may my work be legitimizing? To what extent is my role instrumental to technocratic and organisational forces outside of my control? How might the practice of dramaturgy resist such operations? If it may not resist, should it not be discarded?

First Interlude: Fragment from a letter to the Director Tim Etchells on performance and the nature of Narrative Force

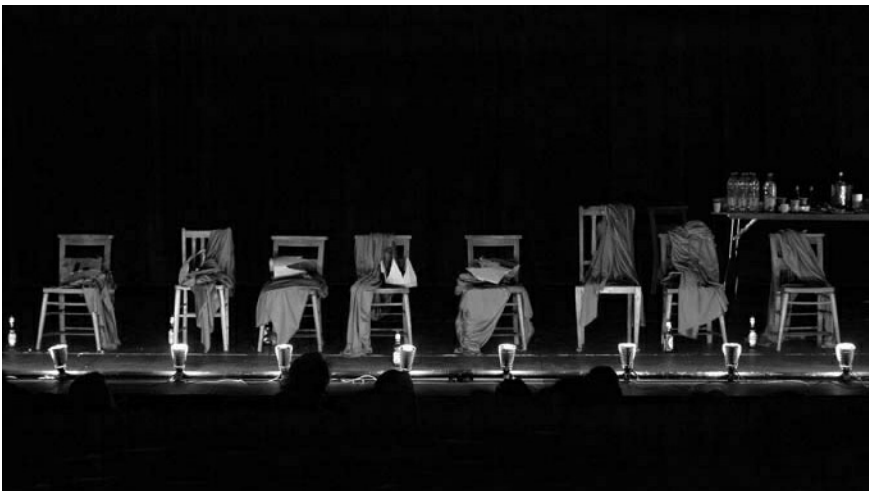
Dear Tim,

I was thinking the other day of the durational works we have made together

«(*Marathon Lexicon* and *The Frequently Asked*)» and how duration may relate to questions of the powers and operations of narrative.

After the collapse of faith in meta-narratives, so trumpeted by theorists of the «Postmodern scene» (a phrase one barely hears mentioned these days perhaps because of the exhaustion of its own story), experimental theatre and live art explored the fragmentation and multiplication of fictive worlds, the frictions of counter-posed micro-narratives and the manoeuvres and stutters of a testimonial voice. These aesthetic experiments, indebted to the history of collage and invested in the potentials of rupture, went in search of the altered conditions of narration that could best approximate the contemporary world. Your own work with Forced Entertainment, particularly in the durational pieces, is exemplary in relation to this quest. Here you are, inside the performance of *And on the thousandth night ...*, and in the horns of a particular narratological dilemma: He plays a video of an extract from *And on the thousandth night...*

This is a rule-based improvisational performance conducted over six hours, based on the simple premise that each performer must continue a narration until stopped by one of the other seven performers. In a sense, a single narration is made, but one composed



And on the thousandth night. Forced Entertainment, 2000. Photo: Hugo Glendinning

of hundreds of complementary and contradictory micro-narratives, each with their own tempo of delivery, structural weighting and duration, the spacing of each being decided in the moment of response, in the activity of collage. Narrative is subjected to the forces of sustained collaborative composition here. And in the context of your work with Forced Entertainment, such improvisations are shaped by an extensive communal vocabulary of performance strategies and aesthetic sensibilities evolved over 27 years of improvising and performing together. In this work, as in many of your other pieces, the mechanisms and structural functions of narrative are exposed and questioned. This laying bare extends to the performed tactics, techniques and rhetorics of narration - all of which come under the scrutiny afforded by your stark frontal approach. Delivered straight across the cleavage of stage and auditorium, each telling is tested against the other tellings, as it enters an immediate comparative context. Each articulation is also placed in a temporal relation against other remembered tellings. As in all narrative structures, later elements of the narration revise, resolve, or complicate preceding dynamics, questions, or dilemmas, but here duration adds significant freight to the cross-temporal references, repetitions, and adaptations.



And on the thousandth night. Forced Entertainment, 2000. Photo: Hugo Glendinning

Every articulated gesture towards a narrative that has already been placed in the space is felt as an inter-textual transformation, and marked through the accumulative embodied affects of the travail.

As we found with «Marathon Lexicon» (12 hours) and with «The Frequently Asked» (8 hours) there is an imperative that many audience members experience, to attempt to match the performer's durational experience and witness the 'whole' thing. Whilst it is the very function of durational aesthetics to make questionable such attempts, to disallow a totalising perspective, to render all narratives incomplete, this breach in narrative functions creates a desire for a whole experience and perhaps for a meta-narrative that would organise the fragmentary parts. In this collaged world of exposed, broken and interrupted narratives, something of the force of narrative returns. There are shadow narratives here. Even over such long durations, particular micro-narratives take on a transcendent weight, in spite of the alteration in their varied repetitions. Moreover, the ways in which narratives are told, resolved (or suspended) accumulate, methodologies aggregate into narrational sensibilities, affects and sentiments cohere in the accumulation of iterations, meta-narratives are inevitably disclosed. And aside these reconstitutions, narrative force is returned to the piece by its audience, since narration is a function of consciousness itself. Through all of this though, there is the restless movement of duration, reminding us that every narrative, every re-shaping of time itself, is torn open by the ceaseless flow of sensate time, which thought itself can barely approximate.

Is it the dramaturge's role to help make sense? And if so, for whom: for the other makers or for the audience? In either case, I suspect not. Dramaturgy might be better conceived as a form of responsibility towards (and response to) that which is immanent in a given performance, its phenomena and forms of representation. Perhaps this will require contributions towards the resolution of certain paradoxes, but it may just as easily require their extension or amplification. The dramaturge would be the one whose interest lies in the bringing forward of the implicit force of any given articulation. Here dramaturgy comes closer to the function of the analysand in psychoanalysis or the witness in history, or the midwife at the birth. The dramaturge knows that there is no ownership of a work of art, just as there is no possession of ideas; the dramaturge is then content to

act as the invigilator and attendant of the showing, the steward on the journey of a thought.

The dramaturge is often asked to write on the work that they have played a role in making. But how should the dramaturge write of something from which they cannot be apart, something that is in any case not a consolidated or finalised object in the world, but a living articulation itself?

Here the tactics of 'performative writing' may provide some possibilities for a further generative relation to the event of performance. Performative writing does not see cultural events or artworks as objects, but rather as situations, manifestations, and articulations of ideas. As such they are rarely static and final, but highly dynamic and provisional. They are seen not just as representations but also as sayings. What they say is said in relation to, and partly determined by, their context: historical and present, material and spatial (in terms of the institutions or social settings in which they are presented), and embodied (in terms of the physical and sensual relation between the spectator and the object, and the spectator and the work's other recipients). To address such sayings in writing is then to say back, to respond, to engage again in a process relation that is corporeal, animate and transformative. In other words it is to stage a crossing: a conversation. The dramaturge is first and foremost a conversationalist. Conversation manifests a form of discourse that is within and partly about the present context of encounter; an intensely social and provisional affair that is not subject to closure. Here language is gripped by differentiation: as Blanchot says, «To converse is to turn language away from itself, maintaining it outside of all unity, outside even the unity of that which is. To converse is to divert language from itself by letting it differ and defer, answering with an always already to a never yet» (Blanchot, 1995:34). The intangible gift that is given in this exchange evades name and number, it is not a quantifiable phenomena, nor is it an object of knowledge. It cannot be assured. It is the gift of time spent entwined with the ideas of others, heart in hand, ear in mouth, eyes at the horizons of thought, words slipping over lips and dissolving into air. Given time the gift returns.

The dramaturge, writing of the event they helped to bring into the world, is making another fora of conversation for the event, extending and re-iterating its life forces. The 'imaginative communion': the art of conversation / the conversation of art. To write *of* the work the dramaturge must enter

once again the space of conversation, where the work's excessive forces are brought back to animate, disassemble and haunt its writing.

The notion of an 'outside eye', as André Lepecki has remarked, is a misnomer for a dramaturgical role, based on a model of disinvested relation and scopic power (Imschoot, 2003:63). In the UK it is often used as an apparently apologetic term, compensating for the absence of the role 'director', in its phrasing surreptitiously instating the worst of that figures' powers. The dramaturge is no more outside of the event than any of its participants – performers, actors, dancers, directors, choreographers, designers, technicians and audience. There is no disentwined place from which the outside of the event may be experienced. There are simply a set of varying relations to the event with differing forms of agency and locations of perception or witnessing. Events of performance are singular, intense, and saturated with multiplicity. They require the dramaturge to be corporeally present with them, as a practice of watching and thinking; they demand extensive emotional and sensory attention. It is unlikely to be helpful if the dramaturge keeps only one eye on things, as this would suggest that they have divided their anatomy and their other eye is looking elsewhere.

And yet, perhaps we are not done with this question of the dramaturge's relation to the outside of an event, as the outside of the event is inside it, and this outside holds an imperative for the dramaturge. The imperative is a force that is resident in things and that commands thought and language, bringing them to order, to re-present and form the world. However, the imperative is never itself represented in thought or language because it is an absolute exteriority. In this respect dramaturgy will always be shadowed by questions of ethics, by questions of the dramaturge's relation to the alterities encountered within the artwork. As Alphonso Lingis notes, the ethics of any encounter is very much a question of how one faces alterity: «respect» he says «is the clairvoyance that senses from the first that the other is an exterior locus of the exteriority of the imperative which I find in my faculty of thought but cannot represent in a formulation that has its source in me.» (Lingis, 1998: 189).

The ethical imperative of performance, like that of life itself, arises from enfolded existence: it is an elemental physical binding that resides in the vibrancy of the sensate life in and around us. It is founded not in lack, or

in absence, but in superabundance and excess: in the plenitude of sensual being. It is a directive that acts upon our perception and thought calling them to account. Or as Lingis puts it: «things finalize our sensibility and make it into perception» (ibid, 1998: 48). In this respect the imperative is constantly operative upon consciousness; it is a diffuse, omnipresent force. An ethics of dramaturgy would then rest on the qualities of the dramaturge's attention to that which surrounds her, and in which she is immersed, her sensual receptivity and sensuous response, her ability to be taken outside of herself. The dramaturge works through states of transport, moving close to the life forces inside the aesthetic, to ecstasy, delight, danger and mortality, to the pulse, flow and sway of things.

Second Interlude - Fragment from a letter to Choreographer Jonathan Burrows on the subject of improvisation and embodied relation

Dear Jonathan,

I remember seeing Boris Charmatz in a talk with Steve Paxton in New York at the Baryshnikov centre. Paxton was merrily recounting Charmatz's participation in some kind of international improvisation workshop session, where amidst a sea of dancing bodies moving with consummate sensitivity, openness and responsiveness to the movements of others, Charmatz had put his hoodie up and had crashed his way through the proceedings. Paxton did a great physical impersonation of Charmatz at the gathering, moving half-blind in isolation, with an interior agitation and reckless regard for others. Clearly he had bucked the orthodoxy in that space (its 'freedom' had become an intolerable constraint) and in doing this he had established the rich possibilities of a correspondence that moves through withdrawal, refusal and negation.

In the work at the Whitecube, which is largely improvised, you can see how this sensibility is activated within something that is nonetheless highly responsive (and responsible). It's also pretty evident here, that improvisation is not purely present invention, but something that is always drawing on a personal repertoire of sorts, a vocabulary of choreographic possibilities. In this sense improvisation is always a

kind of radical adaptation of (and to) pre-existing materials. But what interests me most about this work is the way it enacts a dynamic reversal: the (child) performer at the centre of the piece is a member of the audience. So the audience is both outside the piece and inside it. The audience is a co-creator of the work and is integral to its meaning, they are not simply spectating 'upon' it. The micro-movements of the kid's body, his facial expressions, shifts of mood and attention become part of the choreography: an uneven duet. There's a restriction at the heart of this piece's generative capacities: it is dedicated to an audience member who will not see it. A blind spot is placed at the centre of the work, reminding us of the unseen, of the limits of our vision and thereby re-disposing our senses. I am constantly aware when I watch this piece of the kid's unknown imaginings, aware too that the dance I see is not given to be seen by me, but to be felt and heard by another. What I like about this approach



Improvisation. Boris Charmatz. Photo: Hugo Glendinning

is that it challenges the supposed ease of communication and of sharing in participatory artworks. What is not shared also communicates. This work carefully reminds us of differences and gulfs in relation, here specifically between the adult and the child, alongside the invisible but connective forces of performance.

The transformations of the contemporary performance scene in the last thirty to forty years through the aesthetic agendas of dance-theatre in the late 1970s and 1980s, and the conceptual dance-performance of the 1990s and 2000s, have led first to the opening of a space of dramaturgical practice within dance and to a questioning of the foundations and disciplinary boundaries of dance and theatre. More recently this has led to artists' systematic investigations of movement itself, its necessity in choreography, its status as an elemental constituent of being and of thought, its force within an aesthetic and across the relations that constitute the event of performance. How might dramaturgy be being reconceived in this context? Attention to the trans-active and mobile nature of agents in performance may also be extended to the figure of the dramaturge. The performance artist and scholar Eleonora Fabiao notes in her remarks on her experiences as a dramaturge, that the collective in which she is working is a mobile organism and her work must then take up a mutual agility: «I am in permanent transit. My space moves, or still, my space is movement» (Fabiao, 2003:30). This invocation of dramaturgy as a space of movement, extends then to a recognition that the work of dramaturgy is in fact distributed across the various performing agents in the room, and is not necessarily always located in the figure of the one who witnesses without doing. Moreover, attention to movement as a condition of being and relation, a condition of thought and discourse in a performance space, may enable the attunement of aesthetics towards the temporal nature of the event, the dynamics of change and the transformations of affect through which the event flows, and indeed to the work itself as gesture.

Dramaturgy, no longer belongs to the theatre, nor to dance-theatre, it is a practice spanning diverse disciplines and cultural sites. Wherever there is a performance taking shape there are a set of dramaturgical questions being asked and dramaturgical principles being tested. As the contemporary Western art practices of the last ten years have undergone a pronounced shift towards the itinerant, the ad hoc, the informal and the participatory -always the aesthetic grounds of performance- dramatur-

gical practice has become a dispersed field of activities whose relation to theatrical structures of representation is ever more inherent and yet ever more ghostly. The concomitant rise of experiential cultural economies, in which individuals acquire, 'amass' and trade in experiences rather than material objects, has created a cultural scene where attention to the structures and phenomena of a given event, its qualities of self-expansion and self-transformation have become vital to the reception and economic and cultural status of that event. Now, the consumer aspires to be the dramaturge of her own life. Moreover, the opening of art to the social and the relational, its problematic democratisation, throws down challenges to dramaturgy far beyond those questions posed by the traversing of disciplines or forms. In this context, one can no longer say -if one ever could- that dramaturgy belongs to the dramaturge alone. Rather, dramaturgy questions where it resides and rests: it is a renegotiation of the social contract of the event. Dramaturgy, then, without a dramaturge, becomes the movement of relations through a constellation of questions, approaches, and responses to the matter at hand.

Bibliography: See page...

De La... a La

Juan Domínguez¹

Desde el año 1999 he trabajado el concepto de ausencia poniendo en relación el lenguaje escrito con la escena. Un movimiento ausente. Un cuerpo ausente. Ausencia que responde a muchos años de sobreexplotación e idealización del cuerpo que la danza todavía proponía en los años noventa.

Creo que mediante esa ausencia los espectadores pueden imaginar un cuerpo más cercano a sus experiencias reales, cercanía que para mí es esencial en cualquier expresión artística en vivo: toda expresión escénica implica un compromiso, una radicalidad y una pasión.

Una ausencia de materia o vacante en una estructura cristalina, es decir, en una posición de una estructura ordenada, tiene propiedades comunes a la presencia de materia en ese punto. Por ello, un electrón que se mueve hacia la derecha en las diferentes posiciones de la estructura del material se puede tratar como una partícula de igual carga pero de signo contrario al electrón que se mueve hacia la izquierda, con propiedades propias.

1. Este texto es una versión reducida de la versión performativa presentada en el «Seminario Internacional de Nuevas Dramaturgias» (Centro Párraga). En caracteres normales se registran las intervenciones de Juan Domínguez; en cursiva, las de Óscar Hernández.

Pero esta partícula positiva no es más que el hueco dejado por el electrón. Por ello podemos afirmar que una ausencia, respecto a nuestra percepción, es en la realidad o lógica cuántica una presencia generadora de movimiento (Ynduráin, 2006)².

Por otro lado, en respuesta a la necesidad de enriquecer el acto comunicativo implícito en la escena, me he acercado a los espectadores pensando en ellos como una comunidad de individuos (en política muchas veces se habla de un país como si fuese un ente constituido por una masa uniforme de individuos). Mediante la activación de su imaginación, quiero activar su individualidad.

2. En el proceso de creación de **blue** participaron Gilles Getner, María Jerez, Arantxa Martínez, Naiara Mendioroz, Luis Miguel Félix y Emilio Tomé, durante diez semanas del año 2009. Además, conté con el apoyo del físico Óscar Hernández, que durante dos semanas compartió con nosotros sus conocimientos sobre cuántica, y al que pedí que me interfiriera en esta conferencia para también afectar la cronología del proyecto, ya que para mí en estos momentos, lingüística y cuántica intercambian sus roles como figura y fondo.

Para nuestra percepción, la materia y sus partículas constituyentes o fundamentales (Ball, 2004), pueden parecer individuales, con movimientos individuales, pero esto no es más que una abstracción de nuestra lógica mental de una realidad interrelacionada. Y no sólo las partículas fundamentales, los átomos de agua se comportan individualmente hasta que se llega a los cero grados y se asocian para formar cristales de hielo, sin que exista una sustancia intermedia. No hay ninguna ley física que impida un estado nuevo del agua entre el líquido y el hielo, o el vapor de agua y el líquido, sin embargo esta transición de fase sucede abruptamente. Esto no es más que una consecuencia del comportamiento colectivo de los átomos. Es difícil o imposible predecir qué va a hacer un

átomo o una partícula individual, pero sí podemos predecir qué va a hacer un grupo de átomos. Los seres humanos también nos comportamos de forma predecible en interrelación con los demás cuando ampliamos la observación a un conjunto de personas. Existen modelos físicos muy precisos, usados por ejemplo para el urbanismo o la economía, basados en los comportamientos microscópicos de los átomos que predicen nuestro comportamiento como grupo, donde el concepto de individualidad se pierde. ¿Somos libres de crear nuestra propia sociedad o somos prisioneros de las leyes de la física? (Abella Martin, Martínez-Duart, 1996).

Mi trabajo ha estado siempre directamente relacionado con los temas y conceptos: espacio, tiempo, cuerpo e identidad.

Mi cuerpo se ha convertido últimamente, de una manera relevante, en un mapa de mi identidad, como la unidad de la mente y el cuerpo, y como principal medio de activismo. He construido mi identidad en contra de la educación y cultura de la transición española. Me aparté de la polémica entre la disciplina y la libertad desarrollando un salvajismo extremo, un uso destructivo de mi cuerpo en relación con la sociedad.

Cuando empecé a bailar el cuerpo tomó un lugar diferente, dirigido, útil, eficaz, al servicio de la presentación de formas que servían a los ideales del autor. Más tarde empecé a crear mi propio trabajo, alejándome de la responsabilidad interpretativa que había tenido hasta entonces y pensando en un cuerpo que pudiera hablar de una población mayor, un cuerpo que pudiera ser entendido en colaboración entre autores, intérpretes y espectadores.

Mi interés en la lingüística procedía de la curiosidad que tenía en la parte inconsciente que está activa en la comunicación. Hasta cierto punto, somos conscientes de la inconsciencia del acto comunicativo, pero ¿nos es útil, en el caso de querer ganar libertad para manejar nuestra realidad, aprender cómo la percibimos, comprendemos y comunicamos a través de lenguaje?

El lenguaje, como sistema lógico, es incompleto y lleva a paradojas dentro de su propia lógica, tal y como demostró el matemático Gödel en su teorema de incompletitud, indicando que todo sistema lógico es necesariamente incompleto, no hay posibilidad de completitud. Gödel demostró que en todo sistema lógico siempre se

puede llegar a una conclusión que sea cierta y verdadera a la vez, tanto en matemáticas como en el lenguaje. En el lenguaje llegamos a paradojas de este tipo. Algunos ejemplos son la paradoja del mentiroso o la paradoja del barbero.

1.^a fase [Madrid, Pekín, Montevideo, Río de Janeiro, Nueva York, Viena, París, Oporto y Berlín 2007/08]

Comisionado por el Instituto Cervantes de las diferentes ciudades, invitado por distintos festivales e instituciones en cada ciudad y guiado por un lingüista local, desde un interés más semántico y cognitivo, recorrimos todos los enfoques de la lingüística (fonética, morfología, sintáctica, semántica, pragmática, psicolingüística), buscamos un entendimiento común de la materia entre los distintos idiomas (español, chino, portugués, Inglés, alemán, árabe clásico), así como las especificidades y peculiaridades de cada idioma, y estudiamos los aspectos culturales que enmarcan el idioma o quedan enmarcados por el idioma. Estos materiales se convirtieron en herramientas para una práctica de taller con participantes locales.

Las herramientas formaban parte de una metodología en la que las estructuras conceptuales del lenguaje podían ser manipuladas por medio de la imaginación e influenciar en la comprensión de nuestra percepción. El ser humano usa constantemente el espacio, el tiempo y su cuerpo en la vida cotidiana: todos somos coreógrafos inconscientemente.

Me interesaba adquirir consciencia sobre lo que hacemos inconscientemente de manera tan sofisticada y precisa, como por ejemplo, cuando hablamos y nos movemos en nuestra vida diaria. Trabajando con la consciencia para abrir y ampliar la autonomía, pero también como herramienta de transformación. La consciencia se convierte en una herramienta para afectar y no sólo para ser afectado.

¿Puede la consciencia de la sensación darnos posibilidades de comprensión y de elección? ¿Hay espacio entre sensación y percepción? ¿Hay espacio entre la percepción y la representación? Si existe, ¿cómo podemos reconocerlo y ampliarlo?

Desde una lógica cuántica, la realidad se comporta de manera diferente cuando no está siendo observada o si hay un observador

en el proceso. Según esta lógica cuántica, una partícula puede estar en varias posiciones o pasar por varios sitios a la vez. Al ser observada, la realidad se muestra en una de sus facetas, no en varias a la vez. O ha pasado por un sitio o por el otro si lo observamos, pero si no lo hacemos, pasa por los dos. Esto nos lleva a un nuevo paradigma: el observador es creador de realidad. Lo cual indica que la consciencia y el mundo real no están separados entre sí como puede indicar a priori nuestra lógica o forma de pensar.

En los diferentes talleres, nos dimos cuenta de que realmente no experimentábamos cómo el lenguaje y el cuerpo funcionaban en conjunto. Así que ampliamos el tiempo de experimentación y alteración de los medios de expresión y de movimiento, por lo general orientados a un resultado concreto. Esta expansión se reflejó también en la estructura del proyecto como una forma de investigación. Al mantener el trabajo abierto más tiempo de lo normal en la fase de generación de herramientas, y cambiar nuestras percepciones, nos quedamos fuera del marco habitual de la producción y el consumo, llegando a otro nivel de intercambio creativo.

Desde el estudio comparativo de los diferentes enfoques lingüísticos, aprendimos acerca de ciertos mecanismos que son pertinentes a la ejecución y las formas en que podemos dirigir nuestra percepción, a través de una comprensión de cómo funcionamos físicamente en y a través del lenguaje. Produciendo nuevas formas de considerar la relación entre los verbos y las acciones, nos encontramos en condiciones de influir en nuestra percepción del tiempo, del espacio, o la identidad.

He aquí algunas notas del período de investigación:

a) En los estudios Neurolingüísticos se ha descubierto que sólo por el hecho de hablar de movimiento se activa una parte del cerebro. Utilizamos, en la investigación, la herramienta de hablar sobre lo que «íbamos a hacer» aunque no acabáramos haciéndolo, produciendo otro tipo de acción que la enunciada verbalmente y creando diferentes temporalidades entre la acción expresada y su ejecución.

b) En cuanto a los estudios Psicolingüísticos, nos centramos en los procesos mentales y entidades implicadas en la producción y comprensión de los enunciados lingüísticos, induciendo al error en los temas de los experimentos. El psicolenguaje revela que las partes de nuestra percepción o la imaginación están dominadas por el idioma. Un ejemplo de esto se

muestra en psicolingüística cambiando el nombre de un color por otro color (escribir la palabra azul en color rojo, o escribir la palabra amarillo en verde, etc.). Desarrollamos un ejercicio en el que un participante tenía una persona susurrándole un verbo en cada oído. El participante tenía que ejecutar el verbo que se le decía en un oído y decir el verbo que se le decía en el otro. El resultado normalmente era un retraso en la capacidad de moverse o hablar cuando la información se cruzaba. Los comandos producían un conflicto entre cuerpo y mente. Cuando se realizaba simultáneamente la actividad vinculada al procesamiento del lenguaje (la repetición de un verbo), y a la actividad dependiente de los comandos motores (la interpretación de un verbo en movimiento) se influenciaban mutuamente y se producía, lo que nosotros llamamos, cortocircuito.

c) El estudio de la semántica describe cómo, en todos los idiomas, los verbos de movimiento fusionan diferentes combinaciones de los componentes semánticos del movimiento dentro de su forma léxica (figura, fondo, desplazamiento, trayectoria, manera):

Saltar = movimiento + manera

Caer = movimiento + trayectoria

Volar = movimiento + figura + manera

Aterrizar = movimiento + figura + manera + fondo

Descorchar = movimiento + manera + trayectoria + figura + fondo

d) El estudio de la morfología nos muestra que las lenguas indoeuropeas (con excepción de las románicas), denominadas satélites (que cuentan con partículas y preposiciones), se centran más en sub-secciones de trayectoria, tienen menos verbos que implican trayectoria, y sin embargo, tienen grandes vocabularios para indicar la manera de moverse, o verbos que implican la manera en que el verbo se realiza. La implicación aquí podría ser que lo que impone una determinada lengua, refleja la percepción de la sensibilidad. Los satélites y las preposiciones en algunos idiomas como el inglés o chino desempeñan diferente papel que en lenguas románicas. En las lenguas románicas, la información de los satélites y las preposiciones está implícita en el verbo mismo (como en el ejemplo anterior: descorchar). Hay estudios que demuestran que los hablantes de lenguas románicas son más limitados cuando describen una acción, lo que no significa que entiendan menos o que no sean capaces de expresar, sino que utilizan más o menos palabras para lograr el mismo significado. De esta forma, podemos pensar que estamos perceptualmente enmarcados por nuestra lengua materna.

e) Desarrollando una concienciación de cómo la trayectoria, la manera, la figura y el fondo están implícitos en los verbos que usamos para hablar del movimiento, encontramos oportunidades para alterar la manera habitual en la que nos movemos, así como las maneras en las que percibimos el movimiento.

f) Cada uno de los idiomas da importancia a diferentes detalles cuando se describe o ejecuta una acción. Por ejemplo, en español, las direcciones siempre se dan dependiendo de la orientación personal (derecha, izquierda, recto), mientras que en chino, las direcciones siempre se dan a nivel de orientación global (norte, este, sur, oeste). A lo largo de los talleres observé cómo las diferentes culturas producen diferentes enfoques, y cómo grupos de diferentes profesiones o formación producen diferentes hábitos. Aunque las generalizaciones no confirman nada, me pareció curioso percibir que las calidades surgían dependiendo de la cultura. Cuando se realizaba una acción: la precisión y tensión de los participantes de Pekín, la lentitud y deseo en Río de Janeiro, la distancia que tomaban los participantes en Viena y su hábito de pensar dos veces antes de hacer nada, justo lo opuesto a los participantes de Madrid, que primero probaban y luego pensaban. Dentro de las profesiones, he observado la especificidad en la descripción de las acciones de los directores de cine, el uso frecuente de la metáfora por parte de los coreógrafos, o el empleo de diferentes estilos por parte de los escritores.

g) En los ejercicios, trabajamos en ser más conscientes en cuanto a cómo representábamos el espacio al hablar en términos de ejes y dirección. Manipulábamos el nivel de conciencia distorsionando ligeramente nuestras referencias espaciales. Por ejemplo, diciendo: «estoy viniendo», mientras caminábamos hacia atrás, alejándonos del observador. El conflicto entre la audición y la visión propone una observación en la que la percepción domina o niega lo que parece primario y lo que parece contradictorio. Con la manipulación del uso del lenguaje vimos como la calidad del movimiento variaba cuando cambiábamos nuestro enfoque en el punto de llegada «yendo a», en el punto de partida «viniendo de», o en el proceso de «yendo hacia».

h) Experimentando cómo el lenguaje propone el tiempo a través del tiempo verbal, colocando los acontecimientos en una línea temporal, cambiábamos el tiempo de los verbos en relación con las acciones realizadas. Si acabo de saltar y digo: «Voy a saltar», la temporalidad crea un

nuevo momento que no tiene lugar ni en el pasado ni el futuro, sino en una co-presencia de los dos. Si acabo de saltar y digo: «Si hubiera corrido...», se abre un espacio para lo posible y la probabilidad.

Mediante la manipulación del aspecto verbal (la calidad de la acción: iterativa, puntual, etc.) fuimos capaces de manipular la forma en la que un evento se considera más allá de su colocación en una línea temporal. El aspecto funciona diferente dependiendo del idioma: por ejemplo, el alemán no tiene aspecto, mientras que el árabe concibe los eventos principalmente a través del aspecto, focalizándose en el hecho de si la acción está terminada o no.

El concepto de telicidad introduce la posibilidad de que el significado inherente de un verbo implique el fin de la acción o no. Se pueden generar sensaciones utilizando el gerundio del verbo «caer», que implica un final en la acción; «cayendo», en sí, no indica el fin de la acción. De este modo, podemos jugar con las expectativas.

Traduciendo de una lengua a otra, se vacía su entendimiento implícito inicial y su uso contextual, y coloca las palabras en una nueva situación en la que ha de aplicarse la invención, a fin de que las mismas ideas activen las mismas relaciones a su entorno. He trabajado mucho descontextualizando las acciones cotidianas con la intención de crear nuevos contextos para el cuerpo y sus acciones. De los esfuerzos de los participantes surgieron preguntas en torno a la motivación y la ficción, que querían dar al contexto de la acción, un sentido de utilidad o finalidad. Los niños juegan mucho de esta manera, descontextualizando sus acciones de la realidad inmediata e imaginando espontáneamente contextos inventados para sus acciones.

Nos centramos en la importancia de los gestos y elementos no verbales en la comunicación. Cuando tratábamos de hablar sin usar los gestos, otras partes del cuerpo, como los pies o la cara, aparecían sustituyendo las expresiones de las manos. Cuando el hablante cerraba sus ojos, las manos se utilizaban menos. Observamos las relaciones exactas en las que la percepción visual y la percepción auditiva son parte de la comunicación verbal.

En un nivel pragmático, estudiamos los puntos de referencia del orador y del oyente. Trabajamos con diferentes niveles de descripción simultánea al movimiento: en primer lugar, mediante la descripción de lo que estábamos

haciendo; luego, describiendo lo que otra persona estaba haciendo mientras seguíamos haciendo nuestra acción; y a continuación, hablando en primera persona como si fuésemos la otra persona describiendo sus acciones, mientras que las acciones que llevábamos a cabo eran diferentes a las de ellos. Esto dio lugar a una especie de multiplicación del yo, cambiando los lugares para la identidad, cambiando los puntos de vista, examinando cómo reflexionábamos en el espacio y en las otras personas o cuerpos. A menudo también se propusieron nuevas formas de pensar acerca de la relación entre intérprete y espectador, como una relación entre dos que se buscan el uno al otro, ofreciéndose herramientas para la reconsideración de la identidad a través de cómo nos identificamos con el punto de vista que el otro tiene sobre nosotros.

El proceso de observación en cuántica nos indica que el acto de la percepción convierte algo probabilístico (algo que puede suceder de varias maneras) en algo real sólo cuando lo observamos. Antes de la observación no hay realidad definida, está sucediendo en todas las posibilidades a la vez. Esto nos lleva a una realidad indefinida respecto a nuestro sistema lógico fragmentador. En la lógica cuántica esto es un hecho cotidiano, no podemos separar el punto de vista del observador de la naturaleza en sí misma. El observador y el observado son aspectos emergentes e interrelacionados de una realidad total indivisible.

Mediante el estudio de todas las dimensiones que pueden ser ampliadas y organizadas por el lenguaje y la posibilidad de cambios en el punto de vista o manera de mirar, observé una fuerte relación entre la realidad y la ficción, que ya había estado presente en mi trabajo antes del proyecto *de la... a la...* Por ejemplo, en el solo del 2007 titulado *Todos los buenos artistas de mi edad están muertos* trabajé en el proceso ficticio de construcción de la obra que estaba creando. Mediante un texto proyectado, propuse que la situación en el escenario ocurría en el futuro, haciendo referencia al pasado, que era el presente de los espectadores. Cuando los artistas que representan a los personajes de la historia aparecen en el escenario, han envejecido. Materializan la imagen construida por los espectadores, captada desde el texto proyectado. En este caso particular, el lenguaje funciona como un canal de espacio y tiempo, dando la sensación de que el espacio y el tiempo presentes son ya pasados.

En los nuevos conceptos físicos se trabaja con un espacio de cuatro dimensiones, donde la cuarta coordenada es el tiempo y ésta se llega a comportar como una coordenada espacial más. Según el sistema de referencia, la coordenada temporal puede avanzar más rápido o prolongarse este avance, siendo el tiempo relativo o dependiente a las condiciones del observador. De las ecuaciones de la teoría de la relatividad general de Einstein se pueden sacar soluciones en las que el tiempo permanece constante, invariante, y la materia puede desplazarse espacialmente. (Yourgrau, 2005).

Para mí está claro que el idioma marca nuestra comprensión, aunque el proceso inverso también sea posible. Pero el idioma siempre crea un entorno que le otorga un gran poder. El idioma es algo tan complejo y bien estructurado en su pragmática que en la vida cotidiana no pensamos en lo que podría producir otro uso de él. ¿Qué pasaría si se utilizara el idioma de otra manera? ¿Podría cambiar nuestra percepción de la realidad, nuestra relación con el espacio-tiempo y nuestro modo de relacionarnos los unos con los otros?

El lenguaje es considerablemente estable, aunque evoluciona (nuevas palabras se suman al diccionario periódicamente), ¿pero con qué fin? La publicidad o la política se apropian de frases y términos, cambiando su significado o cambiando nuestra realidad a través de lo que la lengua implica, para mantener el control, para crear propaganda, en general, para amortiguar el análisis de la persona en la sociedad, etc. Muy pocos utilizan el lenguaje de manera que transforme nuestra comprensión como simples usuarios hacia nuestra propia autonomía de comunicación. (A veces esto se logra a través de la jerga, o por algunos raperos y artistas pop que reinventan su idioma, con los poetas también ocurre...).

Estudiando el origen de las palabras podemos ir revelando cómo entendían la realidad las diferentes culturas y sociedades originarias. Analizando los orígenes de nuestro lenguaje se puede afirmar que estamos realizando una arqueología de diferentes etapas de pensamiento, ya que estamos trabajando con las huellas de antiguas formas lógicas de pensamiento.

Vivir en una sociedad donde todo debe ser productivo, bien enmarcado y justificado, hace desaparecer el espacio de la verdadera subjetividad: cuando el poder individual se enmarca como poder del consumidor y la

subjetividad se enmarca como palanca de una falsa democracia, las oportunidades para la creación de un contexto no-globalizado desaparecen rápidamente. Con pocas posibilidades de poseer una imaginación no formateada, quedamos atrapados dentro de un cuerpo e identidad triste y uniforme. Al seguir cumpliendo las ficciones impuestas por estos marcos, perdemos la capacidad de formar nuestra propia realidad creada por nuestros deseos, e incluso perdemos el sentido de la propia realidad.

Para mí la única realidad posible es lo que yo llamo la realidad imaginada: un espacio en el que todavía puedes sentir libertad y pensar en lo posible. Quiero traer esta realidad imaginada a la praxis, a la experiencia.

Debido a estas razones, me interesaba descartar el lenguaje verbal y aplicar lo que aprendí acerca de sus estructuras y su lógica a la creación escénica, con el fin de hacer fracasar la eficacia de la comunicación que a veces allana la dimensión de la experiencia. Siento la necesidad de destruir la eficacia del idioma, pero mantener la eficiencia de su proceso. Por lo tanto, el resultado no tiene ninguna idea singular de productividad o compromiso con el espectador, sino que más bien, se convierte en una producción experiencial de la realidad.

2.ª fase [Montpellier, 2008]

Para la 2ª etapa del proyecto propuse *De la... a la...* a los co-participantes de un proyecto colectivo de residencia llamado *6MIL* que se desarrolló en el Centro Coreográfico Nacional de Montpellier. Trabajé con ellos ocho semanas para buscar una metodología que transformara el conocimiento y las ideas generadas en la 1ª fase en un discurso que pudiera apoyar la complejidad del tema y su potencial performativo. En esta 2ª fase de la investigación, con el grupo *6MIL*, unimos las herramientas y la información de la 1ª fase con los objetivos de la 2ª fase.

Buscamos una expresión que fuese «conceptualmente irrepresentable», lo que significaba que no pudiera necesariamente ser nombrada, pero a través de la cual pudiéramos viajar. Es un espacio o un evento en el que reconocemos todo, pero no somos capaces de entenderlo con los mecanismos que el lenguaje capta, o enmarca la realidad.

Estuvimos investigando en una práctica en la que «comunicábamos comunicabilidad», o los medios para promulgar la potencialidad de la comunicación, sin ningún otro contexto que el de la relación entre la gente en tiempo y espacio real. Se trataba de producir una autonomía de comunicación que revelase y aislase los mecanismos de la comunicación en el habla y el movimiento, lo que nos permitía desplazarlos de sus usos habituales. En términos estructurales, esto probablemente signifique que el mensaje no puede ser decodificado semánticamente, pero sugiere que hay un código, es decir, que hay un mensaje, pero su significado no está claro. La idea consistía en explorar los límites de la comunicación con todos los medios posibles, utilizando un código que no fuese familiar a ambas partes.

a) Comunicación no verbal

Trabajando con la comunicación no verbal, estudiamos los aspectos que acompañan el habla y que son necesarios para comunicarse. (Posturas, la orientación de los hablantes, la distancia entre los hablantes, el contacto visual y las miradas, contactos físicos, la intensidad subjetiva de la voz, el código térmico, el código del olfato...). Creamos situaciones artificiales que daban importancia a todos estos aspectos. Nuestro objetivo fue eliminar las jerarquías entre comunicación verbal y no verbal, captando los efectos de las formas no verbales y reorganizando las relaciones entre ellas.

Podemos extraer una serie de características comunes a todos los lenguajes no verbales. Parece que en la mayoría de ellos domina la función expresiva; en este sentido, hay expresiones universales de los afectos humanos (el dolor, la alegría, el miedo, la sorpresa...). También es cierto que hay una serie de gestos cuyo significado varía de acuerdo con las culturas. La paralingüística describe los rasgos que acompañan a las palabras. Las cualidades de la voz incluyen el control de los parámetros abstractos (énfasis, ritmo, articulación, resonancia, volumen...), también de los parámetros expresivos llamados «caracterizaciones vocales» (reír, llorar, suspiro, bostezo...) y lo que Trager ha llamado «segregaciones vocales» (aah, mmmm, ufff, uuu...). Todos estos elementos pueden relacionarse con un determinado estilo de comunicación, e incluso al estrato social o ubicación espacial.

De la comunicación no verbal pudimos elaborar diferentes herramientas, utilizando diferentes estrategias. Por ejemplo, con las segregaciones

vocales hicimos un intercambio de roles. Una segregación vocal no pertenecía a un contexto, sino que era el contexto con el que nos teníamos que relacionar. Liberábamos así el efecto de la causa, pero también clasificábamos las diferentes formas que cada segregación vocal tenía en relación a su causa y las manipulábamos. Por otro lado, desjerarquizamos la temporalidad de las segregaciones vocales, de modo que lo que sucedía antes y después de ellas atraía el foco de atención. A un nivel más físico el cuerpo de uno se movía en relación a la segregación de otra persona, o viceversa. Aplicábamos características conceptuales de un aspecto a otro. La segregación implementada a la mirada producía nuevas maneras de concebirla, y así creamos innumerables posibilidades que influían en la percepción de la realidad.

b) Cortocircuito

En el comienzo del proyecto *de la... a la...*, me imaginé al intérprete haciendo algo, pero diciendo otra cosa distinta a la que hacía (él o ella dice: «estoy corriendo», mientras gira). Cuando le comenté esta idea a uno de los lingüistas en la 1ª fase del proyecto, me dijo que yo estaba interesado en el cortocircuito entre la semántica y el cuerpo. En la 2ª fase, intentamos crear estos cortocircuitos dentro de la propia acción. ¿Qué es lo que encontramos entre una acción y su representación? ¿Entre un pensamiento y una palabra? ¿Entre el pensamiento y la praxis? Un cortocircuito eléctrico ocurre básicamente cuando la resistencia del circuito va a cero y la intensidad de la corriente eléctrica va a infinito. Me gusta este hecho como metáfora, así que «cero resistencia, intensidad infinita» se convirtió en una especie de lema para esa fase de la investigación.

También tenemos cortocircuitos en el cerebro: por ejemplo, cuando alguien te pregunta si has visto una película y sin pensar o, sin querer respondes «sí». O en el sistema nervioso: cuando estás muy cansado y quieres hacer algo, pero cuando te mueves para hacerlo, el cuerpo no actúa de acuerdo con el plan, ya sea porque hace otra cosa o porque no logra cumplir con su intención.

Quiero prolongar estos fugaces momentos en el tiempo, esos momentos cuando todo se desplaza. Se producen cuando la mente y el cuerpo no pueden afirmar, sólo pueden experimentar.

En la física, nos hemos encontrado que en la búsqueda de los ladrillos fundamentales que crean toda la materia y energía que genera nuestra realidad, las partículas fundamentales, son enormemente confusas. Éstas se mueven discontinuamente y se comportan como ondas. Este comportamiento ondulatorio de los constituyentes de la materia hace imposible poder localizar de manera exacta a una partícula, junto con alguna de sus propiedades como la velocidad. Cuando intentamos desvelar la realidad según la lógica cuántica y realizamos una observación, hay una dispersión o error en la medida inherente a la naturaleza cuantificado por el principio de incertidumbre de Heisenberg, el cual no nos permite afirmar, sólo experimentar u observar.

En estos momentos de tiempo presente, podemos hablar de lo que estamos viviendo y crear situaciones de nuestra realidad actual, cuando no es necesario que nos proyectemos a nosotros mismos porque estamos en medio de la acción-sensación-percepción. Aparece la conciencia de la percepción, pero no la cambiamos, habitamos su apertura. No experimentamos una contribución, sino simplemente viajamos a los límites de nuestra percepción.

Cuando hablo de un cortocircuito para mí la atención va a la situación creada por él. Es real, no productiva, pero muy provocativa. ¿Podemos extender el momento de un cortocircuito cerebral? ¿Podemos saber lo que percibimos sin tener una representación de ello? ¿Qué hay entre sensación y percepción?

Un ejemplo muy tonto sería el típico apagón de luz. Si dura unos segundos, produce algo muy diferente a si dura unos minutos. No digamos si el apagón se alarga durante una hora.

Algunas de las estrategias que utilizamos para crear cortocircuitos fueron la disociación, la dilatación temporal de elementos de la comunicación no verbal, el uso ilógico de los sentidos, etc.

c) Sinestesia

Es otro fenómeno que me interesó conceptualmente, ya que está vinculado a los cambios en el estado de conciencia. La idea de mezclar los sentidos también produce una especie de cortocircuito. Si sólo es posible para aquellos que tienen sinestesia oler rosa, ¿cómo podemos ampliar el espacio que

se crea en un cortocircuito, con el fin de producir un cruce sinestésico de información? La sinestesia es irracional, aparece instantáneamente, es por lo general incontrolable, y no puede ser querida, sólo sentida.

Todos los bebés hasta los 4 años de edad mezclan los sentidos, después el cerebro comienza a distinguir y los sentidos son situados en diferentes partes del cerebro. Esta es también la edad en que, en el aprendizaje de idiomas, se comienza a perder percepción. Antes de la adquisición del lenguaje, el niño percibe hasta un 90% más que el adulto. A través de la eficiencia del lenguaje, la percepción se reduce a lo que se considera útil. ¿Podemos volver a pensar en los estados de los bebés? En caso afirmativo, ¿qué podemos conseguir?, ¿quizás una mayor conciencia, un movimiento lejos de una sociedad adormecida, un aumento de la capacidad de acción?, ¿hasta qué punto está «la normalidad» condicionada por la sociedad en que vivimos y que efecto tiene esto sobre nuestra sensibilidad de percepción?

El cerebro archiva los impulsos eléctricos que le llegan de los sentidos en forma de patrones. Por ejemplo, no archiva los impulsos que filtran los ojos separadamente de los que le llegan de los oídos. Con estos patrones construimos la realidad. Al ser el cerebro un sistema caótico y complejo, la individualización de estos impulsos o sensaciones no nos daría de nuevo el todo. Si fuéramos por ejemplo capaces de ver más secuencias por segundo, o ver más frecuencias de luz u oler las partículas que atraviesan la atmósfera, la realidad que construimos sería muy distinta, o más coherente a lo que parece nos llevan las nuevas teorías físicas.

También estaba interesado en la idea de compartir: compartir la construcción de este estado mental en el que viajamos juntos lentamente, de la mano, sin ninguna sensación de tiempo. En el que no buscamos, pero nos encontramos en un espacio en el que nos reencontramos con la comunicación. Esta idea de compartir se extiende desde el enfoque interdisciplinario y de taller de la 1ª fase, mediante la investigación compartida de la 2ª fase, y finalmente con los espectadores en la 3ª fase.

El contexto que desarrollé en la 2ª fase planteaba varias interrogantes sobre la futura pieza, ¿cuál es la experiencia de los intérpretes y cuál la de los espectadores?, ¿cómo será la relación entre los dos?, ¿cuál es el nivel de viveza que se producirá?, ¿cuáles son las habilidades que necesito de los intérpretes y de los espectadores? Para mí estaba claro que no iba a tratar de

poner a los artistas y espectadores en la misma posición. La experiencia para los dos es necesariamente diferente. Pero, ¿pueden los dos crear juntos el equivalente de un cortocircuito eléctrico? Si uno dispone del voltaje y los otros de la intensidad, la energía vendrá del movimiento entre ellos dos.

3.^a fase [Madrid, PAF (mayo / junio) y Berlín (julio / agosto) 2009]

Trabajando en la 2.^a fase, a través de la comunicación no verbal, comenzamos a crear un espacio entre significado y sentido, perdiendo la sensación sobre el primero y ganándola sobre el segundo.

Los intérpretes experimentan, los espectadores miran a personas experimentando, pero una experiencia simultánea ocurre a través del descubrimiento mutuo de todo lo que se encuentra entre el significado y sentido.

Prolongando el proceso normal de reconocimiento, se crea un espacio de sueño lúcido. En un sueño lúcido, las relaciones entre los recuerdos vividos que generan el sueño, continuamente cambian y se re-contextualizan antes de ser comprendidos y memorizados. La reaparición de los recuerdos, mientras se sueña, sucede durante el proceso de almacenamiento, cuando los recuerdos pasan de una región cerebral a otra antes de ser almacenados permanentemente.

Por lo tanto, hay sistemas que nos permiten evolucionar en relación a lo que surge en nuestra percepción. Si el «proceso de almacenamiento» o punto de llegada (de sentido, comprensión, consolidación de conocimiento) puede ser pospuesto continuamente, este espacio de pura experiencia puede convertirse en una realidad constructiva.

En Mayo de 2009 empecé esta última fase materializando este espacio donde el proceso de reconocimiento del significado se alargaba incluso hasta perder su valor. Perdiendo la eficacia que caracteriza al lenguaje, dejamos al cuerpo observado en un estado de experimentación y producción simultánea en el que se crean contextos artificiales desconocidos (creados por los intérpretes) con los que el espectador se relaciona en el presente, experimentando a un nivel más sensorial e intuitivo que racional. Lo interesante para mí es el discurso que se genera antes, durante y después de la experiencia.

Algo así como manipular la experiencia que supone la montaña rusa. Antes de montar hay una excitación producida por la expectativa; durante, hay una sobreexcitación producida por la experiencia física. Y después, cuando te bajas, sólo te puedes comunicar con jadeos y movimientos espontáneos del cuerpo. ¿Qué pasa cuando prolongas el estado antes de subir, cuando cambias el estado durante la experiencia, y cuando otra vez prolongas el estado en el que estás, cuando te bajas?

Los efectos cuánticos sólo se producen cuando posponemos teóricamente el acto de observar o de construcción de realidad. En el momento que observamos, creamos una realidad conforme a nuestra lógica. En la paradoja del gato de Schrödinger, mientras no abrimos la caja, el gato está vivo y muerto a la vez, pero si la abrimos, el gato está muerto o vivo.

Nuestra montaña rusa fue perdiendo forma hasta llegar a ser amorfa. Es en ese momento en el que vemos realmente otra utilidad de nuestro comportamiento, creando un espacio temporal para la libertad de decisión y de concepción del sentido de las decisiones.

Algo así como ver a dos niños jugando o hablando en un idioma inventado. Cuando les escuchamos o vemos y no intentamos entender, nos relacionamos con el sentido de lo que pasa y no con el significado. Crean un código absoluto de comunicación y a la vez de no significación. Por eso los sonidos cobran otro valor y el cuerpo aparece libre de contexto. Y es ahí donde yo quiero poner los cuerpos y la mente de los intérpretes y de los espectadores.

En **blue** (la obra que resultó de esta última fase del proyecto, a través de herramientas y conceptos descontextualizados de la comunicación verbal y no verbal, el concepto de cortocircuito, la resonancia de la sinestesia, la mecánica cuántica y el placer como material a moldear) creamos un patrón coreográfico irregular, no repetitivo y sin orden periódico.¹

El trabajo se encaminó a lograr contextos artificiales por los que transitar. De los que obtener una experiencia. La paradoja de la experiencia artificial.

El paisaje de la obra es intuitivo, evita la lógica, una lógica plegada que nunca aparece. Donde todo puede ocurrir y donde lo que no está prohibido, debe ocurrir.

El teatro se abre, la dramaturgia es interferida, la observación incluye las interferencias en la dinámica, no hay un rastro que seguir, todo se incluye y el significado de las cosas no construye algo comprensible desde nuestra lógica «cotidiana». Sucede una experiencia que es vivida analógicamente, y cuyo resultado es siempre desconocido.

Pasamos por el espacio teatral, lugar semiótico, cargado de referencias y de convención. Somos nómadas que ocupan un lugar, conscientes de la imposibilidad de transformar su arquitectura pero conscientes también de la posibilidad de elegir cómo estar en ella, en ese momento y no en otro. Tomándonos el tiempo in-necesario.

Se ralentiza el viaje, nos detenemos un instante sin medida para ver qué es eso de la representacionalidad, de la comunicabilidad, para adentrarnos en el código, para afectarlo y no sólo ser afectados por él, y de esa experiencia saltamos a lo siguiente, nos vamos, salimos de ahí, por eso nunca llegamos. Hemos aprendido a salir.

El espectador, en un momento dado, debería dejar de buscar (reacción impulsiva en la experiencia escénica) y abandonarse a encontrar. Cambiar el deseo orientado a un resultado (eficacia) por la curiosidad orientada al proceso (eficiencia) es la opción más satisfactoria.

La incertidumbre alarga el proceso de reconocimiento, la predicción empieza a fracasar. Se debería abandonar la expectativa.

El espacio creado dejará que el espectador tome decisiones y encuentre su propia manera y lógica de relacionarse con la «realidad». Cada espectador creará su propio universo que convivirá paralelamente con los universos de los demás espectadores. Cada espectador desplegará dimensiones que dependerán de su sensibilidad.

Este paisaje propone decidir si quieres relacionarte y cómo relacionarte con situaciones en las que ocurre una experiencia paralela a las experiencias, a las del intérprete y el espectador que viajan por la no localidad: primero a través de un efecto sin causa. Las figuras (intérpretes) están ahí pero no se sabe qué hacen ahí, en ese fondo que es el teatro, ni por qué hacen lo que hacen. El viaje sigue a través de una causa imaginada y su efecto imaginado. En esta ocasión el fondo se intuye, se adivina, aunque no

está en el teatro. Las figuras, que claramente representan estar en ese fondo imaginado del que no hay rastro más que por los signos físicos y acciones que se desarrollan, experimentan un estado que es lo que en definitiva ocurre. Las figuras no representan ningún tipo de sociedad ni utopía, son simplemente figuras en estado. Sucede una praxis conceptual. Una praxis no abstracta y no figurativa. El viaje sigue y el fondo imaginado se transforma. Por primera vez las figuras se relacionan con el espacio presente -el teatro-, y lo experimentan, lo utilizan, lo abandonan, lo hacen resonar. Las acciones son individuales como antes. Las figuras están juntas en el mismo espacio pero se relacionan entre sí lo justo, no les hace falta más. Cada uno tiene claro lo que quiere hacer, la actividad indica que la experiencia se está moviendo y justo en ese momento..., se genera una transición abrupta, todos dejan de hacer lo que estaban haciendo y se relacionan entre ellos sin ninguna razón. Lo que prima es que en ese momento y en ese lugar todo se abandona para entrar en un estado muy obvio y transparente que les contamina y que utilizan para contaminarse. El teatro es un lugar como otro cualquiera, no hay representación posible. Efecto y causa son obvios e inmediatos, el uno del otro. La producción descontextualizada de los hechos es primitiva y sólo de una manera primitiva y básica te puedes relacionar con ella. El espectador no tiene nada que descubrir, sólo hay una puerta abierta al abandono de una sensación producida por relaciones muy, muy simples. La interferencia desaparece como vino, pero en un momento que no es el clásico, que no responde a la temporalidad convencional, como no lo ha hecho el tiempo de toda la obra hasta ahora. La obra es acrónica, pero la presencia de las figuras y la sucesión de las diferentes situaciones hacen que el vacío esté lleno de movimiento.

Las figuras retoman sus actividades individuales anteriores donde las habían dejado, como si nada hubiese pasado. Vuelven a estar en el teatro. Sus pequeñas acciones que no casan las unas con las otras, que hacen mover la experiencia, que significan pero no construyen una narración, suceden sin apuntar un destino. Sin apuntar un fin concreto. Todo está lleno de significado pero vacío a la vez de orden narrativo. Estas pequeñas acciones se empiezan a transformar en diferentes niveles de representación de uno de los estados del placer, el sexo. Otra vez primitivo, pero si antes las figuras construían tanto el entorno como la motivación para construir ese entorno, ahora el trabajo va encaminado a sofisticar la relación con lo primitivo. Trabajando en una experiencia que va de lo abstracto a lo explícito, pasando por lo surrealista, por lo delirante, por lo sensible,

y lo sutil, por lo inimaginable y por lo absurdo. El tránsito por todos estos niveles de representación hace que el espectador experimente lo primitivo de una manera sofisticada, sofisticación que sigue elaborando diferentes niveles de experimentar el placer. No sólo se experimenta sino que se propone una manera de experimentar. Ahora no hay fondo, no hay figuras, no hay jerarquías, solo experiencia. La experiencia está llena de ti, tú eres la experiencia. Y el sexo dialoga con el humor, a la vez que se abre hacia lo desconocido. Esta sofisticación abre una puerta a lo más pequeño y sensible, con lo mínimo se crea una tensión suficiente que propone una atención determinada, suspendida. Durante toda la obra se trabaja con la medida menor para sostener tensiones; la tensión mínima que hace falta para mantener la curiosidad —suspendida incluso en la máxima velocidad: velocidad del sonido, velocidad observada por algunos de los intérpretes, observación medio escondida—. Las figuras observan, los espectadores observan, otras figuras se dejan observar. Todas las figuras se dejan observar en un estado frágil, un estado real de sensaciones anteriores a la sensación que tiene nombre, que responde a una lógica de la sensación: finalmente las figuras son ficcionalizadas. Dejan de ser figuras para convertirse en quienes realmente son, con nombres y apellidos. Abandonan la experiencia representacional para adentrarse en la ficción de la realidad: en el saludo, los intérpretes son ellos mismos, los espectadores son ellos mismos, la «realidad» continúa en alguna parte.

En blue hemos trabajado con conceptos cuánticos para rescatar esa realidad anterior a nuestra construcción por el cerebro, antes de utilizar el lenguaje para descifrarla. Los cinco sentidos humanos están limitados, quizá por una necesidad de adaptación a la Tierra y al Sistema Solar donde vivimos, pero no vemos, ni oímos, ni palpamos, ni olemos, ni saboreamos todo lo que podríamos sentir. En base a esta información, el cerebro construye su realidad y su lógica formal, y dentro de esta lógica, surge el lenguaje. Antes de la percepción consciente del cerebro hay otra realidad, una realidad con más dimensiones que las que podemos sentir a simple vista. Nuestro lenguaje divide (sujeto, acción y el agente que padece la acción) cuando la realidad apunta a una unificación. Apoyándonos en conceptos de mecánica cuántica hemos querido representar ese lugar común a toda percepción sensitiva que posteriormente traducimos a lenguaje. Hemos querido crear un espacio de realidad no filtrada por nuestros

sentidos o por nuestra lógica. Por ello, en **blue** nos encontramos con realidades plegadas, no explícitas, con el alargamiento de las estructuras en el acto de observar, con interferencias resonantes y no resonantes que se incluyen en la pieza, con dispersión o incertidumbre, con vacío o ausencias generadores de la totalidad no fragmentada; con dimensiones holográficas donde todo lo que puede suceder debe suceder, y donde el espectador y los actores son aspectos emergentes e interrelacionados de una realidad total indivisible. Al apoyarnos en una realidad cuántica, en la cual parece que se mueve la naturaleza antes de ser observada, antes de que actúe el lenguaje y los esquemas lógicos mentales..., en la escena, se pierde la localidad, no hay conexión de efecto causa y sobre todo, no hay posibilidad de predicción.

Bibliografía

Abella Martín, J. M.,
Martínez-Duart, J. M.:
*Fundamentos de
Electrónica Física y
Microelectrónica*,
Addison-Wesley, 1996.

Ball, Philip (2004):
*Masa crítica: cambio y
complejidad (Critical
Mass: How One Thing
Leads to Another)*,
Turner, Madrid, 2008.

Capra, Fritjof (1975), *El
Tao de la física (The
Tao of Physics)*, Sirio,
Málaga, 2003.

Ynduráin, Francisco:
*Electrones, neutrinos y
quarks*, Crítica, Madrid,
2006.

Yourgrau, Palle (2005):
*Un mundo sin tiempo
(A World Without
Time)*, Tusquets, Barce-
lona, 2007.

From the... to the...

Juan Domínguez¹

Since 1999 I have worked on the concept of absence in relating the written language to the stage. An absent movement. An absent body. An absence that responds to many years of over-exploitation and idealisation of the body that dance still promoted in the nineties.

I think that through this absence spectators can imagine a body closer to their real experiences, a closeness that for me is essential in any live artistic expression: all performance expressions imply commitment, radicalism and passion.

An absence of material or a vacant space in a crystalline structure, that is to say, in a position within an ordered structure, has properties common to the presence of material at this point. Thus an electron that moves to the right in the different positions of the structure of matter can be treated as a particle of equal charge but of contrary sign to the electron that moves to the left, with its own properties. But this positive particle is no more than the space left behind by the

1. This text is a reduced version of the performance presented in the «International seminar about New Dramaturgies». The parts written by Juan Domínguez are in normal type; those of Óscar Hernández in italics.

electron. Thus we can state that an absence with respect to our perception is in reality or quantum logic a presence that generates movement. (Ynduráin, 2006)².

On the other hand, in response to the need to enrich the act of communication implicit on stage, I have approached spectators as a group of individuals (in politics a country is often referred to as an entity made up of a uniform mass of individuals). By activating their imagination, I want to activate their individuality.

For our perception, matter and its constituent or fundamental particles can appear individual, with individual movements, but this is nothing more than an abstraction of our mental logic of an interrelated reality. And not only the fundamental particles, the atoms of water behave individually until they reach zero degrees and associate with one another to form ice crystals, without the existence of any intermediary substance. There is no physical law that impedes a new state of water between liquid and ice, or steam and liquid, but nevertheless this transition takes place abruptly. This is nothing more than a consequence of the collective behaviour of atoms. It is difficult or impossible to predict what an atom or individual particle will do, but we can predict what a group of atoms is going to do. We human beings also behave in a predictable manner in interrelating with others when we broaden our observation to a group of

2. Participants in the creative process of **blue** were Gilles Getner, María Jerez, Naiara Mendioroz, Luis Miguel Félix y Emilio Tomé, for ten weeks during 2009. In addition I had the assistance of the physicist Óscar Hernández, who for two weeks shared with us his knowledge of quantum, and whom I asked to get involved in this conference to also affect the chronology of the project, because for me right now linguistics and quantum are interchanging their roles as figure and background.

people. There are very precise physical models, used for example in urban planning or the economy, based on the microscopic behaviour of atoms that predict our behaviour as a group, where the concept of individuality is lost. Are we free to create our own society or are we prisoners of the laws of physics? (Albella Martín, Martínez-Duart, 1996).

My work has always been directly related to themes and concepts: space, time, body and identity.

Lately my body has become, in a very relevant way, a map of my identity, as unity of mind and body and a principal means of activism. I have constituted my identity in opposition to the education and culture of the Spanish transition. I distanced myself from the controversy between discipline and freedom, developing extreme ferocity, a destructive use of my body in relation to society.

When I started to dance, the body had a different role - directed, useful, and efficient, in the service of the presentation of forms that served the ideals of the author. Later I began to create my own work, moving away from the interpretative responsibility that I had until then and thinking of a body that could speak for a larger population, a body that could be understood in collaboration with authors, performers and spectators.

My interest in linguistics arose from my curiosity in relation to the unconscious part that it activates in communication. Up to a point we are conscious of the unconscious element in the act of communicating, but is this useful to us in the case of wanting to earn the freedom to manage our reality, to learn how we perceive, understand and communicate it through language?

Language creates our understanding and our logic. As a logical system it is incomplete and leads to paradoxes within its own logic, as the mathematician Gödel demonstrated in his incompleteness theorem, indicating that all logical systems are necessarily incomplete and there is no possibility of completeness. Gödel demonstrated that in any logical system one can always reach a conclusion that is both correct and true in mathematics and in language, where we also reach similar kinds of paradoxes. Some examples are the liar paradox or the flatterer's paradox.

1st phase [Madrid, Beijing, Montevideo, Rio de Janeiro, New York, Vienna, Paris, Oporto and Berlin 2007/08]

Commissioned by the Cervantes Institute in various cities, invited by different festivals and institutions in each city and guided by local linguists and from a more semantic and cognitive interest, we covered all angles of linguistics (phonetics, morphology, syntax, semantics, pragmatics, psycholinguistics) and searched for a common understanding of material across the different languages (Spanish, Chinese, peculiarities of each language, and the cultural aspects that frame or are framed by language. This material then provided the tools for practical workshops with local participants.

The tools formed part of a methodology in which the conceptual structures of language could be manipulated by means of the imagination and influence the understanding of our perception.

The human being constantly uses space, time and body in daily life: we are all unconsciously choreographers.

I was interested in acquiring a greater awareness of what we unconsciously do in such a sophisticated and precise way, as, for example, when we speak and move in our everyday lives. Working with our awareness to open and increase autonomy, but also as a tool for transformation. Awareness becomes a tool to affect and not merely to be affected.

Can awareness of sensation provide us with possibilities of understanding and choice? Is there a space between sensation and perception? Is there a space between perception and representation? If it exists, how can we recognise and increase it?

Language does not draw attention to its function in the construction of reality, in that this seems to arise from an existence independent from ourselves or our logic. Our language projects divisions that may or may not be correct. From quantum logic via its mathematical language reality behaves in a different manner when it is not being observed or when there is an observer in the process. According to this quantum logic, a particle can be in

various positions or pass through various locations at the same time. Under observation reality displays itself in one of its facets, not in various simultaneously. Either it passes through one location or another if we observe it, but if we do not, it passes through both. This brings us to a new paradigm: the observer is creator of reality, which indicates that awareness and the real world are not separated from one another as our logic or way of thinking could have indicated a priori.

In the different workshops we became aware that we were not really testing how language and the body function together. So we increased the testing and alteration time of the means of expression and movement, generally oriented towards a concrete result. This increase was also reflected in the structure of the project as a form of research. By maintaining the project open longer than usual in the phase involving generating tools and changing our perception, we were outside the usual framework of production and consumption, thus reaching another level of creative exchange.

From a comparative study of the different linguistic approaches, we learnt about certain mechanisms that are pertinent to the execution and the ways in which we can direct our perception, by means of an understanding of how we function physically in language and by means of language. By producing new forms of approach to the relationship between verbs and actions, we found ourselves in a position to influence our perception of time, space and identity.

The following are some notes from the research process:

a) In neuro linguistic studies it has been discovered that by merely speaking of movement a part of the brain is activated. In our research we used the tool of speaking about what «we were going to do», although we never ended up doing it, producing another kind of action from that enunciated verbally and creating different time-frames between the action expressed and its execution.

b) In terms of psycholinguistic studies, we focused on the mental processes and entities implicated in the production and comprehension of linguistic enunciations, leading to error in the themes tested. Psycholin-

guistics reveals that parts of our perception or imagination are dominated by language. An example of this in psycholinguistics is shown when we change the name of one colour with another colour (writhe the word **blue** in red, writhe the word yellow in green, etc.). We carried out an exercise in which one participant had another person whispering a verb into each ear. The participant had to execute the verb which he was hearing in one ear and say the verb he was being told in the other ear. In general the result consisted of a delay in the capacity of moving or speaking when the pieces of information crossed. The commands produced a conflict between body and mind. When this occurred simultaneously, the activity linked to the processing of language (the repetition of a verb), and the activity depending on the motive commands (the interpretation of a verb in movement) mutually influenced one another, producing what is known as a short-circuit.

c) The study of semantics describes how, in all languages, the verbs of movement fuse different combinations of the semantic components within their lexical form (figure, background, displacement, trajectory, manner):

Jump = movement + manner

Fall= movement + trajectory

Fly = movement + figure + manner

Land= movement + figure + manner + background

Uncork = movement + manner + trajectory + figure + background

d) The study of morphology shows us that the Indo-European languages (except for the Romance languages), known as satellite (that have particles and prepositions), are centred more on sub-sections of trajectory, have fewer verbs implying trajectory, but nevertheless have large vocabularies to indicate the manner of movement, or verbs that imply the manner in which the verb is carried out. The implication here could be that what a given language determines reflects the perception of sensitivity. The satellites and the prepositions in some languages, such as English and Chinese, carry out a different role than in the Romance languages. In the Romance languages the information of satellites and prepositions is implicit in the verb itself (such as in the previous example: *descorchar*, or to uncork). There are studies that demonstrate that speakers of Romance languages are more limited in describing actions, which does not mean that they understand less or are incapable of expressing themselves, but rather that

they use more or fewer words to achieve the same meaning. In this way, we could say that our perception is marked by our mother tongue.

e) By developing our consciousness of how the trajectory, manner, figure and background are implicit in the verbs we use to speak of movement, we find opportunities to alter the habitual way in which we move, as well as the ways in which we perceive movement.

f) Each language lends importance to different details when describing or executing an action. In Spanish, for example, directions are always given depending on the orientation of the person (right, left, straight on), while in Chinese directions are always given in relation to global orientation (north, east, south, west). Over the course of the workshops I observed how different cultures produce different angles and how groups of different professions or educational backgrounds produce different habits. Although generalisations confirm nothing, I perceived with curiosity that qualities emerged depending on the culture. When an action was being carried out we saw precision and tension from the participants from Pekín, delay and longing in Rio de Janeiro, in Vienna the lengths that the participants went to and their habit of thinking twice before they did anything, quite the opposite to those from Madrid, who tried first and thought later. Within the professions, I observed precision in the description of action from film directors, the frequent use of metaphor from choreographers or the use of different styles by writers.

g) In the exercises we worked at being more conscious of how we were representing space when speaking in terms of axes and direction. We manipulated the level of awareness by slightly distorting our spatial references. For example, by saying: «I am coming», while we were walking backwards, distancing ourselves from the observer. The conflict between hearing and vision proposes an observation in which perception dominates or denies what appears primary and what appears contradictory. With the manipulation of the use of language we saw how quality of movement varied when we changed our focus on the point of arrival «going to», and the point of departure «coming from», or on the process «going towards».

h) Experimenting with how language proposes (to deal with time) by means of the verbal tense, to place events in a time sequence, we changed the verb tenses in relation to the actions carried out. If I have just jumped

and I say «I'm going to jump», the use of tense creates a new moment that does not take place in the past or the future, but in a co-presence of the two. If I have just jumped and I say: «If I had run...» a space is opened up for possibility and probability.

By manipulating the verbal aspect (the quality of the action: iterative, punctual, etc.) we were capable of manipulating the form in which an event is considered beyond its situation on a time line. The aspect functions differently depending on the language: for example, German has no aspect, while Arabic conceives events mainly in terms of their aspect, focusing on the fact of whether the action has ended or not.

The concept of happiness introduces the possibility that the inherent meaning of a verb implies the end of an action or not. Sensations can be generated by using the gerundive of the verb «to fall» that implies an end to the action; «falling», in itself does not indicate the end of the action, In this way, we can play with expectations.

When translating from one language to another, the initial implicit understanding and contextual use is set aside and words are placed in a new situation in which invention must be applied, so that the same ideas activate the same relationships with their context. I have done considerable work in decontextualizing routine actions with the intention of creating new contexts for the body and its actions. From the efforts of the participants questions emerged in relation to motivation and fiction that endeavoured to give to the context of action a sense of utility or finality. Children play like that a lot, decontextualizing their actions from the immediate reality and spontaneously imagining contexts invented for their actions.

We focused on the importance of gesture and non-verbal elements in communication. When we tried to speak without using gesture, other parts of the body, such as the feet and the face began to appear replacing hand gestures. When the speaker closed his eyes, his hands were used less. We observed the exact relationships in which visual and audio perception are part of verbal communication.

At a pragmatic level, we studied the points of reference of speaker and listener. We worked with different levels of description simultaneous to the movement: firstly by via a description of what we were doing; later

describing what another person was doing while we continued with our own activity; then, speaking in the first person as if we were another person describing their actions, while the actions we were carrying out were different to theirs. This gave rise to a kind of multiplication of the «I», changing places for identity, changing viewpoints, examining how we were reflecting in space as well as in other persons or other bodies. Often too new forms of thinking about the relationship between performer and spectator were proposed, as in a relationship between two who are searching for one another, offering each other the tools with which to reconsider our identity, by means of how we identify with the point of view that the other has of us.

The process of observation in quantum indicates that the act of perception converts something probabilistic (something that can happen in various ways) into something real only when we observe it. Before observation there is no defined reality, it is happening in all its possibilities at the same time. This leads us to an indefinite reality with respect to our fragmented system of logic. In quantum logic this is a daily fact, we cannot separate the point of view of the observer from nature in itself. The observer and observed are emerging and interrelated aspects of a totally indivisible reality.

By studying all the dimensions that can be enlarged and organised by language and the possibility of changes to one's standpoint or stance, I observed a strong relationship between reality and fiction, which had already been present in my work before the project *from the... to the....* For example in the 2007 solo entitled *Todos los buenos artistas de mi edad están muertos* (All the good artists of my age are dead) I worked on the fictitious construction process of the piece I was creating. By means of a projected text, I suggested that the situation on stage was happening in the future, by making reference to the past, which was the spectators' present. When the artists who represent the characters of the story appear on stage, they have aged. They materialise the image constructed by the spectators, captured from the projected text. In this particular case, language functions like a channel of space and time, giving the sensation that present space and time are already in the past.

In the new physical concepts one works with four-dimension space, where the fourth coordinate is time and it behaves like yet another

spatial coordinate. According to the reference system, the time coordinate can advance faster or this advance can take longer, time being relative or dependent on the conditions of the observer. From the equations of Einstein's theory of general relativity, conclusions can be drawn in which time remains constant, invariable, and matter can be displaced spatially. (Yourgrau, 2005).

It is clear to me that the language employed marks our comprehension, although the inverse process is also possible, but the language always creates an environment that gives it considerable power. Language is something so complex and well structured in its pragmatism that in our daily lives we do not think what another use of it could produce. What would happen if language were used in another manner? Could it bring about a change in our perception of reality, our relationship with space-time and our way of relating with one another?

Language is fairly stable, although evolving (new words are added periodically to the dictionary), but to what end? Advertising and politics take on phrases and terms, changing their meaning or changing our reality by means of what language implies, to maintain control, to create propaganda, in general to cushion the analysis of people in society, etc. Very few use language in such a way that it transforms our comprehension as simple users of our own communication autonomy. (Occasionally this is achieved by means of jargon or by some rappers and pop artists who reinvent their language; this also occurs with poets).

By studying the origin of words we can start to reveal how the different original cultures and societies understood reality. By analysing the origins of our language we can affirm that we are carrying out an archaeological study of the different stages of thought, given that we are working with the traces of ancient logical forms of thinking.

To live in a society where everything must be productive, well defined and justified leads to the disappearance of the space of true subjectivity: when individual power is defined as the power of the consumer and subjectivity becomes the lever of a false democracy, then the opportunities for the creation of a non-globalised context disappear rapidly. With few possibilities of possessing a non-formatted imagination, we become trapped within

a sad and uniform body and identity. By continuing to fulfil the fictions imposed by these frameworks, we lose the capacity to form our own reality created by our desires, and we even lose the feeling of reality itself.

For me the only reality possible is what I would call *imagined reality*: a space in which you can still feel freedom and think in the possible. I want to put this *imagined reality* into practice, into experience.

For these reasons, I was interested in setting aside verbal language and applying what I learnt about its structures and its logic to stage creation, with a view to bringing about the failure of the efficiency of communication, which sometimes subdues the experience dimension. I feel the need to destroy the efficiency of language, but maintain the efficiency of the process. Accordingly the result has no singular idea of productivity or compromise with the spectator, but rather becomes an experiencing production of reality.

2nd phase [Montpellier, 2008]

For the 2nd phase of the project, I proposed *From the...to the...* to my fellow participants at a collective residence project called 6MIL in the National Choreographic Centre Centro in Montpellier. I worked with them for eight weeks in search of a methodology that would transform the knowledge and ideas generated in the 1st phase into a discourse that could support the complexity of the subject and its preformative potential. In this 2nd phase of research, with the group 6MIL, we combined the tools and information of the 1st phase with the objectives of the 2nd phase.

We looked for an expression that would be «conceptually inexpressible», which meant that it could not necessarily be named, but through which we could make the journey. This would be a space or event in which we recognize everything, but we are not capable of understanding it with the mechanisms that language grasps, or fixes in reality.

We were researching a practice whereby we were «communicating communicability», or the means of declaring the potentiality of communication, with no other context than that of the relationship between people in time and real space. It was a question of producing autonomy of communica-

tion that would reveal and isolate the mechanisms of communication in speech and movement, which allowed us to abstract them from their habitual uses. In structural terms, this probably means that the message cannot be decoded semantically but suggests that there is a code, a message, although its meaning is not clear. The idea consisted in exploring the limits of communication in all possible ways, using a code that would not be familiar to both parties.

a) Non-verbal communication

Working with non-verbal communication, we studied accompanying aspects to speech that are necessary in order to communicate. (Postures, the direction in which speakers are facing, distance between speakers, eye contact and gaze, physical contact, the subjective intensity of the voice, thermal code, olfactory code...). We created artificial situations that lent importance to all these aspects. Our objective was to eliminate the hierarchies between verbal and non-verbal communication, registering the effects of the non-verbal forms and re-organising the relationships between them.

We can extract a series of characteristics common to all non-verbal languages. The expressive function appears to dominate in the majority of them; in this sense there are universal expressions of human feelings (pain, happiness, fear, surprise...). It is also true that there are a series of gestures whose meaning varies according to the culture. Paralinguistics describes the signals that accompany words. The qualities of the voice include the control of the abstract parameters called «vocal characterizations» (laughing, crying, sighing, yawning...) and what Trager called «vocal segregates» (aah, mmmm, uff, uuu...) All these elements can relate to a determined style of communication and even to a given social stratum or spatial location.

From non-verbal communication we were able to produce different tools, using different strategies. For example, with vocal segregates we exchanged roles. A vocal segregate did not belong to a context, but rather it was the context to which we had to relate. In this way we freed the effect from the cause, but we also classified the different forms that each vocal segregate had in relation to its cause and we manipulated them. On the other hand we removed the time-hierarchy from vocal segregates, so what

happened before and after them became the focus of attention. At a more physical level one person's body moved in relation to the segregate of another, or vice versa. We applied conceptual characteristics of one aspect to another. By implementing segregates to our gaze or the way we look, we produced a different way of seeing things and innumerable possibilities that influenced our perception of reality.

b) Short-circuit

At the beginning of the *from the ... to the ...* project, I imagined the performer doing something but saying something different to what he/she was doing (he or she says: «I'm running» when he/she is turning). When I mentioned this idea to one of the linguists on the 1st phase of the project, he said that he was interested in the *short circuit* between semantics and the body. In the 2nd phase, we tried to create these short circuits within the action itself. What is it that we found between an action and its representation? Between a thought and word? Between thought and practice? An electric short circuit occurs basically when the circuit's resistance is zero and the intensity of the electric current goes to infinity. I like this example as a metaphor, so «zero resistance, infinite intensity» became a sort of slogan for this phase of the research.

We also have short circuits in the brain: for example, when someone asks you if you have seen a film and without thinking you reply «yes». Or in the nervous system: when you are very tired and you want to do something, but when you move to do it, your body doesn't act the way you want it to, either because it is doing something else or because it simply cannot fulfil its intention.

I want to prolong these fleeting moments in time, these moments when everything is displaced. They happen when mind and body cannot assert, only experience.

In physics we found in searching for the fundamental building blocks that create all the matter and energy that generates our reality, the fundamental particles are enormously mixed up. These move continually and behave like waves. This undulating behaviour of the constituent elements of matter makes it impossible to exactly locate a particle, along with some of its properties such as

velocity. When we try to unveil reality according to quantum logic and we make an observation, there is a dispersion or error in the measurement inherent in the quantified nature according to Heisenberg's uncertainty principle, which does not allow us to assert, only to experience and observe.

In these present times we can speak of what we are living and create situations in our current reality, when it is not necessary that we project ourselves because we are in the middle of the action-sensation-perception. An awareness of perception appears, but we do not change it, we live its openness. We do not experience a contribution, but simply travel to the limits of our perception.

When I speak of a short circuit, for me attention is drawn to the situation created by it. It is real, non-productive, but very provocative. Can we extend the moment of a cerebral short circuit? Can we know what it is that we perceive without having a representation of it.? What is there between sensation and perception?

A very silly example would be the typical power cut. If it lasts for a few seconds, it produces quite a different effect compared with it lasting for a few minutes. Not to mention if it extends to an hour.

Some of the strategies that we used to create short circuits were dissociation, the temporary dilatation of non-verbal communication elements, the illogical use of the senses, etc.

c) Synaesthesia

This is another phenomenon that interested me as a concept, as it is linked to changes in the state of awareness. The idea of mixing senses also produces a kind of short circuit. If for those who have synaesthesia it is only possible to smell pink, how can we enlarge the space that is created in a short circuit, in order to produce a synesthetic crossover of information? Synaesthesia is irrational, appears instantaneously, is generally uncontrollable and cannot be wanted, merely felt.

All babies up to 4 years of age mix senses, after that the brain begins to distinguish and the senses are situated in different parts of the brain. That is also the age at which in learning languages, perception begins to be lost.

Before the acquisition of language, a child perceives up to 90% more than an adult. Through the efficiency of language, perception is reduced to what is considered useful. Can we go back to thinking in the same way as a baby? Were this to be the case, what would we achieve? Perhaps greater awareness, a move away from a slumbering society, an increase in capacity for action? To what point is «normality» conditioned by the society in which we live and what effect does that have on our sensitivity of perception?

The brain files away the electric impulses that reach it from the senses in the form of patterns. For example, it does not file away the impulses filtered by our eyes separately to those that come from the ears. With these patterns we construct reality. As the brain is a chaotic and complete system, the individualization of these impulses or sensations would not give us a complete picture. If, for example, we were capable of seeing more sequences per second, or seeing more light frequencies, or smelling the particles that pass through the atmosphere, the reality that we would construct would be quite different, or more coherent to what new theories in physics are leading us to.

I was also interested in the idea of sharing: sharing the construction of this mental state in which we travel slowly together, holding hands, without any sensation of time. In it we are not searching, but we find ourselves in a space in which we meet up again with communication. This idea of sharing extends from the interdisciplinary and workshop focus of the 1st phase, through the shared research of the 2nd phase and finally with the spectators in the 3rd phase.

The context which I developed in the 2nd phase asked various questions about the future piece. What is the experience of the performers and what is that of the spectators? What will be the relationship between the two? What is the level of intensity that will be produced? What are the abilities I need from performers and spectators? For me it was clear that I was not going to try to put artists and spectators in the same position. The experience for each is of necessity different. But can both together create the equivalent of an electric short circuit? If one has the voltage and the others the intensity, energy will come from the movement between the two.

3rd phase [Madrid, PAF (May / June) and Berlin (July / August) 2009]

Working in the 2nd phase, by means of non-verbal communication, we began to create a space between meaning and sense, losing sensation in the first and winning it back in the second.

The performers experiment, the spectators watch people experimenting, but a simultaneous experience occurs through the mutual discovery of all that can be found between meaning and feeling.

By prolonging the normal process of recognition, a space of lucid dreaming is created. In lucid dreaming, the relations between memories lived that generate the dream continually change and re-contextualise before being understood and memorised. The reappearance of memories, while one is dreaming, happen during the process of storage when memories pass from one area of the brain to another before being stored permanently.

Thus there are systems that allow us to evolve in relation to what emerges in our perception. If the «storage process» or arrival point (of feeling, comprehension and consolidation of knowledge) can be continually postponed, this space of pure experience can be transformed into a constructive reality.

In May 2009 I began this last phase materialising this space where the process of recognising meaning was drawn out to such an extent that it lost its value. By losing the efficiency that characterizes language, we leave the observed body in a state of simultaneous experimentation and production in which unknown artificial contexts are created (by the performers), with which the spectator relates to the present, experiencing at a more sensorial and intuitive rather than rational level. The interesting part for me is the rhetoric it generates before, during and after the experience. Rather like manipulating the experience of a roller coaster. Before boarding there is an excitement produced by expectation; during the ride there is an overexcitement produced by the physical experience. And later, when you get off, you can only communicate with gasps and spontaneous body movements. What happens when you prolong the time before boarding, when you change your state during the experience and when again you prolong the state in which you find yourself on alighting?

In quantum mechanics the observer and the observed are aspects of a totally indivisible reality. The quantum effects are only produced when we postpone theoretically the act of observing or constructing reality. In the moment that we observe, we create a reality consistent with our logic. In Schrödinger's cat paradox, as long as we do not open the box, the cat is alive and dead at the same time, but if we open it, the cat is alive or dead.

Our roller coaster began to lose form until it became amorphous. It is at that moment that we really see another use for our behaviour, creating a space in time for the freedom of decision-making and a concept of the meaning of decisions.

Something similar to seeing two children playing or speaking an invented language. When we listen or see and we do not try to understand, we relate to the feeling of what is happening and not the meaning. They create an absolute code of communication and of non-meaning at one and the same time. As a result sounds take on another value and the body appears free from context. And it is there that I wish to place the bodies and mind of the performers and the spectators.

In **blue** (the work that resulted from this last phase of the project, through tools and decontextualised concepts of verbal and non-verbal communication, the concept of short-circuit, the resonance of synaesthesia, quantum mechanics and the pleasure of material to be moulded) we create an unusual choreographic model, that is non-repetitive and without periodic order.

The work was aimed at achieving artificial contexts to be transited. From which an experience would be obtained. The paradox of artificial experience.

The landscape of the work is intuitive, avoids logic, a logic folded away that never appears. Where everything can happen and where what is not forbidden should happen.

The theatre opens up, the dramaturgy is interfered, observation includes interferences into the dynamics, there is no trail to follow, everything is included and the meaning of things does not construct something under-

standable in terms of our «everyday» logic. An experience ensues that is experienced analogically and whose result is always unknown.

We pass through the theatrical space, a semiotic place, charged with references and convention. We are nomads who occupy a place, conscious of the impossibility of transforming its architecture, but conscious also of the possibility of choosing to be here, at this moment and not at any other. Taking unnecessary time.

The voyage slows down, we stop for an unmeasured instant to see what indeed is the *representationality*, communicability, in order to penetrate the code, to affect it and not merely be affected by it, and from this experience we jump to the next, we move on, we leave, but we never arrive. We have learnt to depart.

The spectator at a given moment ought to give up searching (an impulsive reaction in the stage experience) and abandon himself to finding. Changing the desire oriented towards a result (efficacy) to curiosity oriented towards the process (efficiency) is the most satisfactory option.

Uncertainty prolongs the process of recognition, prediction begins to fail. Expectations should be abandoned.

The space created will permit the spectator to make decisions and find his own way and logic to relate to «reality». Each spectator will create his own universe that will live parallel to the universes of the other spectators. Each spectator will use dimensions that depend on his or her own sensitivity.

This landscape proposes deciding whether you wish to relate and how you relate to situations in which an experience parallel to the experiences of the performer and spectator who are travelling through this non-locality: firstly through an effect without cause. The figures (performers) are there but it isn't clear what they are doing there, against the backdrop of the theatre, nor why it is they are doing what they are doing. The journey follows through an imagined cause and its imagined effect. On this occasion the background can be sensed, can be felt intuitively, although it is not in the theatre. The figures, who clearly represent being in this imaginary background of which there is no other sign apart from the physical signs and actions taking place, experience a state which is what is

happening. The figures do not represent any type of society or utopia; they are simply figures in a state. A conceptual practice ensues. A non-abstract and non-figurative practice. The journey continues and the imagined backdrop is transformed. For the first time the figures relate to the present space -the theatre- and they experience it, use it, abandon it, and make it resound. Actions are individual as before. The figures are together in the same space, but are relating just the bare minimum with one another, there is no need for more. Each one is clear about what he or she wants to do, the activity indicates that the experience is moving and just at that moment... an abrupt transition is generated, everyone stops what they were doing and relate to one another for no apparent reason. The keynote here is that at this moment and in this place everything is abandoned to enter into a very obvious and transparent state that infects them and that they use to become infected. The theatre is place like any other, there is no possible representation. Effect and cause are obvious and immediate, one from the other. The decontextualised production of the facts is primitive and only in a primitive and basic way can you relate to it. The spectator has nothing to discover; there is only a door open to the abandonment of a sensation produced by very, very simple relationships. Interference disappears as it came, but again not at an obvious moment, one that does not respond to conventional time, as has been the case with the time of the entire work until now. The work is anachronistic but the presence of the figures and the succession of the different situations fill the void with movement.

The figures take up their previous individual activities where they had left off, as if nothing had happened. They are back in the theatre. Their little actions that do not marry one with another, that make the experience move, that signify but do not construct a narration, take place but without leading in any direction. Without pointing at any specific target. Everything is laden with meaning but at the same time devoid of narrative order. These little actions are starting to be transformed into different levels of representation of one of the states of pleasure, sex. Primitive once more, but where previously the figures were constructing both the scene and the motivation to construct this scene, now the work is intent on making the relationship with the primitive more sophisticated. By working in an experience that goes from the abstract to the explicit, via the surreal, the crazy, the sensible and subtle, the unimaginable and the absurd. This transit through all these levels of representation makes the spectator experience

the primitive in a sophisticated way, a sophistication that continues to develop different levels of experiencing pleasure. One not only experiences, but the very manner of experience is proposed. Here there is no backdrop; there are no figures, no hierarchies, only experience. Experience is full of you, you are the experience. And sex dialogues with humour, while opening up to the unknown. This sophistication opens a door to the smallest and most sensitive; with the bare minimum, sufficient tension is created that proposes a certain suspended attention. During the entire piece smaller measurements are employed to maintain tension, the minimum tension required to arouse curiosity -suspended even at maximum speed: the speed of sound, speed observed by some of the performers, a half hidden observation-. The figures observe, the spectators observe, other figures can be observed. All the figures allow themselves to be observed in a fragile state, a real state of the sensations that precede the sensation that is named, that responds to a logic of sensation: finally the figures are *fictionalised*. They are no longer figures and now become who they really are, with first names and surnames. They abandon representational experience to enter into the fiction of reality: in their salute, the performers are themselves, the spectators are themselves, «reality» continues somewhere.

*In blue we worked with quantum concepts to reclaim that reality prior to our construction by the brain, prior to using language to decipher it, which creates preferential ways of understanding reality. The five human senses are limited, perhaps by a need to adapt to the Earth and the Solar System where we live, but we do not see, hear, touch, smell, or taste all that we could feel. On the basis of this information, the brain constructs its reality and its formal logic, and from within that logic, language emerges. Between sensation and perception we find ourselves with our brain's creation of reality. Prior to conscious perception there is another reality, a reality with more dimensions than we could sense at a glance. Our language divides (subject, action and the agent that is affected by the action) when reality aims at unification. Basing ourselves on concepts of quantum mechanics we wanted to represent that place common to all sensitive perception that we later translate into language. We wanted to create a reality not filtered by our feelings or by our logic. Thus in **blue** we found ourselves with distorted, non-explicit realities with an empty gener-*

ator of structures, with the enlarging of structures by the act of observing, with resounding and non-resounding interferences that are included in the piece, with diffusion and uncertainty, with emptiness or absences generated from a non-fragmented whole; with holographic dimensions where all that can happen should happen, and where the spectator and the actors are emerging and inter-related aspects of a totally indivisible reality. By basing ourselves on a quantum reality, in which it seems that nature moves prior to being observed, prior to language and the schemes of mental logic coming into play..., on stage, locality is lost, there is no cause-effect connection and, above all, prediction is not a possibility.

Translated by: Penelope Eades.

Bibliography: See page...

«No estamos listos para el dramaturgo»: Algunas notas sobre la dramaturgia de la danza

André Lepecki

Me propongo abordar la cuestión de «qué se supone que debe saber» el dramaturgo en lo que a las aplicaciones prácticas de la dramaturgia de la danza se refiere. Si partimos de las provocativas formulaciones de Jacques Lacan sobre «el sujeto que debe saber» (en *Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis*, por ejemplo), mi pregunta es: cuando la dramaturgia se trabaja en la sala como un proceso simultáneo a los procesos creativos en desarrollo (coreográfico y formal), ¿cómo puede el dramaturgo contribuir a ese trabajo?, ¿cuál es exactamente su función?, ¿qué es exactamente lo que su mirada e intuición van a examinar, buscar, analizar o retener? Y, ¿qué es lo que esperan del dramaturgo aquéllos que empezaron a bailar y coreografiar antes de la llegada de su indagadora presencia? Una de las respuestas que propongo, previa a todas estas preguntas prácticas y urgentes, es: el dramaturgo debe implicarse a través de una metodología «inexacta-pero-rigurosa» que no se base en el conocimiento y el saber, sino en el fallo, el error y el error. Sin olvidar estas preguntas ni la propuesta de trabajo que acabo de mencionar, quería empezar mi intervención contando una historia.

Historia

Mi trayectoria profesional en la danza empezó en la segunda mitad de la década de los 80 en la ciudad donde me crié, Lisboa. Los primeros pasos

los di sin apenas darme cuenta, como «amigo-colaborador» del coreógrafo para cualquier cosa que éste necesitara: sugerencias musicales, discusión de escenas durante los ensayos o entorno a los conceptos de partida para el desarrollo de nuevas piezas, propuestas de textos (teóricos o no), ayudando a redactar notas de prensa, escribiendo cartas para becas y subvenciones, diseñando escenografías... Poco a poco, fui pasando de «amigo-colaborador» a «colaborador-propiamente-dicho»; a dramaturgo (título que gané oficialmente cuando empecé a trabajar con Meg Stuart y Damaged Goods en 1992); a co-director (título que gané oficialmente al trabajar en una instalación con Bruce Mau en el año 2000); a director (título que gané oficialmente en 2006, cuando dirigí la reelaboración de *18 Happenings in 6 Parts*); y a comisario de festivales (título que gané oficialmente en el 2008, con el comisariado del Festival In Transit, en Berlín). Mientras tanto, entre los años 1989 y 1995, me dediqué también a escribir críticas de danza. Y posteriormente, del 2001 en adelante, empecé a negociar la posibilidad de convertirme en profesor de la Universidad de Nueva York (NYU). Así que, si en 1998 dejé de ejercer la dramaturgia profesionalmente, fue en la Universidad donde volví a encontrar la dramaturgia otra vez. Yo encontré la dramaturgia de nuevo, y la dramaturgia volvió a encontrarme a mí otra vez gracias a un estribillo.

El estribillo es el siguiente:

No estamos listos. No estamos listos. No estamos listos. No estamos listos. No estamos listos. No estamos listos. No estamos listos.

Di mi primer curso sobre «Dramaturgia Experimental» en la NYU en primavera del 2001. Llegué allí después de algo más de una década dedicado intensamente a una dramaturgia de la danza basada en el propio proceso de creación, principalmente con Meg Stuart, desde 1992 a 1998 (pero también con Francisco Camacho, João Fiadeiro y Vera Mantero). Esta era la dramaturgia hecha día a día en salas, trabajando con coreógrafos, bailarines, compositores, diseñadores, productores y demás. Pero a raíz de tener que impartir un seminario sobre Dramaturgia Experimental en el Departamento de Arte Dramático de la NYU, ese extraño estribillo, proveniente de algún rincón desconocido, se fue imponiendo poco a poco. Y en su insistente afirmación, algo acerca de la dramaturgia que nunca antes me había planteado, iba tomando forma por primera vez.

No estamos listos. No estamos listos. No estamos listos. No estamos listos. No estamos listos. No estamos listos. No estamos listos. No estamos listos. No estamos listos. No estamos listos.

Siendo conocedor de los procesos dramatúrgicos en la danza, entendí que si quería impartir un curso de postgrado en dramaturgia, debía pedir a los estudiantes que desarrollaran una práctica dramatúrgica en un contexto profesional. Así, en los años 2001, 2003 y 2005, a los alumnos de «Dramaturgia Experimental» no sólo se les exigía asistir a los seminarios teóricos, en los que tratábamos diversos textos que yo consideraba interesantes para el análisis y el estudio de una dramaturgia contemporánea basada en la práctica (esto incluye, por ejemplo, los ensayos de Barthes sobre «El Tercer Mensaje o Sentido», los textos de Hal Foster sobre «El Retorno de lo real» en el arte contemporáneo, textos de numerosos dramaturgos europeos y norteamericanos, como Heidi Gilpin, Marianne van Kerkhoven, Myriam van Imschoot, de coreógrafos acerca de sus procesos, como Forsythe, Stuart, Bel, Charmatz, de directores, como Elizabeth Lecompte, Richard Foreman, Matthew Goulish y Lin Hixson, o de filósofos [Benjamin, Deleuze]), sino que también los estudiantes fueron integrados como dramaturgos en producciones reales que se desarrollaban de manera simultánea al curso. Y las «producciones» deben entenderse aquí en el sentido más amplio de la palabra: por ejemplo, un alumno trabajó en el estudio de arquitectura de Vito Acconci; otro en una producción cinematográfica; otra con un artista visual para su presentación en la Whitney Biennial; otro en el Museo Judío de Nueva York; otra en un libro para un autor reputado en el medio teatral; y otros incluso, trabajaron con algunas compañías experimentales de danza y teatro del centro de Nueva York (Mabou Mines, Chamecki Lerner Dance Company, Castillo Theater, y muchas otras). También hubo colaboraciones con músicos e instalaciones sonoras, en obras de artes visuales, en obras de teatro musical, etc. El hecho de trabajar en producciones reales permitió a los estudiantes sumergirse por completo en un proceso dramatúrgico, así como comprender y dedicarse a lo que el mismo requiere: una profunda inmersión en el proceso de creación. Una inmersión fundamentada en el hecho de que vas a trabajar como un maníaco, vas a ayudar, intervenir, dar ideas, asistir, investigar, aconsejar, proponer... Pero siempre con el convencimiento de que nunca vas a saber si todo ese trabajo será en algún momento reconocido como *tuyo*. Y, tal y como supo apuntar Marianne van Kerkhoven con acierto, sabiendo de antemano que muy probablemente tu foto no va a estar en el programa...

Como es de suponer, un curso de estas características requiere una impor-

tante organización previa: un sinnfín de llamadas, de correos electrónicos, y de conversaciones persuasivas para colocar a quince dramaturgos por año con quince artistas y/o producciones distintas. Y de esta manera iba yo construyendo mi propio estribillo por teléfono y correos electrónicos: «¿Necesitas un dramaturgo?», «¿Te gustaría trabajar con un dramaturgo?», «¿Te puedo ofrecer un dramaturgo?», «Sí, por supuesto que te puedo explicar qué es un dramaturgo...»¹.

Finalmente, encontramos un sitio para cada alumno: en el estudio de arquitectura, en los platós cinematográficos, en el museo, en el estudio de artes visuales, en las salas de ensayo... Pero en un grupo concreto de «producciones», aquel extraño estribillo no tardaría en aparecer. Y a su constante aparición le siguió una especie de regla, que podría ser articulada de la siguiente manera: cuanto más me acercara a las producciones (de danza o de teatro) que se suponía qué sabían que era un dramaturgo, con mayor facilidad me encontraría con respuestas como estas:

1. No me refiero al dramaturgo entendido como escritor de obras de teatro, sino de algo completamente distinto: hablo de un colaborador que ayuda a que la obra vaya tomando forma a base de trabajar conjuntamente con el director o coreógrafo en el «plano de consistencia» de la obra, así como siguiendo el desarrollo del proceso muy de cerca.

Apreciado Profesor Lepecki,
Estamos encantados con su propuesta, pero en este momento no estamos listos para un dramaturgo.

Hola André,
Éste es un gran proyecto. Desgraciadamente, tenemos la sensación de que todavía no estamos listos para trabajar con un dramaturgo. Tal vez más tarde, ¿en abril?

Querido André Lepecki,

Su propuesta nos resulta muy interesante. Sin embargo no tenemos por ahora ninguna producción en la fase adecuada para recibir a un dramaturgo. ¿Tal vez el próximo año podríamos encontrar un mejor momento para entablar esta colaboración?

No estamos listos. No estamos listos. No estamos listos. No estamos listos.

No estamos listos para el dramaturgo.

Este estribillo sobre la falta de preparación para la llegada del dramaturgo es interesante, revelador y sintomático. Como les decía, cuanto mayor era el conocimiento de la gente contactada acerca del rol y la función del dramaturgo, menos preparados se sentían para su inminente llegada. Y, quiero que esto quede bien claro, esta supuesta falta de disposición no se debía en absoluto al hecho de que las producciones fueran a realizarse a muy largo plazo.

El estribillo en cuestión me planteó la siguiente observación: si, por un lado, la danza siempre ha querido, deseado, invitado, pedido y necesitado a la *dramaturgia* -y la requiere porque se utiliza la palabra dramaturgia para dar nombre a la consistencia, solidez y coherencia estética general de la pieza (aunque la intención de coherencia deseada sea, precisamente, ser incoherente)-, por otro lado, parece que las personas no tienen tanta necesidad ni interés, ni se sienten tan hospitalarios, en relación a la llegada y la presencia del *dramaturgo* (de la danza).

No estamos listos.

No estamos listos.

No estamos listos.

Si se identifica la dramaturgia como mediadora en «*la difícil relación entre escritura y acción física*» (cuestión que abordaré más adelante), el estribillo de «no estamos listos» plantea una «difícil relación» de otra naturaleza que tiene mucho que ver con la propia práctica dramática y que, según mi parecer, va más allá de la puesta en escena o la transformación en acción o movimiento (o no) de aquello que está escrito, y viceversa. Se refiere también, y en gran parte, a las dificultades que plantea la mera presencia del dramaturgo, una especie de nube, que deambula por la sala

generando a su paso una ansiedad colectiva respecto al nivel de preparación. Ahora bien, preparación ¿para qué? Única y simplemente para saber de qué va la pieza.

Por lo general, se suele atribuir a la figura del autor/director el papel de «aquél que se supone que lo sabe todo». Pero también al dramaturgo le corresponde, a su llegada, el aura simbólica de otra figura cuyo trabajo se supone que consiste, precisamente, en «saberlo todo» acerca de la obra. Su llegada (demasiado tarde, demasiado pronto) genera todo tipo de ansiedades, lo cual revela algunas de las tensiones propias de la práctica dramatúrgica, que tienen mucho que ver con el hecho de estar trabajando con una materia sensible y normalmente asociada a las competencias del autor. Esta dinámica, por consiguiente, plantea otras reflexiones sobre la cuestión del nivel de preparación que «requieren» aquellas creaciones que se construyen en base a un proceso de investigación. En definitiva, la pregunta es:

¿Quién, cuándo, y por qué, estará alguien en algún momento *listo* para el dramaturgo?

Fin de la Historia

Otro Principio

Quisiera citar de nuevo el pasaje que se recoge en el programa del «Seminario Internacional de Nuevas Dramaturgias» y que ya he mencionado un poco más arriba.

Podemos entender la práctica dramatúrgica como un ejercicio de interrogación y composición que tradicionalmente ha mediado la difícil relación entre escritura y acción física.

Si efectivamente la relación entre *acción física* y *escritura* siempre ha sido tensa y difícil (tanto en el marco de su teorización como en la implantación de la misma a nivel práctico), esta relación se complica todavía más cuando nos adentramos en el mundo de la *dramaturgia de la danza*.

En lo que se refiere a este nuevo modo de colaboración en la creación de piezas de danza -modo cuyos pioneros, ya en los años 80 fueron, entre

otros, Raimund Hoghe en sus colaboraciones con Pina Bausch en el terreno de la dramaturgia; Marianne van Kerkhoven en sus colaboraciones con numerosos coreógrafos flamencos; y Heidi Gilpin al trabajar en la dramaturgia para las piezas de William Forsythe- creo que, para cumplir con su promesa, la dramaturgia no debe establecer las relaciones de «interrogación» y «composición» entre *escritura* (entendida como un sistema de representación universal) y *acción física* (entendida como interpretación/re-presentación). Desde mi punto de vista, la tensión que alimenta y posibilita la dramaturgia como una práctica *de* la danza, *para* la danza y *con* la danza, es la tensión que se establece entre múltiples *procesos de pensamiento* y múltiples *procesos de actualización*.

Y esta tensión específica genera -del mismo modo que diagnostica- un gran problema para la dramaturgia de la danza. Un problema en el que la cuestión sobre si estamos listos o no es muy frecuente: porque bajo el amplio campo del signifiante «dramaturgia», ambas disposiciones, la preparación *del* dramaturgo y la preparación *para* el dramaturgo, están íntimamente ligadas a la cuestión del *saber*.

Quiero repetir aquí algo que ya he dicho antes: en lo que afecta a la *dramaturgia*, todo el mundo la espera ansiosamente. Se confía en ella y se está listo para ella; incluso es deseable que llegue cuanto antes, por la magia que le permite dotar a la obra de las tan deseadas consistencia e integridad necesarias para triunfar como pieza artística (y hablo del «triunfo» de alcanzar el pleno equilibrio entre sus contenidos y su forma de expresión, no del mero éxito económico o de crítica). Pero no todo el mundo, en realidad muy pocos, parecen estar tan listos y ansiosos para la llegada del dramaturgo. Es como si su presencia supusiera una especie de amenaza. Pero yo me pregunto: amenaza ¿a qué, exactamente?

Una amenaza a las expectativas adquiridas sobre «quien se supone que lo sabe todo» sobre el trabajo-por-venir.

Esta dinámica me lleva a pensar en finales de los años 80 y principios de los 90, cuando algunos coreógrafos empezaron a pedirme que trabajara con ellos en una especie de colaboración que todavía no se había bautizado de ninguna manera, pero que sin embargo ellos consideraban necesaria. Si algo sabía en aquel momento era que no tenía idea alguna de qué era lo que hacía al trabajar con ellos: por supuesto que entonces no sabía que

estaba ejerciendo el rol del dramaturgo. Y de la misma manera, tampoco los coreógrafos sabían cómo llamarme, ellos tampoco eran conscientes de lo que yo era. Pero cuando empezamos a trabajar juntos, a colaborar, todas estas dudas y preguntas se fueron resolviendo y disolviendo gracias a la propia práctica.

¿Existe alguna relación entre saber, no saber y esa sensación de estar listo para crear una pieza? ¿cuál es la relación entre la dramaturgia, el sentirse preparado y el saber? Dicho de otra forma, más concreta, corpórea, e incluso política: ¿cuál es la relación entre la presencia del dramaturgo en la sala y las tensiones que esta presencia puede generar en aquellos que *se supone que son los que saben y conocen* la materia o disciplina en la que la obra se basa (léase el autor, coreógrafo o bailarines, por ejemplo)? ¿quién sabe lo que esta obra-que-está-por-venir es en realidad, qué es lo que quiere y, por consiguiente, qué es lo que esta obra-que-está-por-venir necesita? Me da la impresión que resolver estas dudas bajo el régimen estético que hoy nos rige equivale a la disolución de la equivalencia, asumida por lo general sin cuestionamientos, entre *saber* qué es lo que la obra es/quiere/necesita, y *poseer* (la autoría de) la obra.

Así, propongo que la tensión fundamental en la práctica de la dramaturgia no sea la que existe entre acción física y escritura, sino la presente entre saber y poseer. Además, no es la dramaturgia la que inicia esta tensión, sino el dramaturgo, cuya simple presencia -incluso antes de su llegada, tal y como pude comprobar con mis llamadas y correos para colocar a dramaturgos en obras en proceso- cuestiona la estabilidad de la autoría de aquellos que teóricamente conocen la obra-por-venir.

Ahora comprendo que es precisamente a esto a lo que todos se referían al decirme que *no estaban listos*: no estamos listos para el dramaturgo porque TODAVÍA no SABEMOS de qué va la pieza en la que estamos trabajando. Una vez lo sepamos, tendremos algo que contarle al dramaturgo y él tendrá algo que decir sobre aquello que le hemos explicado. Entonces (y sólo entonces) podrá sernos de ayuda. Una vez lo sepamos. Una vez lo sepamos. Entonces, estaremos listos.

Listos para el dramaturgo.

Otro estribillo

Saber. No saber. Saber. No saber. Saber. No saber. Saber. No saber.
 Saber. No saber. Saber. No saber. Saber. No saber. Saber. No saber.
 Saber. No saber. Saber. No saber. Saber.
 No saber.

Llegados a este punto, debemos detenernos en una especificación. Una especificación que llamaremos «dramaturgia de la danza a partir de los años 80». E iniciaré la discusión de este tema con una paradoja. La paradoja es bien conocida: en el mismo momento en que se añade el sufijo «teatro» a la danza para cualificar así el uso de un género específico, la «danza-teatro» (que es también un género asociado a un particular modo de producir y crear danza, donde el dramaturgo de la danza encuentra un sitio por primera vez), es también el momento en el que la danza se convierte en *post-dramática*. El teatro entra a formar parte del nombre de la danza en el momento en que éste se aleja del conflicto dramático. Lo que significa: cuando se aleja de una manera de entender la función teatral de la escritura.

Así, sin la columna vertebral de la estructura o narración previa alrededor de la cual puede desarrollarse la obra (como en los trabajos de Martha Graham de los años cincuenta y sesenta), o sin el eje de una abstracción formal (como es el caso de Merce Cunningham y su equivalencia entre el espacio escénico y el espacio del lienzo), la danza se convierte en danza-teatro al problematizar la función unificadora y soberana de la *escritura* como uno de los principales tensores de y en la *dramaturgia*.

La danza se convierte en danza-teatro cuando el punto de partida para crear una obra deja de ser la técnica, el argumento o el texto, para pasar a ser un determinado campo de heterogeneidades. Cuerpos, voces, palabras, sabores, imágenes, cada uno poblado por los otros, y dispersado en el espacio siguiendo una forma de trabajar todavía más dispersa: con preguntas abiertas para los bailarines que requieren una respuesta provisional, representación literal de metáforas visuales y verbales fragmentadas, el uso de características y capacidades inmanentes al cuerpo de cada bailarín, el énfasis en las especificidades ambientales de cada espacio-tiempo de cada actuación. La obra surge de una zona de *indecidibilidad*, una nebulosa, un vapor, cargado sin embargo de una serie de elementos muy con-

cretos que constituyen un *heterogéneo campo de dispersión* en una atmósfera muy concreta. Y en esta atmósfera confusa y borrosa que aún así es material y específica, interactúan el coreógrafo, los bailarines, los colaboradores y el dramaturgo, todos ellos intentando no desvanecerse también. En otras palabras: la dramaturgia de la danza opera en un marco de desunión que, sin embargo, permanece específico y exige coherencia. Y esta coherencia proviene de la materialización concreta de acciones, pensamientos, pasos, gestos, objetos, atrezzo, vestuario, ritmos y tempos.

Pero, ¿cuál es la fuerza que puede aunar esta nebulosa de desunión que queda tan cercana a *la nada*? Esta fuerza no puede ser otra que el «deseo de autoría». Y este deseo suele articularse desde la representación –esto es, todas las declaraciones que suelen hacer los autores implican una fuerza de implementación: quiero hacer una pieza que aborde ésta *determinada* cuestión; o quiero hacer una pieza que tome ciertas observaciones, obsesiones o asuntos como puntos de partida y, al mismo tiempo, puntos de llegada-. Algunas muestras de ello serían, por ejemplo, una frase [«No one is watching», que da título a una pieza de Meg Stuart, y a la vez es hilo conductor de su dramaturgia]; un estado físico que se corresponde con una condición atmosférica [«Ráfaga»: que es el título para una pieza de Francisco Camacho, así como la directriz principal para la articulación del movimiento]; un problema político [«violencia»]; la deconstrucción de un problema estético [«Remote», título de otra pieza de Meg Stuart]; o la identificación de un estado corporal [«miedo», «alegría», «agotamiento», «frío», «apetito»...]. En definitiva, tal como comentó J. L. Austin, si los actos discursivos declamados por un actor en el transcurso de una función son «infelices», las acotaciones son siempre «performativas»: «entra por la izquierda del escenario»; «luz tenue»; «telón» son imperativos que hay que seguir, que poseen «fuerza de ley». De manera similar, el coreógrafo irá adquiriendo autoría y soberanía sobre elementos de la obra –puesto que, por lo general, la economía de la función del autor contemporáneo en la danza, asigna al coreógrafo la responsabilidad de transmitir al grupo esta fuerza de partida, la fuerza deseante (de la autoría)- a pesar de que no tenga por qué ser necesariamente así: la soberanía del coreógrafo en la autoría es sólo uno de los aspectos en la ecuación autoral. Y no me refiero a la asignación «democrática» de la autoría (el ahora tan frecuente «hecho en colaboración con» que, sin embargo, no impide seguir considerando al autor como origen –y por lo tanto «abajo firmante» a modo de propietario-de la fuerza). Me refiero más bien al hecho de que la dramaturgia como

práctica propone el descubrimiento de que *es la obra en sí misma* la que contiene y posee su propia soberanía, sus deseos performativos, sus anhelos y sus demandas. *Es la misma obra la dueña y señora de su fuerza creadora*. En este sentido, el dramaturgo no trabaja para el coreógrafo ni para los bailarines ni para, o con, los colaboradores: trabaja para, y con, la pieza inminente. Aunque nadie sepa todavía qué va a ser. (Todos los grandes artistas, intérpretes, directores, diseñadores también conocen esta verdad, pero es tarea del dramaturgo el recordarlo constantemente a todos, como si de una premisa ética se tratara).

Retomando mi proposición inicial: es en la tensión existente entre la casi-nada contenida en un deseo (llamémosle, del autor, por ahora) y las realizaciones que están aún por venir (que podemos llamar la obra inminente), donde opera la dramaturgia de la danza.

Pero, ¿de qué manera opera esta dramaturgia? ¿cómo funciona? ¿cómo habita esa zona de indeterminación que, paradójicamente, es tan precisa, concreta y rigurosa?

Precisamente, no hay nada más cercano al proceso de «actualización» que esta manera de co-crear: partimos de un terreno de indeterminación que enmarca una serie de elementos muy concretos. Es decir, esta indeterminación abarca: nódulos problemáticos muy definidos (por ejemplo, cuestiones coreográficas: «cómo bailar quieto» o «cómo pueden dos cuerpos ocupar el mismo espacio»); nódulos afectivos concretos (por ejemplo, problemas de afectos: «cómo dar corporeidad al pánico, a la histeria, al frenesí», «cómo crear un cuerpo de pérdida»); o nódulos referenciales (cuestiones estéticas, por ejemplo: «cómo puedo abordar en esta pieza el cuadro de Francis Bacon, la escultura de Joseph Beuys, un determinado pasaje filosófico, poesía o un fragmento de un periódico»).

Y a partir de esta nebulosa inicial de elementos y sus referencias, es necesario crear un modo de condensación, o actualización, de forma concreta. Un «aquí y ahora» debe empezar a tomar forma, con una clara consistencia (aunque sea algo borrosa, siempre y cuando sea esto lo que la obra está pidiendo). Esta temporalidad, en la que se prueban, se toman, se rechazan y se recuperan distintas opciones de condensación, realización o replanteamientos, se llama *periodo de ensayo*.

En el terreno de la danza, cuando se empieza la dramaturgia prácticamente desde la nada uno se da cuenta de que cada obra concreta, cada nuevo proyecto, cada nueva pieza en la que se trabaja, necesita inventar un nuevo modo de experimentación (o lo que es lo mismo, una dinámica de ensayo), para que la pieza que nadie (excepto ella misma en su atemporalidad) sabe cómo ni qué será, pueda llegar a existir. La dramaturgia de la danza debe tener siempre presente que cada pieza exige sus propias metodologías y dinámicas. A cada pieza le corresponde sus métodos particulares de incorporación y actualización.

Por ejemplo

En el confuso terreno de construir la dramaturgia entre una multiplicidad de pensamientos y una multiplicidad de replanteamientos, lo único que puede esclarecer el camino pasa por el acercamiento sutil a cada elemento performativo, en el sentido de que van tomando forma desde la neblina inicial de la casi-nada, hasta la concreción de las acciones. Hay que prestar aquí atención a un imperativo inmanente. Un imperativo inmanente, una llamada por parte de todos los elementos que conforman la situación: el cuerpo específico de un bailarín, su manera de moverse, de ser y de estar; la coherencia de un gesto, un paso o una frase de movimiento en relación a su propia lógica y a la lógica general de su articulación con los gestos, pasos o frases previos y sucesivos; la composición y funcionalidad de un objeto junto con las ramificaciones poéticas de su nombre (por ejemplo, la manera en que un objeto funciona como mera herramienta o instrumento no puede disociarse de la forma en que su nombre actúa en el terreno de las palabras, que puede crear un campo de resonancia, subliminal pero concreto, de «imágenes acústicas» o significantes). Cartografía de cómo todos estos elementos encuentran su lugar, a veces desde la coherencia, a veces mediante la adhesión, otras por dispersión o entrando en conflicto unos con otros: ésta es la tarea de la dramaturgia. El dramaturgo está al servicio de esta tarea, tanto siguiendo, como haciendo que las propias fuerzas sigan las líneas que ellas mismas dibujan.

Recapitulemos, lo que intento es replantear la premisa (provisional, a mi modo de ver) de la dramaturgia como puente o mediadora en la difícil relación que existe entre escritura (que el programa dota de un «rol incuestionable» en la escena) y acción física.

En cierta manera, estoy de acuerdo con la premisa según la cual la principal función de la dramaturgia *de la danza* es efectivamente *también* la de *ser puente* o mediar en una dificultad. Pero lejos de pensar que ese conflicto sea, principalmente, el que existe entre «escritura incuestionable» y acción física, sugiero que la tensión en la que actúa la dramaturgia es la que existe entre *un terreno confuso de dispersión como punto de partida y un terreno de cohesión fragmentaria como punto final*. Además, pongo el acento en el deseo como la fuerza principal que opera en la dramaturgia –un deseo entendido como *agenciamiento*, el deseo de unir y combinar, de trabajar conjuntamente, de trabajar conjuntamente con la obra– y por lo tanto estar al servicio del impulso inmanente de una obra que palpita no sólo porque nosotros lo deseamos, sino porque la obra en sí misma está deseando llegar. En este sentido, lo que propongo (aunque pueda parecer polémico) es que la dramaturgia no se rige por el deseo de saber, sino por la fuerza del no saber.

No hace falta decir que, en el contexto de la acción «post-dramática», por usar la expresión de Hans-Thies Lehman, este problema de la dramaturgia de la danza se convierte en el problema de un teatro que no parte de –y que por tanto no pretende llegar a– ninguna fuente originaria de escritura; más bien alza el vuelo a partir de un campo disperso de múltiples orígenes: textos, objetos, particularidades del actor, cuestiones estéticas, impulsos políticos, una imagen, un sueño, un giro virtuoso, un enojo, una cosa, una palabra obsesiva, un afecto, un espacio, un bailarín, un movimiento, gestos... incluso, en ocasiones, un texto o textos.

Por lo tanto, para el dramaturgo de la danza que observa a los bailarines *muevequetemueve* sin más propósito que investigar y actualizar aquello que ellos no saben aún lo que será, la pregunta es: *¿cómo trabaja uno a partir de una pluralidad de casi-nada?* La cuestión correlativa es –y aquí voy a volver al principio–: *¿cómo trabaja uno desde el no-saber?*

Mi experiencia me lleva a decir que uno trabaja tanto desde la nada, o casi-nada, como desde el no saber, o el casi no saber, a base de convertirse en un ávido recolector, seguidor de la regla benjaminiana en favor del historiador materialista: ni un solo elemento o acontecimiento puede ser considerado menor o insignificante en el momento en que aparece (tanto para el dramaturgo como para el historiador, y es que el dramaturgo en cierto modo actúa como un historiógrafo de la pieza). Cada elemento es poten-

cialmente relevante para aquello que está por venir. Así, la práctica de la dramaturgia de la danza se da cuando se aprende a unir un cúmulo de múltiples elementos y acontecimientos, mayores y menores, que se van sucediendo en el tiempo sin anunciar su grado de relevancia. Esta es una de las principales razones por la que la distancia crítica para la dramaturgia debe ser de una proximidad absoluta: porque una distancia lejana elimina lo menor y lo microscópico.

Pero, ¿cómo se ensambla? Una vez más, tomando el «no-saber» no como una condición que hay que superar, cubrir, reprimir, o por la que debemos preocuparnos, sino como un método a seguir rigurosamente hasta sus últimas consecuencias. Lo que José Gil escribió en el cuerpo del bailarín puede ser aplicado a la dramaturgia de la danza en general:

El deseo crea «ensamblajes». Pero el movimiento hacia esos enlaces siempre abre camino a nuevos ensamblajes. Y esto es porque el deseo no se agota en su misma satisfacción, sino que crece ensamblándose de nuevo. Y todo, para crear nuevas conexiones entre materiales heterogéneos, establecer nuevos vínculos, otras vías para canalizar la energía; conectar, poner en relación, hacer simbiosis, provocar que algo ocurra, crear máquinas, mecanismos, articulaciones: esto es lo que significa ensamblar. Exigir constante e incesantemente nuevas relaciones².

2. José Gil: «Paradoxical Body» *TDR/The Drama Review*, Winter 2006, Vol. 50, No. 4 (T192): 21-35 (*TDR* es una revista trimestral que trata sobre los contextos social, económico y político de las artes escénicas contemporáneas, poniendo un énfasis especial en los trabajos experimentales, interculturales, interdisciplinarios y vanguardistas).

Para concluir

En una ocasión Eugenio Barba propuso una buena definición de dramaturgia, dado su elevado énf-

sis performativo, más que hermenéutico: «la dramaturgia es *drama-ergon*: el trabajo de las acciones en la actuación».

Aunque Barba, en un breve texto sobre dramaturgia en *El arte secreto del actor*, enfatiza lo textual en la dramaturgia (si esa textualidad precede a la acción o es escrita a partir de la acción), yo uso aquí a Barba para ilustrar justamente cómo son a menudo usados los textos y escritos en la dramaturgia de la danza o *en una dramaturgia de elementos atmosféricos dispersos* o *en una dramaturgia que no sabe*. Esto es: *erróneamente*.

La práctica de errar, creo, puede añadir un giro diferente a la premisa del texto introductorio de estos encuentros, que en su conclusión afirma:

No obstante, la escritura, en cuanto concepto y en cuanto práctica, sigue cumpliendo una función incuestionable en el ejercicio dramático. ¿Cómo se relaciona la escritura verbal con la acción corporal? ¿Cómo se aborda la traducción y la superposición de los códigos? ¿Cómo afrontar el enmascaramiento de lo escrito en lo verbal?³

Errar dentro de los textos nos permite extraer de ellos «posibilizaciones» que de otra forma quedarían escondidas, reprimidas o censuradas, bajo el imperativo del «buen uso».

Por tanto, añado ahora a Barba -la dramaturgia como el trabajo de las acciones, sí, pero sólo si hace que las acciones trabajen- *erróneamente*.

Es la tarea del dramaturgo, y particularmente del dramaturgo de la danza (me refiero aquí al terre-

3. Cita contenida en el programa del Seminario Internacional sobre Nuevas Dramaturgias, celebrado en Murcia del 23 al 28 de Noviembre de 2009.

no de lo práctico, esto es, como colaborador en la sombra para una pieza cuya consistencia, y a veces incluso cuyo «tema» están aún por venir) la de atender a todas aquellas acciones que están siendo constantemente creadas, constantemente propuestas por cada uno de los elementos que co-crean la pieza. Incluso cuando se han creado sin escritura ni texto.

Por consiguiente, los objetos, la temperatura, un momento del día, también deben ser considerados acciones. No en tanto que operación metafórica o poética («verlo como») sino mediante una muy concreta comprensión del hecho que las cosas, los objetos y la temperatura *actúan*. En el acontecer de la danza, todos los elementos *crean* y *son* acontecimientos. Es cuestión de entender su modulación, de recoger las cualidades adecuadas o inadecuadas para la pieza por venir. La modulación de un gesto; la modulación de un color; la modulación de un poema; la modulación de un objeto.

Acciones, interacciones: los objetos actúan, los bailarines actúan, el coreógrafo y el dramaturgo y todos los demás accionan y reaccionan. Y a través y a partir de este campo reactivo, no tanto un texto, pero sí una textura, empieza a tejerse, a entretejerse, a suturar. Algo superficial comienza a emerger -una piel, una vibración, una atmósfera. Cada elemento va encontrando su lugar- a veces de manera espontánea, otras al cabo de meses de concatenación.

Errando. Errando. Errando.

Cuando hablo del error, no me refiero al hecho de fracasar. No propongo una poética o estética del fracaso (aunque algunos de mis ídolos más admirados en la escena actual, como Goat Island en Estados Unidos, o Forced Entertainment en el Reino Unido, estén efectivamente interesados en activar el fracaso en la representación y en la representación del fracaso). Pero lo que a mí me interesa es una política, una estética o una poética del *errar*. De perderse, de saltarse la marca, de calcular erróneamente. De no saber hacia dónde ir, pero yendo a pesar de todo.

Sin saber. Sin saber. Sin saber. Sin saber. Sin saber. Sin saber.
Sin saber. Sin saber. Sin saber. Sin saber. Sin saber. Sin saber.
Sin saber. Sin saber. Sin saber. Sin saber. Sin saber. Sin saber.

Nada más aterrador.

Pero ese *terror* contiene ya el nombre de la fuerza fugitiva que nos ocupa: *error*. Y es precisamente esta preocupación la que ataca al dramaturgo en su labor diaria. Es de lo que se le acusa constantemente al dramaturgo: de cometer un error, de no mirar adecuadamente, de no bailar correctamente, de no tomar las decisiones acertadas, de no CONOCER bien la pieza...

Aprender cómo afrontar estas acusaciones acerca del no-saber son los ritos de paso secundarios por los que tienen que pasar todos los dramaturgos, en el delicado momento de los replanteamientos, cuando el estreno es inminente y la pieza se resiste e insiste en permanecer confusa... Ciertamente, yo he vivido momentos en que los bailarines me han pedido (me han exigido) bailar la sección que yo les decía que «no me convencía». Así que te plantas ahí arriba, con pinta de estúpido porque por supuesto no sabes cómo bailar, todo el mundo se ríe, y entonces se puede seguir trabajando.

Pero desde mi punto de vista, en el trabajo como dramaturgo de la danza, el terror de no saber es sólo uno. Y es específico para cada nueva pieza, por lo que es necesario abordarlo una y otra vez. El terror de no saber, ¿qué?

El terror de no saber cómo ayudar a la obra a huir del cliché.

Recordemos aquí la observación que Gilles Deleuze hace en su libro *Lógica del Sentido* sobre el drama del pintor ante el lienzo blanco, virgen, cuando está a punto de hacer el primer trazo de una nueva pintura (un drama que también reconoce el escritor ante la página en blanco, en el momento previo a la primera letra de una obra por escribirse; un drama que también es el del coreógrafo, cuando pone los pies en la sala grande y vacía y está a punto de hacer el primer paso, gesto o secuencia de movimiento para una pieza nueva -La Ribot habla a menudo de este drama, Vera Mantero también-), Deleuze nos recuerda que este drama no se debe al hecho de que el lienzo, la página o la sala, estén VACÍOS y deban llenarse. El drama y el terror provienen del hecho de que ese aparente espacio vacío está todo CARGADO, PRE-CARGADO, *repleto* con innumerables CLICHÉS: que tienen que ser desechados, antes que nada.

Esto es particularmente importante en danza, donde el cuerpo del bailarín ha sido cargado con técnicas y gestos que parecen estar listos para, hechos

al servicio de una cierta pre-concepción de lo que es (o debe ser) una pieza de danza.

Este es el drama / este es el terror: no saber cómo borrar lo que embadurña el cuerpo, o llena la pieza que está todavía por existir, con clichés.

La estrategia que Deleuze propone, si lo recordamos, es la de considerar la noción de diagrama de Francis Bacon para ilustrar cómo el pintor ataca el lienzo, lo mancha, difumina, rasca, raya, emborriona. En el lienzo, estas acciones abren un espacio que por lo menos delimita otros campos de *posibilización* para que nuevos trazos y formas encuentren un lugar. Lo mismo puede decirse de las palabras despejando el papel. Se establece aquí una sistemática realimentación, según la cual mano, ojo, mente, azar, conceptos, todo se fusiona en una destrucción constructiva concreta: donde las marcas y señales definen un mapeo para una escritura distinta, que vuelve ahora a nuestra problemática no como una *arche-escritura* (como proponía Derrida) sino como una *choreo-escritura*, construida con un movimiento que no puede ser apuntalado correctamente.

Errando errando errando errando errando errando errando: escribiendo.

Pero, ¿y en la sala de ensayo? ¿cómo puede uno representar esas *manchas*? ¿cómo se puede eliminar el cliché del cuerpo si partimos del cuerpo y llegamos al cuerpo, y cómo podemos eliminar el cliché del movimiento si estamos instalados en él? Destruyes en tanto que te mueves, pero una vez paras, ¿dónde están las marcas a partir de las que poder empezar a componer?

No son visibles. No forman parte de lo visible. Pero están ahí. En un espacio que ha sido saturado atmosféricamente; y en un cuerpo que ha sido recompuesto. Entonces el dramaturgo empieza a darle salida a las inteligibilidades. Esas invisibilidades concretas que generan principalmente una atmósfera que, por supuesto, la cámara nunca parece registrar. Y aquí es donde la escritura entra de nuevo -la escritura que sigue después del hecho-. La escritura que tiene que ocurrir DESPUÉS de «mirar sin un lápiz en la mano», por utilizar la hermosa expresión de Marianne Van Kerkhoven, que da título a su corto pero increíblemente acertado ensayo sobre dramaturgia de la danza, escrito hace más de diez años. Mirar sin un lápiz en la mano. Hace más de 100 años, Freud decidió escuchar sin un lápiz en

la mano, para que su inconsciente pudiera sintonizar mejor con el inconsciente del otro. De la misma manera, la actitud del dramaturgo al mirar sin un lápiz en la mano, trata de entrar en sintonía con la nebulosa virtual de los deseos de la pieza.

No saber. No saber. No saber. Errando. Errando. Errando. No estamos listos. No estamos listos. No estamos listos. Errando. Errando. Errando.

Una de mis alumnas del Seminario sobre Dramaturgia Experimental de los estudios de Posgrado de la Universidad de Nueva York estaba trabajando con un colectivo teatral en la producción de una pieza de teatro «post-dramático». Había trabajado anteriormente con el grupo, eran amigos, y confiaban los unos en los otros. En un determinado momento, decidió de qué manera iba a enfocar su presencia dramática y su labor en esa nueva colaboración. Tomó la decisión de dar únicamente «malos consejos» en toda la primera parte del proceso. En sus propias palabras, asumió el rol del «dramaturgo como saboteador». Trabajaría sin descanso para apuntar siempre hacia la «dirección equivocada». Forzando que todos se perdieran. Al final, nadie sabía de qué trataba la pieza, cuál era el proceso ni qué les había llevado hasta tal punto. Totalmente desorientados, ellos seguían trabajando, trabajando, trabajando. Errando, errando, errando. Sin saber, sin saber, sin saber. Hasta que otra cosa, algo completamente distinto a lo que se había concebido como punto de partida y llegada, empezó vagamente a tomar forma: en ese momento, ella detuvo el sabotaje.

Los clichés habían desaparecido. Se podía empezar a construir algo. Todos estaban listos.

Traducción: Maria Roig.

«We're not ready for the dramaturge»: Some notes for dance dramaturgy

André Lepecki

I will be addressing the question of what the dramaturge «is supposed to know» in the daily practice of dance dramaturgy. Departing from Lacan's provocative formulations on the «subject who is supposed to know,» (see, for instance, *Four Fundamental Concepts in Psychoanalysis*) my question is: when dramaturgy is performed as a process, in the studio, alongside the unfolding choreographic and compositional processes of creation, how can the dramaturge prepare his or her contributions to the work? What is exactly his or her position, or function? What is being exactly surveyed, what exactly is being surveyed, looked for, analyzed, or retained by his or her activity? And, what exactly is expected of the dramaturge by those who dance and choreograph before his or her scrutinizing presence? Before all of these questions, all pressing and practical, one of my proposed answers will be: the dramaturge must engage in an «inexact-yet-rigorous» methodology, not aligned with knowledge and knowing, but with errancy, erring and error. With these questions and this working proposition in mind, I nevertheless wanted to start by telling you a story. It is not too long of a story.

Story

I started my professional work with dance in the mid-to late 1980s, in Lisbon, where I grew up. I started by being first a «friend-collaborator» on

whatever was needed by the choreographer: suggestions for music, discussions of scenes during rehearsals or of departing concepts for new pieces, propositions for texts (theoretical or not), helping craft press-releases, writing letters for grants, designing sets... Slowly, I moved from «friend-collaborator» to «collaborator-at-large» to dramaturge (officially gaining the title when starting to work with Meg Stuart and Damaged Goods in 1992), to co-director (officially gaining the title in an installation work with Bruce Mau in 2000), to director (officially gaining the title in 2006, when directing the re-doing of *18 Happenings in 6 Parts*), to festival curator (officially gaining the title in 2008, with the festival In Transit, Berlin). Meanwhile I was also active as a dance critic (from 1989-1995), and, from 2001 onwards, also became Professor at NYU. So, although I had stopped working as a professional dramaturge in 1998, I again came across dramaturgy at the University. I found dramaturgy again, and dramaturgy found me again thanks to a refrain.

Which is the following:

Not ready. Not ready. Not ready. Not ready. Not ready. Not ready. Not ready.

In the spring of 2001 I taught my first «Experimental Dramaturgy» course at NYU. I was coming out from a bit over a decade of intense process-based dance dramaturgy, from 1992 to 1998, mostly with Meg Stuart (but also with Francisco Camacho, João Fiadeiro and Vera Mantero. This was dramaturgy done daily in studios, working with choreographers, dancers, composers, designers, producers. But as I started to teach a post-graduate seminar on experimental dramaturgy in the Department of Performance Studies at NYU, this strange refrain, that had come from somewhat unexpected locations, started to establish itself. And, in its stubborn affirmation, something started to come across, for the first time, and about dramaturgy, that I had never considered previously.

Not ready. Not ready. Not ready. Not ready. Not ready. Not ready. Not ready. Not ready. Not ready.

Informed of process-dramaturgy in dance, I decided that if I wanted to frame any post-graduate course on dramaturgy, I would have to ask the students to practice dramaturgy in a professional context. So, in 2001, 2003 and 2005, students taking «Experimental Dramaturgy» were not only required to attend the seminar sessions where we tackled several texts I found relevant for a contemporary practice-based dramaturgy –(those included, for instance, Barthes' essays on the «Third Meaning,» Stuart Hall's texts on «The Return of the real» in contemporary art, several texts by European and North-American dramaturges [Heidi Gilpin, Marianne van Kerkhoven, Myriam Van Imschot], by choreographers on their process [Forsythe, Stuart, Bel, Charmatz], directors [Elizabeth Lecompte, Richard Foreman, Matthew Goulish and Lin Hixson], philosophers [Benjamin, Deleuze])– but the students were also placed as dramaturges in several productions during the course. The term «Productions» needs to be understood here in the broadest possible definition: one student worked with Vito Acconci's architecture studio; another with a film production; another with a visual artist for his upcoming show at the Whitney Biennial; another with the Jewish Museum in NY; another on a book for a famous author in theater circles; while some even worked with some theater and experimental dance companies in downtown NY (Mabou Mines, Chamecki-Lerner, Castillo Theater, and many others). There were also collaborations with music and sound installations, visual arts performances, musical theater, etc. Working in productions allowed students to fully engage in the requirements of a dramaturgy process: a deep immersion in the creation process. An immersion predicated on the fact that you will work like a maniac, assist, intervene, give ideas, research, advice, propose but without ever really knowing if all the work you put into it will ever tangibly be recognized as being *yours* in the final production. And, as Marianne van Kerkhoven put it so well, your picture will most likely not appear in the program...

As you can imagine, such a course demands a lot of preparatory organization –endless phone calls, e-mails, persuasive conversations in order to place fifteen dramaturges each course with fifteen different artists/productions-. Thus my own refrain was going over phone lines and e-mails: «Do you need a dramaturge?», «Would you like a dramaturge?»,

«May I offer you a dramaturge?», «Yes, I can explain what a dramaturge is...».¹

Eventually students were placed: in the architectural studio, in the film plateau, in the museum, in the visual artist's studio, in the dance studio. But the odd refrain would soon start to appear again from a particular group of «productions». And the appearing of this refrain followed a kind of law, which could be articulated as: the more I approached productions that were supposed to know what a dramaturge is (in dance, in theater), the more I would get the following from them:

Dear Prof. Lepecki:

We are delighted by your e-mail and proposal, but at this point we are not ready for a dramaturge.

Hi André,

This is a great project. Unfortunately, we feel that we are not quite ready for working with a dramaturge yet. Maybe later in April?

Dear

We find your proposal intriguing. However at this point we have no productions at the stage of needing a dramaturge. Maybe next year we could think at a better time for this collaboration?

Not ready. Not ready. Not ready. Not ready.

Not ready for the dramaturge.

1. In Spanish and Portuguese «dramaturgo» means «playwright» in English. I am talking about something entirely different here - about a collaborator that assists the production to come into being by closely working on its «plane of consistency» with the director or choreographer.

This refrain on the lack of readiness for the dramaturge is interesting and telling and symptomatic. As I said, the more the people I contacted knew of the role or function of the dramaturge, the less ready they felt for his or her imminent arrival. And, I want to be clear, this supposed lack of readiness was not at all due to the fact that the productions contacted were far ahead in the future.

A case to be made out of the refrain: if *dramaturgy* has always been desirable and wanted and asked for and welcomed in dance –and desired because dramaturgy is the name one gives to a work's overall aesthetic consistency, solidity and coherence (even if the desired coherence is to be incoherent)– not so many people seem to have such immediate feeling of hospitality or interest in regards to the arrival and presence of the (dance) *dramaturge*.

Not ready.

Not ready.

Not ready.

If dramaturgy is identified as a mediator in «*the difficult relationship between writing and physical action,*» which I will discuss in more detail in a moment) what was coming across with the «not ready» refrain was yet another kind of «difficult relation» involved in the practice of dramaturgy. I want to suggest this difficult relation is not only between translating (or not), writing into physical action and vice-versa; it is also, and very significantly, about the difficulties the very presence of the dramaturge brings in, as a kind of cloud, as he or she walks into the studio as a figure that generates an anxiety at the level of readiness – and readiness for what? Readiness for knowing what the piece is (about).

Usually we attribute the function of the «subject who is supposed to know» the work to the figure of the author/director. But the dramaturge arrives with the symbolic aura of another subject whose work is precisely to be also another «subject who is supposed to know» the production. His or her arrival *at too late, too early a stage* creates all sorts of anxieties, which reveal interesting tensions in the practice of dramaturgy that have to do with its specific conditions of laboring within current economies of author-function. This dynamics requires further reflections on the question of readiness in process-based performance. The question is:

Who, when, and why is one ever *ready* for the dramaturge?

End of Story Another Beginning

I would again like to cite the excerpt from the program of the «International seminar of New Dramaturgies», that I previously quoted.

We can understand dramaturgical practice as an exercise of interrogation and composition that has traditionally mediated *the difficult relationship* between *writing* and *physical action*.

If indeed the relationship between *writing* and *physical action* has always been a difficult one (at the level of its theorization as well as at the level of its implementation, or performance), this relationship becomes even more complicated once we enter the realm of *dance dramaturgy*.

In this relatively new mode of collaboration in dance making – a mode pioneered among others by Raimund Hoghe in his early dramaturgical collaboration with Pina Bausch, Marianne van Kerkhoven in her several collaborations with Flemish choreographers, and Heidi Gilpin while dramaturging for William Forsythe, all throughout the 1980s – I propose that the «interrogating» and «composing» relationship that dramaturgy must establish in order to fulfill its promise is not between *writing* (understood as a general system of representation) and *physical action* (understood as performance). The tension, I suggest, that fuels dramaturgy as a practice *in* dance and *with* dance is the tension established between multiple *processes of thought* and multiple *processes of actualization*.

This specific tension creates –as well as it diagnoses– a big problem for dance dramaturgy. A problem where the question of readiness is prevalent – because under the force-field of the signifier «dramaturgy», the readiness *of* the dramaturge and the readiness *for* the dramaturge are both fundamentally tied to the question of *knowing*.

I want to repeat what I said earlier: as far as *dramaturgy* is concerned, everyone eagerly awaits for it, everyone is always ready for it, actually hoping it will come as soon as possible –so that dramaturgy can work its

magic and provide the so much desired consistency and integrity that all art needs in order to succeed as a work (by «success» I mean the work achieving a full consistency between its forms of content and its forms of expression- not economic or critical success). But not everyone, actually very few people, seems to be at all ready for the arrival of the dramaturge. It's as if his or her presence represented something of a threat. But a threat to what, exactly?

A threat to acquired expectations about the «one who is supposed to know» the work-to-come.

This dynamics made me think back to the late 1980s, early 1990s, when choreographers began asking me to work with them in some sort of nameless collaborative capacity that was nevertheless perceived by them as necessary. I was sure at the time that I did not know what I was doing when working with them - I certainly did not know I was a dramaturge. And the choreographers, initially, did not know what to call me, did not know I was one either. But once we all started working together, these questions of not knowing started to be resolved and dissolved by a practice of doing.

The Question for us all here in Murcia, this evening: could there be a connection between knowing, not knowing, and this sense of readiness for creating a piece? What is the relationship between dramaturgy, readiness and knowledge? Actually, let me rephrase this in a more concrete, corporeal, and political way: what is the relationship between the presence of the dramaturge in the studio and the *tensions* this presence may create in relation to those *who are supposed to hold knowledge* over the work being created (i.e., the author, the choreographer, the dancers)? Who actually knows what the work-to-come truly is, what the work-to-come wants, and therefore what the work-to-come needs? It seems to me that to solve these questions under the aesthetic regime that governs us is to dissolve the usually unproblematized equivalence between *knowing* what the work is/wants/needs, and *owning* (the authorship of) the work.

Thus, I propose that the fundamental tension in dramaturgy as practice is not one between action and writing but between knowing and owning. Moreover this tension is initiated not by dramaturgy, but by the dramaturge -whose simple presence- even before his or her arrival, as I could verify from my phone calls to place dramaturges in productions -

questions the authorial stability of those who are supposed to know the work to come.

This, I realize now, is what everyone was telling me, when telling me of their *not being ready*: we are not ready for the dramaturge because we STILL do not KNOW what the piece we are making is about. Once we know, we will have something to tell the dramaturge and he or she will have then something to tell us about what we told him or her. And then (and only then) he or she can be of help. Once we know. Once we know. Then we will be ready.

Ready for the dramaturge.

Another refrain

Knowing. Not knowing. Knowing. Not knowing. Knowing. Not knowing. Knowing. Not knowing. Knowing. Not knowing. Knowing. Not knowing. Knowing. Not knowing. Knowing. Not knowing. Not knowing.

At this point, we need to land on a specificity. Lets call this specificity «dance dramaturgy since the 1980s». I'll start the narration of this specificity with a paradox. The paradox is well known: the moment dance receives the suffix «theater» to qualify a specific genre –«dance-theater» (which is also a genre attached to a specific mode of producing and creating dance where the dance-dramaturge first finds a place)– is also the moment dance becomes *post-dramatic*. Theater enters into the name of dance when it sets aside the problem of drama. Which means: when it sets aside a kind of understanding of the theatrical function of writing.

Thus, without the backbone of a structuring and anterior narrative to which the work will also aim at (as in Martha Graham's works in the 1950s and 1960s for instance) or without the backbone of formal abstraction (where the space of the stage is made equivalent to the space of the canvas, as in Merce Cunningham), dance becomes *dance-theater* by highly problematizing the unifying and sovereign function of *writing* as one of the main tensors of and in *dramaturgy*.

Dance becomes dance-theater at that moment when the point of departure for creating a work is not a technique, nor a plot, nor a text, but a concrete field of heterogeneity. Bodies, voices, words, tastes, images, each already populated by others, placed in dispersion by an even more dispersing mode of working: open questions to dancers that need to be answered provisionally, literalization of fragmented visual or verbal metaphors, the use of capacities and intensities immanent to each dancer's body, the emphasis on environmental specificities of each time-place of each performance. The work departs from a zone of undecidability, a cloud, a vapor, populated nevertheless by **very concrete** elements that constitute a *heterogeneous field of dispersion* in a very specific atmosphere. In this field-cloud, in this vaporous atmosphere that is nevertheless material and specific, choreographer, dancers, collaborators and the dramaturge all stand -all trying not to become vapor as well. In other words- dance dramaturgy operates in a field of dis-unity that nevertheless remains specific and demands coherence. And this coherence comes from the concrete materiality of actions, thoughts, steps, gestures, objects, props, costumes, timings.

What is the force that can harness this cloud of dis-unity that is *almost* a quasi-nothingness? This force has no other name than «authorial desire.» Authorial desire is usually articulated performatively - that is to say, all declarations made by an author imply a force of implementation: I want to make a piece dealing with this *specific* issue; or I want to make a piece where certain observations, obsessions, or themes are taken as being both points of departure *and* points of arrival. These could be, for instance, a sentence [«No one is watching» -which titles a piece by Meg Stuart, but also is its main dramaturgical drive]; a physical state corresponding to an atmospheric condition [«GUST» -which titles a piece by Francisco Camacho, but is also its main directive for movement]; a political problem [«violence»]; a deconstruction of an aesthetic problem [«Remote» -another title of a Meg Stuart piece]; or the identification of a general bodily state [«fear»; «joy»; «exhaustion»; «cold»; «appetite»...]. Finally, as J.L. Austin remarked, if speech acts pronounced by an actor on stage during the course of a play are «infelicitous», stage directions are always performative: «enter stage left»; «lights dim»; «curtain» are imperative instructions that must be followed, they have force of law. Similarly, the choreographer would gather authorship and authoritarian sovereignty over a work's elements - since, usually, the economy of the contemporary author-func-

tion in dance assigns to, or designates, the choreographer as the singular figure responsible for bringing to the group this initial (authorial) desiring force – although it does not have to be this way necessarily: the authorial sovereignty of the choreographer is always only one aspect of the authorial equation. And I am not referring here to «democratic» ways of assigning authorship (the usual «made in collaboration with» that nevertheless does not preclude the author as originating – and therefore signing owner – force). I am referring to the fact that what dramaturgy as practice proposes is the discovery that *it is the work itself* that has its own sovereign, performative desires, wishes, and commands. *It is the work that owns its own authorial force*. In this sense, the dance dramaturge then does not work for the choreographer, nor for the dancers, nor for or with the other collaborators – he or she works for and with the piece to come. Even if no one knows yet what that may be. (All great performers, directors, designers also know this truth – but it is the role of the dramaturge to constantly remind everyone if it as an ethical imperative).

Going back to my initial proposition: it is in the tension between a quasi-nothingness predicated on a desire (let's call it authorial, for now, on the one hand) and actualizations which are still to come (let's call it for now, the work to come), that dance dramaturgy operates.

And how does dance dramaturgy operate? How does it work? How does it inhabit this zone of indetermination that is nevertheless very precise, very concrete, and very rigorous?

There is nothing closer to the process of «actualization» than this way of co-creating: we start with a zone of indetermination that surrounds very concrete elements. This zone determines specific and well-defined nodes of problems (for instance, choreographic problems – «how to dance still» or «how two bodies can occupy the same space»); nodes of affects (for instance affective problems – «how to create a body of panic, a body of frenzy, a body of loss»); or nodes of references, for instance aesthetic ones – «how the painting of Francis Bacon, or Joseph Beuys' sculpture, or certain fragments of philosophy, poetry, and daily newspapers can be activated in this particular piece»).

From this initial cloud of elements and their references, a mode of condensation, or actualization, needs to be created – concretely. A here and now

must take shape, very clearly in its consistency (even if this clarity implies taking shape as a blur, as long as that is what is being called for). This temporality, where modes of condensation and actualization are experimented and created and discarded and recuperated, is called rehearsal.

In dance, one discovers while dramaturging from a place of quasi-nothingness that for every specific work, every new project, every new piece being made, a mode of experimenting – that is to say, a mode of rehearsal – needs to be invented anew, so that the piece that no one (except the piece itself in its atemporal consistency) knows what it will be, can become actual. Dance dramaturgy must always remember that each new piece demands its specific new methods and modes. Each piece demands its own specific ways of incorporation and actualization.

For Example

In the nebulous domain of dramaturging between a multiplicity of thoughts and a multiplicity of actualizations clarity is gained only by subtly approaching each performance element in the context of its taking shape from the mist of quasi-nothingness to the concreteness of actions. Here, there is an imperative that must always be attended to. An immanent imperative – a calling that is placed by all the elements in the situation: a dancer's specific body, mode of moving, mode of being, and temperament; a gesture's, or step's, or phrase's coherence within its own logic and within the overall logic of its articulation with other preceding, succeeding, and surrounding gestures, steps and phrases; an object's material composition and functionality but also the poetic ramifications of its name (for instance how an object works as a mere tool or instrument cannot be isolated on how its name works in a field of words that can create a subliminal yet concrete resonant field of «acoustic images,» or signifiers). Mapping how all these elements fall into place by sometimes cohering, sometimes adhering, sometimes dispersing and sometimes conflicting with each other – this is the task of dramaturgy. The dramaturge serves this task, by both following and making this many forces follow the lines they themselves draw.

I am complicating here the premise (certainly provisionally) of dramaturgy as the bridge or mediator of a difficult relationship between writing

(presented in the program as having an «unquestionable role» in performance) and physical action.

I am agreeing with the premise that *dance dramaturgy's* main function is indeed *also* one of *bridging* and mediating a difficulty – but I am suggesting that this difficulty comes not so much, or not mainly, from the tensions that may exist between «unquestionable writing» and physical action; but between *a field of nebulous dispersion as starting point and a field of fragmentary cohesion as an end point*. Further, I am localizing as main operative force in dramaturgy the hard work of desire – desire understood as *agencement*, as desire to assemble, to work together, to work together with the work – and thus serve the immanent imperative of a work that is coming not only because we desire it, but because it (the work) wants to arrive. And, in this dynamics, I am proposing (perhaps polemically) that what drives dramaturgy is not the desire to know – but the force of not knowing.

Needless to say, in a «post-dramatic» performance context, to use the expression of Hans-Thies Lehman, this problem of dance dramaturgy becomes also the problem of a theater that does not depart from – neither aims to arrive at – any originary writing source; but rather takes flight from a dispersed field of multiple origins: texts; objects; actors' singularities; aesthetic concerns; political forces; an image; a dream; a virtuosic turn; a rage; a thing; an obsessive word; an affect; a space; a dancer; a movement, gestures... Even, in some cases, a text or texts.

So, for the dance dramaturge in the studio watching dancers movingmoving with no other aim but to search and actualize what they do not know yet what it may be, the question is: *how does one work from a plurality of barely nothings?* The correlative question is – and here we go back to the beginning: How does one work from *not knowing?*

My experience is that one works from both nothing, or barely nothing, and from not knowing, or barely not knowing, by becoming an avid collector, who follows the Benjaminian rule in regards to the materialist historian: no single element or event can ever considered to be minor or insignificant at the moment of their appearing (for the dramaturge, as well as for the historian – and the dramaturge in a way also works as a historiographer of the piece). Every element is potentially relevant in and for what is yet to come. One dance-dramaturges by learning how to assemble a collective of

multiple minor and major events that come into being without announcing their relevance. This is one of the main reasons dramaturgy's critical distance is one of close proximity – far away distance erases the minor and the microscopic.

How does one assemble? Again, by taking «not knowing» not as a condition to be overcome, surpassed, repressed, or feel anxious about - but as a rigorous method to be pursued to its ultimate consequences. What José Gil wrote on the dancer's body could be applied to dance dramaturgy:

Desire creates assemblages. But the movement to assemble always opens itself up toward new assemblages. This is because desire does not exhaust itself in pleasure, but augments itself by assembling. To create new connections between heterogeneous materials, new bonds, other passageways for energy; to connect, to put in contact, to symbiose, to make something happen, to create machines, mechanisms, articulations –this is what assembling is about. To ceaselessly demand new assemblages (Gil, 2006: 21-35).

To conclude

Eugenio Barba once proposed a very useful definition of dramaturgy, given its highly performative, rather than hermeneutic, emphasis: «dramaturgy is *drama-ergon*: the work of the actions in the performance.»

Even though Barba in his short text on Dramaturgy in *The Secret art of the Performer* emphasizes the textual in dramaturgy (whether this textual precedes the performance, or is drawn from the performance), I use Barba here now to performatively illustrate exactly how texts and writings are often most productively used in dance dramaturgy or in *a dramaturgy of dispersed atmospheric elements or in a dramaturgy that does not know: erroneously.*

This practice of erring, I believe, can add a different twist to the premise in this encounter's prefatory text that affirms in its conclusion:

Erring into texts allow us to extract from them possibilizations that would otherwise remain hidden, or dormant, or repressed, or censored, under the imperative of «proper use.»

So, I am adding now to Barba -dramaturgy as the work of the actions, yes. But only if it *makes actions work*- erroneously.

It is the task of the dramaturge, and particularly of the dance dramaturge (in the practical realm I am approaching it here, that is to say, as a co-working in the dark for a piece whose consistency and sometimes even «theme» is yet to come) to attend to all those actions that are constantly being produced, constantly being proposed by every single element co-creating the piece. Even when they are produced without writing or text.

Thus objects, temperature, a time of the day must also be considered actions. Not through a metaphorical or poetic operation («to see as») but through a very concrete understanding of the fact that things and objects and temperatures *act*. In the event of dance, all elements *create* and *are* events. It is a question of understanding their modulation, of picking up adequate or inadequate qualities for the piece to come. The modulation of a gesture; the modulation of a color; the modulation of a poem; the modulation of an object.

Actions, interactions: objects acting, dancers acting and choreographer and dramaturg and everyone else acting and reacting. Through and on this re-active field, not so much a text, but a texture is weaved, interweaved, sutured. A surface starts to emerge - a skin, a vibration, a mood. Elements fall into place - either spontaneously, or after months of concatenation.

Erring. Erring. Erring.

When talking about error, **I am not** talking about failing or failure. I am not proposing a poetics or aesthetics of failure (even though some of my highly respected idols in performance may be interested in activating failure in performance and the performance of failure, like Goat Island, in the US, or Forced Entertainment in the UK). But I am very interested in a politics or aesthetics or a poetics of *erring*. Of getting lost, of missing the mark, of calculating wrongly. Of not knowing where to go next, but nevertheless going.

Not knowing. Not knowing. Not knowing. Not knowing. Not knowing.
Not knowing. Not knowing. Not knowing. Not knowing. Not knowing.
Not knowing. Not knowing. Not knowing. Not knowing. Not knowing.

Nothing more terrifying.

But in this terror the name of a fugitive force is already contained in it: error. This affect is exactly what strikes the dramaturge in his or her daily labor. It is exactly what the dramaturge is constantly being accused of - of making a mistake, of not seeing properly, of not dancing properly, of not deciding properly, of not KNOWING the piece properly...

To learn how to deal with these accusations of not-knowing are the secondary rites of passage all dramaturges have to go through, at the boiling moment of actualizations, when the premiere is impeding and the piece really wants to remain a cloud.... I certainly experienced moments in which dancers told me (commanded me) to dance the section I was telling them «did not feel right». So you go up there, you look like a fool, of course you don't know how to dance, everyone laughs, the work can continue.

But for me, in my work as dance dramaturge, the terror of not knowing is only one. And it is specific for each and every new piece, so it needs to be dealt with over and over again. The terror of not knowing what?

The terror of not knowing how to help the work escape the *cliché*.

Let's remember here the very useful observation made by Gilles Deleuze in *The Logic of Sensation* - that the drama of the painter before the blank, white canvas, as he or she is about to place in it the first trace of a new painting (a drama that the writer also recognizes before the blank page, as he or she is about to hit the first letter of a play to come, a drama which is also that of the choreographer, as he or she enters the big, empty studio and is about to make the first step, gesture, or sequence of movement for the piece to come [La Ribot talks about this drama, and so does Vera Mantero]) - this drama, Deleuze reminds us, does not come from the fact that the canvas, or the page, or the studio, are EMPTY and need to be filled.

The drama and the terror come from the fact that these apparently empty spaces are all already FILLED, PRE-FILLED, *overflowing* with innumerable CLICHES - which have to be removed, first of all. This is particularly prevalent in dance, when the body of the dancer has been filled with techniques and gestures that seem to be ready-made in order to serve a certain pre-conception of what a dance work is - or should be.

This is the drama / this is the terror - not knowing how to erase what already fills up the body, or fills up the piece that is yet to exist, with cliché.

The strategy Deleuze gives, if you remember, is to consider Francis Bacon's notion of diagram illustrates how the painter attack the canvas - to smudge, blur, scrap, scratch, blot. In the canvas, these actions open a space that at least delimits other fields of possibilization for traces and forms to find space. The same can be said for words clearing away paper. There is a feedback systematicity going on here, where, hand, eye, mind, chance, concept all fuse together in a concrete constructive destruction - where the mark defines a mapping for a different kind of writing, which now returns to our problematic not as an arche-writing (as Derrida wanted) but as a choreo-writing, filled with movement that cannot be properly pinned down.

Erring erring erring erring erring erring erring: writing.

But in the dance studio? How does one enact these smudges? How does one remove the cliché from the body if we are departing from the body and arriving at the body, and how do we remove cliché from movement if we are already in movement? You destroy as you move, but once you stop, where are the marks from which to start composing?

They are not visible. They do not belong to visibility. But they are there. In a space that has been re-charged - atmospherically; and in a body that has been re-articulated. The dramaturge then starts to keep track of these intangibilities. These concrete invisibilities that generate -mostly an atmosphere. Which of course, the video camera never seems to register. And here is where writing enters again- a writing that follows the fact. A writing that has to happen AFTER «seeing without a pencil in hand» to use Marianne Van Kerkhoven's beautiful expression that titles her short but incredibly accurate essay on dance dramaturgy written over a decade ago. Seeing without a pencil in hand. Over a hundred years ago, Freud decided to listen without a pencil in hand, so that his unconscious could better tune in to the unconscious of the other. Similarly with the dramaturge's seeing without pencil in hand, it is a question of tuning in to the virtual cloud of the piece's desire.

Not knowing. Not knowing. Not knowing. Erring. Erring. Erring. Not ready. Not ready. Not ready. Erring. Erring. Erring.

At NYU, one of my students in my post-graduate seminar on Experimental Dramaturgy was working with a theater collective in the production of a «post-dramatical» theater piece. She had collaborated with this group before, they were friends, they trusted each other. At a certain point, she made a decision on how to frame her dramaturgical presence and labor in this new collaboration. She decided that she would only give «bad advice» throughout the first part of the process. In her own words, she took for herself? the task of «dramaturge as *saboteur*.» She would work without rest to always point to the «wrong direction.» Forcing everyone to get lost. At the end, no one knew anymore what the piece was about, what the process was about, what had driven them there. Totally lost, they worked and worked and worked. Erring, erring, erring. Not knowing, not knowing, not knowing. Until finally something else, something altogether different from what had been conceived as initial point of departure and arrival started to vaguely take shape – at this point, she stopped the sabotage.

The *clichés* had been removed. Something could start to be built.

Everyone was ready.

La escena como diseño. La mediaturgia de *Firefall* de John Jesurun

Bonnie Marrantca

John Jesurun trabaja en Nueva York desde hace más de dos décadas como dramaturgo, director y artista multimedia. Sus creaciones *Deep Sleep*, *Snow*, y *Slight Return*, son producciones teatrales que incorporan el vídeo y el cine en la representación escénica, en otras revisa clásicos como *Fausto* y *Filoctetes*. Al mismo tiempo, ha escrito y puesto en escena más de sesenta episodios de su drama en serie *Chang in a Void Moon*. Pionero en el uso de los medios audiovisuales en la representación teatral, John Jesurun ha explorado estilos teatrales que van desde la narración al drama, al teatro musical y hasta el «teatro informático», movido por su constante desafío a la percepción de los espectadores.

Su reciente producción de *Firefall* es un ejemplo de un trabajo innovador que corresponde a lo que yo llamo «mediaturgia». Este término se refiere a un enfoque particular sobre métodos de composición en ciertos trabajos con medios audiovisuales, que propondrán, espero, nuevos acercamientos críticos en escritos que traten sobre ellos. Me he apartado del uso tradicional de «dramaturgia» por su vínculo histórico al teatro, y ahora prefiero «mediaturgia», que sugiere los medios audiovisuales como centro de la investigación. Empecé a utilizar la palabra «mediaturgia» en 2006 en una entrevista con Marianne Weems, la directora artística de The Builders Association, en referencia a su uso del texto y de la imagen y de intérpretes virtuales y en vivo en *Super Vision*. Su trabajo incorpora los medios audiovisuales en la representación, más que utilizarlos simplemente como ilustración o decoración.

Asimismo, *Firefall* es una pieza completamente activada por el uso de Internet en directo durante la totalidad de la representación. Es un ejemplo poco común de un dramaturgo que crea una obra generada por ordenador, utilizando como punto de partida un texto dramático, en vez del collage o de una colección fragmentada de escenas, como suelen hacer muchos otros artistas que trabajan con medios audiovisuales en el teatro. Desde mi punto de vista, la escritura de Jesurun apunta hacia un nuevo lenguaje teatral contemporáneo –saturado por los medios audiovisuales– que refleja la manera en que la gente corriente piensa y habla actualmente, como si fuera un circuito disociado. *Firefall* es una muestra de este mundo en particular, en el que los personajes se nutren de un vasto cuerpo de información –literatura, ciencia, geografía, pintura, religión, cine, negocios, entrelazados con sus propios intentos de diseñar una narración– que llega a un punto absurdo (o trágico) al ser incapaz de tener ningún sentido para ellos. ¿Dónde están? ¿Quiénes son?

Este es el planteamiento de *Firefall*: hay ocho personajes, uno de ellos aparece solamente en vídeo. Algunos tienen nombres, otros se distinguen simplemente por letras, tales como «K» o «F». Tienen ciertas instrucciones, sobre cómo comportarse, que pueden ser: propagar el caos o cambiar la realidad percibida de lo que está sucediendo en la representación. Los actores están sentados en diferentes mesas en el espacio escénico, frente a ordenadores portátiles provistos de conexión a Internet.

Hay dos proyectores de vídeo y una cámara en vivo. Detrás y encima de cada actor hay una gran pantalla de pared que mide aproximadamente 90 metros de largo por 45 metros de alto. Cada proyección está dividida en cuatro imágenes separadas por medio de lo que se llama un «quad splitter». De esta manera, se proyectan a la vez cuatro imágenes separadas y diferentes que provienen de los portátiles de los cuatro intérpretes. Las ocho imágenes proyectadas proceden de cámaras en directo o de grabaciones previas. Es un proceso completamente automático en el cual las imágenes procedentes de los ordenadores, las procedentes de la cámara en directo y las pregrabadas interactúan y se solapan.

Se ha creado un sitio Web durante el proceso de las representaciones y de los ensayos en el que se archivan el texto de la pieza, apuntes de ensayos, documentos, imágenes, correos, clips de música y de vídeo, así como archivos variados. Cada personaje tiene su propio sitio Web al cual se

puede añadir material nuevo. Cualquier material pregrabado disponible durante la representación es guardado en la Web principal y puede ser utilizado durante la actuación.

Toda comunicación se hace a través de Internet y está siempre visible para el público. Los portátiles de los actores están provistos de Webcams, y se comunican entre ellos por medio del chat. Cuando llega el público, los actores están frente a sus portátiles enviando correos, navegando, comprando, recuperando documentos, etc. -subrayando desde el principio la anulación de sus actividades privadas y profesionales. Los actores activan continuamente transmisiones en directo por medio de Internet, a las que se suman las del sitio personal del director, que también puede proveer de material. Jesurun decidió no contribuir con transmisiones en directo durante la representación para que fueran solamente las elecciones que los intérpretes hicieran en Internet las que determinasen el resultado del trabajo. A pesar de que el punto de partida de *Firefall* es la obra de Jesurun, el trabajo en sí se despliega como un texto colectivo que se va recreando durante la representación por medio de selecciones del archivo digital mundial y de la memoria individual humana. La corriente de Internet funciona como una corriente de consciencia, creada por todos los jugadores, que a su vez intentan controlar y regular la corriente narrativa.

El resultado de esta estrategia textual abierta es que la cuestión de la autoría se ve cuestionado por la renuncia de Jesurun a controlar el resultado del trabajo. Tampoco se efectúa una mezcla en directo por un técnico durante la representación. Sin embargo, un intérprete, llamado Pee Wee, tiene en su bolsillo un mando inalámbrico llamado un «Wii» que le permite mandar frecuencias que interactúan con las proyecciones en la pantalla. Esta interacción de la Red le da una cualidad de astucia calculada al juego. Cada representación es diferente. Muchas de las técnicas de *Firefall* ya son evidentes en los primeros minutos de la representación: el uso de material tanto grabado como en directo, la multiplicidad de imágenes aleatorias, la desconexión de los intérpretes de la realidad y sus patrones de discurso contradictorios cuando interactúan. *Firefall* se prolonga de esta manera durante una hora.

Mientras *Firefall* se desarrolla, la estructura de las proyecciones de pantalla dividida empieza a funcionar como un «personaje» a la manera del lenguaje audiovisual, poniendo de relieve su estrategia compositiva.

Juega continuamente con imágenes que se solapan y que van cambiando de tamaño pasando por diferentes escalas mientras se mueven horizontalmente y verticalmente a través de toda la pantalla de la pared. A veces llegan a aparecer hasta dos docenas de imágenes superpuestas en «diálogo», que el público puede ver o leer mientras se escuchan simultáneamente los discursos de los personajes. En la calidad doble del evento, el público mira, lee y escucha, confrontado por la narrativa de la representación en vivo en el espacio, y por el continuo flujo narrativo de imágenes de la Red –unas determinadas, otras aleatorias–, con la complicación añadida de que los intérpretes además aparecen como imagen de vídeo y voz en directo en la pantalla del ordenador.

Ésta es una lista parcial de imágenes que representan a la vez sitios «en directo» o secuencias «encontradas»:

- Páginas de documentos, apuntes de correo, búsquedas de Google.
- El presidente Lyndon Johnson pronunciando un discurso sobre incidentes raciales en el Sur de los Estados Unidos.
- Reportajes de la CNN.
- Una entrevista con el músico de rock Jimi Hendrix.
- Imágenes de figuras del día, como el financiero corrupto Bernard Madoff.
- Datos científicos, diagramas, mapas.
- Una imagen de un cráneo.
- Una imagen de Gandhi.
- Bandas de rock cantando.
- Escenas de calle.
- Secuencias documentales.
- La portada del *New York Times*.

Comparando *Firefall* con una forma de *agitprop* anterior, la de los años 30, la pantalla se podría leer como una versión contemporánea del «Living Newspaper». Hoy en día, la adición de estos datos, comparable con la expansión de un archivo digital, es quizá mejor entendida como el equivalente de material de código abierto. Visto desde otro ángulo, este proceso de composición puede ser entendido como una forma de «troceado» literario, ahora digitalizado en un collage vivo. Ninguna de estas imágenes se relacionan entre sí, pero existen como las propias búsquedas y las carpetas que los actores tienen guardadas en sus portátiles, así como las distintas

páginas por las que navegan durante la representación. Las imágenes aparecen cada noche en diferentes configuraciones: puede que se haya añadido o sacado material. Todo es superficie. Las imágenes no ilustran ni profundizan el entendimiento y no crean ningún sentido de profundidad. Todo es lo que es. Solamente está la *circulación* de las páginas en la pantalla. La estructura escénica está realizada como sitio. Sería imposible imaginar la mediaturgia de *Firefall* sin el concepto de globalización cuyo universo de imágenes derrumba el tiempo y el espacio así como cualquier sentido histórico, dando una cualidad obsoleta a la realidad. Eso genera la experiencia de *iconomanía*.

Sólo hay un tiempo de la representación en el que los personajes ponen en primer plano su presencia humana o electrónica de manera indiscriminada. *Firefall* se enfrenta a la cuestión de si el flujo infinito de la Red hace que el espacio de la representación sea menos real, exponiendo los equívocos del ciberespacio como espacio de representación. Los personajes recitan el texto memorizado al mismo tiempo que navegan por la Red, ofreciendo la multitarea como estilo interpretativo. Representa un desafío para cualquier actor. Es todavía más complicado que la práctica de los actores de The Wooster Group, que miran diferentes monitores de televisión durante una representación o que reciben un texto hablado por medio de un auricular. La mediaturgia de Jesurun exige un acercamiento radical y flexible a la representación por parte de los actores, que no está basado en trabajar con un texto o una serie de imágenes fijas que se van desarrollando a través del tiempo real del evento. En este caso, es el ritmo del ordenador el que crea la tensión dramática.

El concepto de personaje está vinculado a su configuración por actores en el espacio virtual, mientras el evento teatral va hacia la construcción de su propio sitio Web. El conflicto dramático se despliega en sus imágenes, que compiten con más frecuencia en la pantalla que en el espacio de representación. Por la manera en la que aparecen sus principios de mediaturgia, *Firefall* muestra la *escena como diseño*. Los intérpretes interactúan con la pantalla del ordenador de varias maneras:

- Un personaje que aparece en vivo habla a una imagen de un personaje que está en la pantalla, o un actor que está en vivo se ve interpelado por una imagen en pantalla.



Firefall. John Jesurum, 2006. Foto: Paula Court

- Personajes sentados que miran la pantalla de imágenes en vivo.
- Dos monólogos se reproducen en secuencia en una pantalla dividida, como en la apertura de la pieza con Mary y «F» mostrados por medio de imágenes pre-grabadas.
- Algunos personajes distorsionan sus propias imágenes en la pantalla utilizando sus Webcams. Una imagen puede estar fuera de sincronía con el discurso en directo de un personaje mientras es transmitido por Internet mediante el chat y se dirige a algunos de los personajes sentados frente a otros portátiles.
- La superposición de imágenes que ocupan toda la pantalla, interrumpe y se une a la continuidad del diálogo.
- Cuando un sitio Web con sonido domina la pantalla, los personajes tienen que dejar lo que están haciendo y escucharlo.
- Algunos personajes pueden estar en competencia con el sitio Web, y aparecer entonces un conflicto de diferentes niveles de realidad, entre lo real y lo virtual.

- Un personaje se puede comparar con su imagen en pantalla, en lo que se podría concebir como una actualización del concepto de personaje pirandelliano. La pantalla se vuelve de esta forma el espejo de la sociedad. «Esto se lo estoy contando al sitio Web» dice el joven conocido como «K», quien sirve a veces de razonador de la obra. La pantalla también puede proveer una máscara en un mundo de identidades ocultas.

«La idea es crear algo a partir de alguien. Para ti. Crear algo a partir del alma de otra persona» -las palabras del personaje de Mary establece el tono para el mundo de estos personajes, una realidad falsa hecha de un lenguaje encontrado, donde se otorga más valor a la réplica que a la cosa real, y donde las vidas de personajes de novelas son utilizadas para sustituir la experiencia personal. Se da preferencia a la simulación. Letras de canciones, imágenes que vienen de pinturas, poemas, y eventos históricos están revueltos en sus mentes que se parecen más a bases de datos que a memorias poéticas. Los personajes tienen identidades cambiantes y a veces se ven en imágenes de especies cruzadas, como monos y asnos. Uno de ellos, Noseworthy, es transexual. Aparentando un grupo más que una comunidad, los personajes de *Firefall* representan una juventud desafecta que parece existir fuera del tiempo real pero que intenta en el momento organizar el mundo del futuro. «Como sabemos, cada dos años aparece una nueva generación, una nueva forma de pensar y estar» dice Iscariot.

Estos personajes pierden progresivamente sus personalidades individuales por su deseo de conformidad y por lo que admiran perversamente como la pureza de la vacuidad. La letra de Lou Reed, «Oh, it's such a perfect day» («Oh, qué día tan perfecto») es un estribillo que suena repetidamente en la producción, y sirve de contrapunto irónico a sus circunstancias desafortunadas. Son cultos, muy habladores y de mal genio, no saben si son personas reales o personajes, ni dónde están. Algunos parecen tener un pasado en común, otros están contratados para hacer un trabajo que nunca se describe. Todos se han puesto de acuerdo en guardar el secreto de manera que nadie pueda verse comprometido. ¿Trabajan para una organización? ¿Una corporación? ¿una secta religiosa? ¿De dónde vienen sus directivas?

El centro de poder de *Firefall* es invisible, a diferencia de los sistemas centralizados de control anteriores, con sus códigos y comportamientos extenuantes, y personalidades desmesuradas y excesivamente humanas.

La visión que tiene Jesurun del poder emana del espacio virtual. Desde otro lugar. Es el autoritarismo frío, abstracto, calculado, de un orden mundial futuro que representa el poder institucional no identificable más que el viejo opresor humano cuyas arbitrarias directivas se producían en el mundo real.

En el narcisismo de su amor propio, estos personajes sin encanto intentan construir una historia, representativa quizá, de su último trozo de humanidad. Ésta narración sin fin se confunde con la historia de Jesús y María Magdalena y los Apóstoles. Pero Anna Karenina también aparece regularmente en la imagen, así como un texto sobre Atlántida. Alguien habla del poder, otro de un perro, otro más sobre un poema, y otro especula sobre el sitio Web como fantasma. *Firefall* es la búsqueda de una narración hecha por personas que ya no saben comunicarse en un lenguaje racional, expresivo, pero que duplican desesperadamente imágenes fantasmales que se desvanecen continuamente. El colapso del orden social se ve reflejado en su incapacidad de mantener un diálogo con sentido, y en su dependencia de un banco de datos de «lenguaje encontrado». Cuando dos personajes inician una conversación romántica, su lenguaje suena como de otra época.

Cabe destacar que los cambios culturales mundiales han provocado en los últimos años una transformación de la noción de discurso en el teatro. En los casos más convincentes, el lenguaje dramático sirve de crítica de la realidad. Una obra que viene a la mente es *Far Away* de la escritora británica Caryl Churchill. En su retrato de un catastrófico futuro totalitario, un personaje habla con una sintaxis distorsionada que refleja la perversión del orden natural. Así es como la joven Joan describe el paisaje:

había cuerpos amontonados y, si te parabas a enterarte, a uno le había matado el café y a otro le habían matado alfileres, les mataron la heroína, el petróleo, las motosierras, la laca para el pelo, la lejía, las dedaleras, el olor a humo estaba donde estábamos quemando la hierba que no servía.

Una extracto del *Firefall* de Jesurun demuestra de forma parecida un nuevo orden mundial. He aquí una conversación entre algunos personajes:

Noseworthy: Formamos parte de un estado de ánimo, de una colorización, de un lavado.

F: ¿Por qué no te pierdes en eso, en las luces parpadeantes, y te quedas feliz?

Iscariot: ¡No iré a Funkytown!

K: Es lo que decía Biggie Smalls o Hobbes: «la guerra de todos contra todos».

R: ¿Podemos cambiar de tema?

Noseworthy: Lo siento, pero vamos a tener que reescribirte.

A lo largo de *Firefall*, Jesurun demuestra cómo la metáfora, la lógica, la palabra y la acción en un momento y lugar específicos, están mezclados y desquiciados de la realidad en el mundo de sus personajes. En esta nueva poética, han asimilado la retórica del lenguaje y los comandos informáticos. Si la conversación divaga y uno de los personajes desea volver a la historia, da instrucciones de «rebobinar». Un personaje puede hablar de la necesidad de «quitar esto», o de «borrar», o de «suprimir», como si estuvieran corrigiendo un texto. Otra opción de control es «verificación de datos». Alguien puede borrar a otro personaje.

En la transitoriedad de este mundo, cualquier persona, imagen o texto puede ser borrado de un plumazo. La desencarnación es una condición permanente del personaje o de la imagen. Si la palabra operativa es «búsqueda», se puede entender sin duda tanto en sentido existencial como digital. No obstante, el proceso no es un reflejo de la búsqueda de autocoñocimiento de la literatura dramática. El acto de cargar lenguajes encontrados y la superposición de imágenes llevan no solamente a un sitio epistemológico, o a un descubrimiento personal, sino también a una corriente infinita de información y vacuidad.

Firefall puede ser tan expansiva como lo sea la imaginación de los actores y su capacidad para asumir riesgos al seleccionar material. Cada función es una observación sobre la creatividad y la inteligencia de los actores, con el potencial de descubrir nuevas dimensiones de las capacidades de organización de la mente humana. Una mediaturgia contemporánea exige del espectador la comprensión de un evento que sucede tanto en el espacio físico como en el virtual, sin ofrecer ninguna perspectiva fija –solamente modos alterados de percibir el espacio y el tiempo, la imagen y el texto, los cuerpos y su desaparición–. Efectivamente, se recurre a la simple noción de presencia para que ésta se afirme en el exceso de imágenes que están siempre a punto de desvanecerse.

Lo que Jesurun ofrece es un retrato del *homo media*, una ontología del personaje «mediado»: cómo el ser humano existe lingüística, visual, espacial y digitalmente en nuestra era global.

Traducción: Simona Ferrar.

Bibliografía

Jesurun, John: *Shatterhand Massacree and Other Media Texts*. PAJ Publications, Nueva York, 2009.

Churchill, Caryl: *Far Away*. Nick Hern Books, Londres, 2000.

Performance as design. The mediaturgy of John Jesurun's *Firefall*

Bonnie Marranca

John Jesurun has been working in New York for more than two decades as a playwright, director and media artist, in *Deep Sleep*, *Snow*, and *Slight Return* creating theatre productions that incorporate video and film in live performance, and in others revisioning classics, namely, *Faust* and *Philoctete*. At the same time he has written and staged more than sixty episodes of his serial drama, *Chang in a Void Moon*. A pioneer in the use of media in theatrical performance, he has explored theatrical styles that extend from storytelling to drama, to music theatre and computer-based theatre through his ongoing challenge to audience perception.

His recent production of *Firefall* is a ground-breaking example of a work that lends itself to what I call «mediaturgy.» This term refers to a particular focus on methods of composition in certain media works that I hope will suggest new critical approaches to writings about them. I have moved away from the familiar use of «dramaturgy» because of its historical ties to drama, and now prefer «mediaturgy», which suggests media as the center of study. I first used the word «mediaturgy» in a 2006 interview with Marianne Weems, the artistic director of The Builders Association, in reference to her use of text and image, live and virtual performers, in *Super Vision*. Her work embeds media in the performance rather than simply using it as illustration or decoration.

Likewise, *Firefall* is a play that is completely activated through the live use of the Internet for the entire length of the performance. It is a rare example

of a playwright creating computer-generated work using a dramatic text as a starting point rather than the collage or a fragmented collection of scenes that many other artists working with media frequently rely on in theatre. In my view Jesurun's writing points to a new contemporary theatre language –media-saturated– that reflects the way ordinary people now think and speak in a form of disassociated circuitry. *Firefall* is a depiction of that very world, one where characters draw from a vast body of information –literature, science, geography, painting, religion, film, business intermingled with their own attempts to design a narrative– that reaches the point of absurdity (or tragedy) in its inability to make any sense for them. Where are they? Who are they?

Here is the setup of *Firefall*. There are eight characters, one of whom appears on video only. Some of them have names, others are distinguished merely by letters, such as «K» or «F.» They have certain instructions for their behaviours, which may be to spread chaos or to change the perceived reality of what is happening in the performance. The performers sit at several tables in the performance space in front of individual laptops equipped with an Internet connection.

There are two video projectors and one live camera. Behind and above the performers is a big wall screen approximately 90 meters long and 45 meters high. Each projection is split into four separate images by means of what is called a «quad splitter.» Thus, four separate and different images from four different performers' laptops are projected at the same time. The eight images are from pre-recorded and live camera sources. It is a completely automatic process in which computer, live camera and pre-recorded images interact and overlap.

A Website was set up during the run of the performance and rehearsals as an archive consisting of the play text, rehearsal notes, documents, images, e-mail, video and music clips, and miscellaneous files. Each character has his or her own Website to which new material can be added. Any of the pre-recorded material available during the performance is stored on this central Web hub and can be used during the performance.

All communication is done through the Internet and is always visible to the audience. The performers' laptops have Webcams, and they communicate with each other by means of I-Chat. When the audience arrives the

performers are at their computers sending e-mails, surfing, shopping, retrieving documents, and so on –from the start highlighting the erasure of the actors' private and professional activities. Live Internet streams are continuously activated by the performers, with the addition of the director's personal site that can also provide material. Jesurun made the decision not to contribute live streams during the performance so that the Internet choices of the performers alone determine the outcome of the work. Though the starting point for *Firefall* is Jesurun's play the work itself unfolds as a collective text that during the course of the performance is being remade from selections of the world digital archive and individual human memory. The Internet stream acts as a stream of consciousness, as it were, created by all the players who in turn try to control and regulate the narrative stream.

The result of this open textual strategy is that the issue of authorship is called into question by Jesurun's refusal of control over the outcome of the work. There is also no live mix by a technician during the performance. However, one performer, by the name of Pee Wee, has in his pocket a wireless remote controller called a «Wii» to send out frequencies that interact with the projections on the screen. The interplay of the Web has a quality of calculated gamesmanship. Every performance is a different one. Already in the first few minutes of the performance many of the techniques of *Firefall* are evident: the use of both pre-recorded and live material, the multiplicity of random images, the performers' disconnection from reality and their disjunctive speech patterns as they interface. *Firefall* continues in this manner for one hour.

As *Firefall* unfolds the structure of the split-screen projections begin to function as a «character» in the mode of audio-visual language, highlighting its compositional strategy. It is constantly in play with overlapping images that are being sized and resized in changing scales as they move horizontally and vertically around the entire screen wall. At times there are as many as two-dozen layered images in «dialogue» for the audience to look at or read as they listen to the speeches of the characters simultaneously. In the doubleness of the event the audience is looking, reading, listening-confronted by the narrative of the live performance in the space and the continuous Web stream narrative of images, one fixed, one random, with the added complication of the performers also appearing as live video image and voice on the computer screen.

Here is a partial list of the images, which are both «live» sites or «found» footage:

- Pages of documents, e-mail notes, Google searches
- President Lyndon Johnson giving a speech about racial incidents in the American South
- News reports from CNN
- An interview with the rock musician Jimi Hendrix
- Images of figures of the day, like the corrupt Wall St. financier Bernard Madoff
- Scientific data, diagrams, maps
- An image of a skull
- A picture of Gandhi
- Rock bands singing
- Street scenes
- Documentary footage
- The front page of the *New York Times*

Comparing *Firefall* to an earlier political, agit-prop form of the 1930s the screen could be read as a contemporary version of the «Living Newspaper.» In our own time the accretion of this data, comparable to the expansion of a digital archive, is perhaps best understood as the equivalent of open-source material. Looked at in another way, this compositional process can be understood as a form of literary cut-up now digitized into live collage. None of these images relates to each other but they exist as the actors' own research and files saved on their laptops as well as new sites they are browsing during the performance. The images appear in different configurations every night; material may be added or taken away. Everything is surface. The images do not illustrate or deepen understanding and create no sense of depth. Everything is what it is. There is only the *flow* of pages across the screen. Scene structure is realized as site. The mediaturgy of *Firefall* would be impossible to imagine without the concept of globalization whose universe of images collapses time and space and any sense of history, making reality obsolete. It generates the experience of *iconomania*.

There is only performance time in which the characters foreground their human presence or electronic presence indiscriminately. *Firefall* confronts the question of whether the endless Web stream makes performance space less real, exposing the equivocations of cyberspace as performance space.

In a challenge to any actor the characters are reciting the memorized text and at the same time surfing the Web, offering multi-tasking as performance style. This is even more complicated than The Wooster Group practice of actors watching different television monitors during a performance or receiving spoken text in an earpiece. Jesurun's mediaturgy demands a radical, flexible approach to performance on the part of the actors that is not based on working with a stable text or set of images unfolding through the real-time of the event. Computer rhythm now creates the dramatic tension.

The concept of character is linked to its configuration by the performers in virtual space as the theatrical event moves toward construction of its own Website. Dramatic conflict is played out in their competing images on the screen more often than in performance space. In the manner in which its principles of mediaturgy appear *Firefall* demonstrates *performance as design*.

The performers interact with the computer screen in numerous ways:



Firefall. John Jesurun, 2006. Photo: Paula Court

- a live character speaks to an image of a character on the screen or a live actor is addressed by an image on the screen
- characters sit and watch the live screen
- in a split screen two monologues occur in sequence, as in the opening of the play with Mary and «F» shown in pre-recorded images
- using their personal Webcams characters distort their own image on the screen. An image may be out of sync with the live speech of a character while it is fed through the Internet on I-Chat and addresses characters sitting at other laptops
- the layering of images throughout the screen interrupts and become part of the flow of dialogue
- when one Website with sound dominates the screen the characters have to stop and listen to it
- characters can be in competition with the Website and the real vs. the virtual is then set in conflict as different levels of reality
- In what might be conceivable as an update of the Pirandellian concept of character someone compares himself to his image on the screen. The screen is now the mirror of society. «I'm telling this to the Website,» says the young man known as «K,» who at times in the play serves as its «raisonneur». It can also provide a mask in a world of hidden identities.

«The idea is to take someone and make something out of them. For yourself. Making something out of someone else's soul.»—the character Mary's words set the tone for the world of these characters, a false reality made up of found language, where the replica is valued over the real thing, and the lives of characters in novels are used as a substitute for personal experience. The preference is for simulation. Song lyrics, images from paintings, poems, and historical events are all jumbled in their minds, which are more like databases than poetic memories. The characters have shifting identities and at times see themselves in cross-species images as monkeys and donkeys. One of them, Noseworthy, is transgendered. A group rather than a community, the characters in *Firefall* are disaffected youth who seem to exist outside of real time but are now attempting to organize the world of the future. «As we know, every two years there is a new generation, a new system of thought and being,» says Iscariot.

These characters gradually lose individual personalities in their will to conformity and what they perversely admire as the purity of vacuousness. Lou Reed's lyric, «Oh, it's such a perfect day,» is a constant refrain in the production that serves as ironic counterpoint to their hapless circumstances. Educated, highly verbal and petulant, they don't know if they are real people or characters, or where they are. Some of them seem to share a past, others are hired to do a job that is never described. Everyone has agreed to keep it a secret so no one can be compromised. Do they work for an organization? A corporation? A religious sect? Where do their directives come from?

The power center of *Firefall* is invisible, unlike that of former centralized systems of control with their punishing codes and behaviors, and outsized all-too-human personalities. Jesurun's view of power emanates from virtual space. Somewhere else. It is the cold, abstract, computed authoritarianism of a future world order that represents unidentifiable institutional power rather than the old human oppressor of old whose arbitrary directives occurred in the real world.

In the narcissism of their self-regard these charmless characters try to construct a story, perhaps the last shred of their humanness. This never-to-be-finished narrative is confused with the story of Jesus and Mary Magdalene and the Apostles. But Anna Karenina also keeps getting into the picture, and a text about Atlantis. Someone is talking about power, another one a dog, yet another a poem, and another one speculates on the Website as a ghost. *Firefall* is the search for narrative by people who can no longer communicate in a rational, expressive language but helplessly duplicate phantom images that are ever receding. The breakdown of social order is reflected in their loss of meaningful dialogue and dependence on a data-bank of «found language.» When two characters engage in a romantic exchange their language sounds like a quotation from another age.

It is noteworthy that in recent years worldwide cultural changes have brought about a transformation in the conception of speech in theatre. In the most compelling cases dramatic language serves as a critique of reality. One play that comes to mind is *Far Away* by the British writer Caryl Churchill. In her portrait of a catastrophic totalitarian future, a character speaks in a distorted syntax that reflects the perversion of the natural order. Here is how the young girl Joan describes the landscape:

...there were piles of bodies and if you stopped to find out there was one killed by coffee or one killed by pins, they were killed by heroin, petrol, chainsaws, hairspray, bleach, foxgloves, the smell of smoke was where we were burning the grass that wouldn't serve...

A selection from Jesurun's *Firefall* similarly demonstrates a new world order. Here is a conversation among a few characters:

Noseworthy: We're part of a mood, a colorization, a wash.

F: Can't you just lose yourself in it, in the blinking lights, and be happy?

Iscariot: I am not going to Funkytown!

K: It's what Biggie Smalls or Hobbes said: «the war of all against all.»

R: Can we change the subject?

Noseworthy: I'm sorry, but we are going to have to rewrite you.

Throughout *Firefall*, Jesurun demonstrates how metaphor, logic, word and action in a specific time and place are scrambled and unhinged from reality in the world of his characters. Remarkably, in this new poetics they have absorbed the rhetoric of computer language and commands. If the conversation wanders and one character wishes to return to the story, he instructs them to «rewind.» A character may speak of the necessity to «take that out,» or «erase,» or «delete,» as if they are editing a text. «Fact check» is another form of control. Someone can «delete» another character.

In the impermanency of this world any person, image or text is a stroke away from erasure. Disembodiment is a permanent condition of being a character or an image. If «search» is the operative word surely it exists both in the existential and in the digital sense. However, the process does not reflect the seeking after self-knowledge of dramatic literature. The uploading of found language and the layer upon layer of image leads not to an epistemological site, nor to personal discovery, but to the unending stream of information and contentlessness.

Firefall can only be as expansive as the actors imagination and risk-taking in their choice of material. Each performance is a comment on the creativity and intelligence of the cast, with the potential to uncover new dimensions in the organizing abilities of the human mind. A mediaturgy

for today demands from the spectator the comprehension of an event that takes place in physical space and virtual space, while offering no fixed perspective—only altered modes of perceiving space and time, image and text, bodies and their disappearance. Indeed, the very notion of presence is called upon to assert itself in the surfeit of images always on the verge of fading out.

What Jesurun offers is a portrait of *homo media*, an ontology of the mediated character: how the human being exists linguistically, visually, spatially, and digitally in our global age.

Bibliography: See page...

Dramaturgia en el colectivo: Intervenciones en espacios urbanos y «proceso colaborativo» en el Teatro Da Vertigem

Antônio Araújo

El Teatro da Vertigem, grupo de la ciudad de São Paulo creado en 1992, es conocido por sus espectáculos de *site-specific* e intervenciones urbanas, entre ellos: *El Paraíso Perdido* (1992), hecho en el interior de una iglesia; *El Libro de Job* (1995), realizado en las dependencias de un hospital; *Apocalipsis 1,11* (2000), trabajo que cierra lo que vino a ser llamado la *Trilogía Bíblica* y fue presentado en el interior de un presidio; *BR-3* (2006), que tuvo como espacio escénico el Río Tietê –el río más contaminado de Brasil–; y *La Última Palabra es la Penúltima* (2008), presentado en un pasaje subterráneo en el centro histórico de São Paulo.

Estos espectáculos configuran una creación teatral en espacios públicos, espacios que no tienen ninguna vinculación institucional ni funcional con el teatro. En una metrópoli como São Paulo, una iglesia, un hospital, un presidio o el río de la ciudad representan una localización tanto física como simbólica. Son lugares impregnados de memoria e historia con una carga emocional específica. Como lo definió la investigadora Silvia Fernandes:

son espacios reales, concretos, (...) que preservan los vestigios del uso público y colocan al espectador en una zona fronteriza entre la ciu-

dad y el teatro provocando, en última instancia, «una inversión de la geografía urbana». (Fernandes, 2002:40).

La idea, por tanto, es crear una tensión con el contenido dramático abordado, y no una redundancia o ilustración. Por eso, con el fin de crear ese enfrentamiento de significaciones, el local de la representación no podía constituirse en un «espacio neutro» -a pesar de que, personalmente, no creo en la existencia de tal categoría-.

Es exactamente por esta razón que, en base a nuestro punto de vista, el significado simbólico, histórico, político e institucional del lugar es más importante que sus posibilidades escénico-arquitectónicas. Nos alejamos de una arquitectura más teatral en pro del sentido -o sentidos- que un determinado local pueda evocar. En consecuencia el espacio escogido es el único posible para ese montaje.

En otras palabras, necesitamos, para esa fricción de sentidos, un espacio de representación con fuerza autónoma, que pueda colocarse de igual a igual con el núcleo temático de la obra.

La idea clave es crear una zona híbrida, de intersección, entre lo «real» o la «realidad» del espacio y lo «ficcional» o «teatral» llevado por el texto y por el espectáculo. Este terreno intermedio y movedizo creemos que puede ser capaz de desestabilizar al espectador, interfiriendo concretamente con su percepción, y afectando en la lectura y recepción de la obra.

En este sentido, el trabajo propone una resignificación del espacio, confrontando su dimensión institucional y simbólica con la dimensión de la topografía sugerida por la dramaturgia. Por lo tanto podemos hablar de una dicotomía entre el «espacio ficticio» (el lugar donde ocurre la acción dentro de la obra) y el «espacio de la representación» (el lugar físico y arquitectónico donde sucede el espectáculo).

Avanzando más en las cuestiones espaciales, en relación a la dramaturgia, me gustaría intentar señalar algunas interferencias que la utilización de un *site specific* provoca. El espacio afecta a la dramaturgia, que tiene que ser reescrita y adaptada a las condiciones arquitectónicas específicas. Por ejemplo, nuevos textos, escenas o imágenes deben ser creadas para que se pueda efectuar el traslado de un determinado actor -y/o el público- de un

área a otra dentro del local de representación. A veces, también en la tentativa de dialogar con la estructura física de un edificio, algunas escenas son cambiadas de orden, mientras otras, ya descartadas, vuelven. Otras veces, a fin de sacar ventaja de un determinado sitio arquitectónico para las cuestiones tratadas dentro del espectáculo, la dramaturgia podrá escribir material inédito. Finalmente, en función de la atmósfera proporcionada por el local, el texto podrá ajustarse a ésta, atenuando elementos que, a causa del ambiente, no necesitarían ser realizados, o al contrario, reforzando aspectos que se debilitarían o serían «devorados» por el lugar.

Esas experiencias *site-specific* nos revelaron el poder de movilización del teatro y se nos presentaron como un instrumento muy potente de inserción en la ciudad. Tal poder de interferencia en las instituciones, de diálogo con la realidad, marcó profundamente el trabajo del grupo. Habíamos no sólo descubierto un espacio en la ciudad, sino también, el espacio de la ciudad. Y, al mismo tiempo que el teatro se volvía más real, la misma realidad era fragmentada por la subversión de la teatralidad.



A última palavra é a penultima. Teatro da Vertigem. Foto: Edu Marin

El proceso colaborativo

Creamos bajo una dinámica que hemos denominado como proceso colaborativo. Tal dinámica, sucintamente definida, se constituye en un modo de creación en la que todos los integrantes, a partir de sus funciones artísticas específicas, tienen igual espacio para realizar propuestas, lo que produce una obra cuya autoría es compartida por todos. Su dinámica desjerarquizada, más que representar una «ausencia» de jerarquías, apunta hacia un sistema de jerarquías momentáneas, flotantes u oscilantes, localizadas durante un cierto tiempo en un determinado polo de creación (dramaturgia, puesta en escena, interpretación, etc.) para, en un siguiente momento, moverse rumbo a otro vértice artístico.

El diálogo ocurre entre funciones ya definidas y asumidas desde el inicio. El trabajo de creación sólo se inaugura, de hecho, a partir de este pacto previamente establecido. O sea, el grupo, por medio de un consenso –o cesión– define la ocupación de cada área artística, según el interés y la habilidad de los integrantes e invitados. Es claro que, en muchas de las funciones, tal decisión ni siquiera se hace necesaria, en la medida en que es común la permanencia y la continuidad de los colaboradores de un proyecto para el otro.

Pero ¿en qué se diferenciaría nuestro trabajo –y el de otros grupos brasileños contemporáneos– de la creación colectiva de las décadas del 60 y 70? Si pensamos en un modelo general de aquella práctica –lo que no siempre es apropiado y verdadero, en la medida en que hubo diferentes tipos de creaciones colectivas, varias de ellas con rasgos muy peculiares– vemos que existía un deseo de rechazo de la especialización y de la disolución de las funciones artísticas, e inclusive, de su erradicación. Como consecuencia, eso ocasionaba una acumulación de atributos en un mismo proyecto utópico de un artista polivalente. De esta forma, no teníamos un único dramaturgo, sino una dramaturgia colectiva; ni sólo un director, sino una dirección de escena colectiva; y tampoco un diseñador de escenografía o de vestuario o de luces, sino una concepción de escenario, luz y vestuario, realizada conjuntamente por todos los integrantes de aquel grupo.

En el caso del proceso colaborativo, al contrario, la conservación de las funciones o de los roles artísticos se constituye en gatillo deflagrador de la

dinámica de diálogo, intercambio y creación. Es evidente que tales funciones no se atienen a los límites rígidos e inviolables de un teatro más convencional. Muy al contrario, la contaminación y la negociación constante entre las diferentes partes es uno de los paradigmas de ese proceso. Con todo, permanece la preservación de las funciones o de las habilidades específicas.

En esencia, está claro, estamos afiliados a algunos de los principios fundamentales de la creación colectiva, pero los practicamos de forma distinta. La principal diferencia se encuentra, exactamente, en esa conservación de las funciones artísticas, y en la garantía de su existencia. Dentro del proceso colaborativo, existiría, sí, un dramaturgo, un director, un iluminador, etc., que sintetizarían las diversas sugerencias del grupo para una determinada área, proponiéndole un concepto estructurador. Además, frente a algún *impasse* insoluble, tendrían derecho a la palabra final concerniente a aquel aspecto de la creación del que son principales responsables.

En otras palabras, tal proceso garantizaría la existencia de alguien -un especialista o un interesado en determinado aspecto de la creación- que se responsabilizaría de la coordinación de las diferentes propuestas grupales, que procuraría una síntesis artística, que articularía su discurso escénico o su concepción, y descartaría elementos indeseables o inorgánicos a la construcción de la obra. Al mismo tiempo, esto no alienaría a ese creador singular del resto de la creación. También él traería sugerencias y contribuciones para las otras áreas y, principalmente, discutiría los sentidos de la obra como un todo.

Es importante resaltar la cuestión de la síntesis final. Si en la creación colectiva la autoría individual -cuando ocurre- debe estar sometida a la voluntad del grupo, aquí ocurre una tensión al límite entre estos dos polos. Se trata, por lo tanto, de un modo diferente de pensar y de practicar la autoría.

Me gusta la idea de «escritura múltiple», tal como es pensada por Barthes, definida como «un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original» (Barthes, 2004: 62). En el proceso colaborativo, justamente, los diferentes autores -o autorías- no se suman, sino que cohabitan dentro de la obra. Las diferentes escrituras individuales se mantienen ahí, identifica-

bles, y el conjunto no se forma por su síntesis y sí por el diálogo y la fricción; por el choque de polos artísticos particularizados que se yuxtaponen o se contaminan, pero no se diluyen uno en el otro. En él también podemos pensar en una autoría que se da –aunque no exclusivamente– por mecanismos de apropiación.

De hecho, toda esa dinámica de negociaciones es la causa principal de la dilatación del tiempo de ensayo. Se invierte –y no «se pierde»– mucho tiempo en experimentaciones y en la búsqueda de soluciones en las que todos se reconozcan. La creación se vuelve más lenta y distendida, lo que puede convertirse en un elemento de desgaste de las relaciones a largo plazo. Por otra parte, es muy difícil alcanzar la madurez de un discurso colectivo de forma orgánica y consciente sin estar abiertos a una continua escucha de los demás.

Tal proceso pretende, ante todo, estimular la participación de cada uno de los miembros del grupo, no sólo en la creación material de la obra, sino igualmente en la reflexión crítica sobre las opciones estéticas y los presupuestos ideológicos. No basta, por lo tanto, que seamos apenas artistas-ejecutores o artistas-proponentes de material escénico bruto. Necesitamos, todos, asumir también el papel de artistas-pensadores, tanto de los caminos metodológicos como del sentido general del espectáculo.

La existencia de un concepto individual fuerte crea un importante polo tensor en un proceso marcado por innumerables interferencias y contribuciones. Este concepto individual además de favorecer la filtración y selección del vasto material producido, funciona como un eje aglutinador de las propuestas grupales. Si, por un lado actúa como una barrera, un límite, una frontera, por el otro, facilita y estimula la interlocución y la expansión de las zonas de colaboración.

Este polo creador individual –por paradójico que parezca– acaba también intensificando el posicionamiento grupal. Provoca una tensión productiva, o incluso un antagonismo que fortalece el propio grupo y el concepto general que el mismo tiene del trabajo –aunque por la vía de la crisis y del conflicto–. Por otra parte, las individualidades acaban siendo fortalecidas también por esta dinámica de confrontaciones, diálogos y negociaciones presentes dentro del proceso.

Incluso, podríamos pensar la «crisis» no como una consecuencia a la cual el grupo está necesariamente predestinado, sino como un mecanismo implícito e impulsador en procesos de esta naturaleza. O sea, que su desencadenamiento puede ser visto no como una reacción espontánea e indeseada, y sí como una acción transformadora, producida por el propio proceso.

En el caso del proceso colaborativo, lo que ocurre es una continua oscilación entre subordinación y coordinación, fruto de un dinamismo asociado a las funciones y al momento en el que el trabajo se encuentra.

Es claro que las definiciones no «caen en paracaídas». Ellas son consecuencia de la compleja red de interdependencias que marca todo el proceso. Es muy común, por ejemplo, que haya continuos cambios de opinión y de posicionamiento en virtud de esos embates creativos.

Además de esto, el ejercicio de acatar una definición artística ajena parte de una elección anterior realizada por todo el colectivo en relación a ese «otro» con el que se establece una asociación. El grupo escogió con quién quería trabajar y no sencillamente fue contratado para realizar un espectáculo con un equipo predefinido.

En todos estos casos, se puede identificar la existencia de una actitud artística autoral, marcada por un intrincado juego de dependencia-independencia, que oscila entre liderar y cooperar, entre impermeabilidad y porosidad.

Si la horizontalidad de las funciones es un principio básico de funcionamiento de este sistema de creación, es innegable la revalorización del actor como un creador en igualdad con el dramaturgo y el director. En la práctica, en el inestable equilibrio de fuerzas de la sala de ensayo, la dramaturgia y la dirección parecen «perder» su carácter de omnipotencia y omnisciencia, abriendo espacio a una interferencia autoral fuerte por parte de los intérpretes.

Nos interesa esa tensión dialéctica entre la creación particular y la total, en la cual todos están sumergidos. Sin abandonar la especificidad artística autónoma de un determinado aspecto de la creación, el proceso colaborativo no reduce al creador a un mero especialista o técnico de función. A

pesar de preservar las individualidades artísticas, contribuye a un pensamiento y una praxis que es colectiva.

El trabajo de y con el dramaturgo

Lo que nos interesa es un dramaturgo presente en el cuerpo a cuerpo de la sala de ensayos, discutiendo no solamente el armazón estructural o la elección de las palabras, sino también la textura escénica de aquel material. En este sentido, pensamos en la dramaturgia como una escritura de la escena -no solamente palabras, pero también imágenes, acciones corporales, secuencias de movimiento, etc.- aproximándola a la precariedad de lo efímero del lenguaje teatral, a pesar del soporte material o virtual en el cual ella se inscribe. Lo que significa romper con su recurrente aura de eternidad, para que se evapore en el sudor de la escena, en el aquí y en el ahora del fenómeno teatral. En vez de un escritor exiliado de la acción y del cuerpo del actor, buscamos un dramaturgo de sala de ensayo, compañero vivo y presente de los intérpretes y del director.

Tanto como a los otros colaboradores, le corresponderá traer propuestas concretas -verbales, gestuales o escénicas- pero también dialogar con el material que es producido diariamente en improvisaciones y ejercicios. El texto aquí no es un material a priori, mas sí un objeto en continuo flujo de transformación. De ahí la denominación dramaturgia en proceso. Tanto como actores y directores necesitan los ensayos para desarrollar y construir sus obras, el dramaturgo los necesitará en igual medida.

Tal perspectiva presupone no solo constantes reescrituras o diferentes versiones y tratamientos del texto, pero también un espacio de improvisación dramaturgica. La ruptura con la idea de un «texto fijador o inmutable», que cristaliza las propuestas derivadas de los ensayos, se hace necesaria. Es claro que más tarde dentro del proceso, tal síntesis o concretización acontecerá naturalmente, pero lo importante aquí es la garantía de un espacio de improvisación dramaturgica.

Exactamente como los actores, el dramaturgo podrá ejercitar esbozos de escenas, fragmentos de textos, frases sueltas, imágenes, etc., cuyo único compromiso es el de la posibilidad de que improvise e investigue libremente. Por lo tanto, ese material será tan fugaz y provisional como los

ejercicios escénicos propuestos por los performers. Podrá ser enteramente descartado o, si fuera el caso, se aprovechará algún elemento sugestivo. Evidentemente, tal dinámica exige un nuevo tipo o una nueva postura por parte del dramaturgo dentro del quehacer teatral. Por ejemplo, él necesitaría ser tan desprendido como los actores y el director, que en el secreto de la sala de ensayo son capaces de proponer escenas inconsistentes, frágiles, de mala calidad y, a pesar de ello, fundamentales para el desarrollo de la obra.

De la misma forma, necesitamos unos actores y un director que no vean cualquier propuesta de texto materializada en una página impresa de papel, como un «texto final» o como un «esbozo de estructura», sino, sencillamente, como una improvisación textual.

Es muy común, antes de salir a escena y experimentar, que critiquemos o prejuguemos los esbozos o chorros verbales venidos del dramaturgo. Es fundamental que el núcleo de los intérpretes y la dirección revisen sus conceptos y parámetros, para que también puedan abrirse a un nuevo tipo de relación con la dramaturgia. O sea, practicar la disponibilidad y generosidad en relación a las propuestas y sugerencias traídas, luchar contra los prejuicios y experimentar, defender y abrazar la idea del otro como si fuera la nuestra.

Si como director soy capaz, al observar la improvisación de un actor, de seleccionar algún mínimo elemento de interés o, al contrario, darme cuenta de los rumbos que no deben seguirse, podría relacionarme con un ejercicio textual de una forma igualmente abierta. O sea, encarar una propuesta de texto o guión, no como definitiva, pero sí, como fuente de sugerencias, de pistas para posibles caminos o, al contrario, de calles que no llevarán a ningún lugar.

Además de eso, el enfrentamiento de las dificultades inherentes a un guión no debe ser reducido a una recusación o deprecio del mismo. Un fragmento dramático que, en una primera lectura puede sonar torpe o mal escrito, a medida que lo vamos «masticando» y nos lo vamos apropiando, puede revelar sorpresas o posibilidades no imaginadas.

El proceso colaborativo, por lo tanto, prevé no solamente un «nuevo» dramaturgo, con un estatuto de precariedad y provisionalidad igual al de los

otros creadores de la escena, sino también un «nuevo» actor y director, capaces de percibir el texto en toda su forma efímera, de ver al dramaturgo como un cómplice de una «escena en construcción», *pari passu* con la creación de los intérpretes y del espectáculo. La palabra, los diálogos, las acotaciones, las imágenes o los guiones de acción pueden volverse elementos que fomentan y tensan el proceso creativo.

Es importante comprender que dramaturgia, puesta en escena e interpretación van madurando conjunta y simultáneamente, y que es artificial separar estos campos de forma individualizada y sin diálogo entre ellos. También es clara la imposibilidad de terminar integralmente una de estas áreas para comenzar otra, en la medida en que ellas se realimentan e interconectan todo el tiempo.



O Livro de Jó. Teatro da Vertigem. Foto: Claudia Calabi

Podríamos incluso apuntar algunos problemas en relación al desarrollo de la dramaturgia en el proceso colaborativo. Por ejemplo, el exceso de discusión puede ser una tónica dentro de una práctica colectiva como esta. Además de eso, teorizaciones y confrontaciones argumentativas no deben sustituir la experimentación práctica y concreta. Es fundamental dejar que el resultado escénico sea el principal balizador de los caminos y de las opciones artísticas. De ahí que sea necesario escuchar y responder a lo que la escena pide, más que a esgrimas verbales o a la retórica. La escena que se mira y que se escucha es el juez.

De las preguntas con las que constantemente nos confrontamos, podría traer algunos ejemplos: ¿cómo hacer para que la participación de todos sea equilibrada y que el dramaturgo o el director no se vuelvan el epicentro del proceso? ¿cómo no inhibir el flujo de propuestas, estimulando a todo y a cualquier material a tener voz, sean clichés, estereotipos, formalizaciones ingenuas o de mal gusto, sean ideas conceptualmente arrojadas o transgresoras? ¿cómo crear una zona de confianza y complicidad para el «ejercicio del riesgo»? Y, es más, si aprendemos que es nocivo improvisar indefinidamente, ¿cómo no cristalizar formalizaciones escénicas demasiado temprano?

La dramaturgia de ahí resultante, más que una dramaturgia colectiva, materializa una dramaturgia en el colectivo: plural, heterogénea y polifónica. Sin embargo, es también una dramaturgia del colectivo, en la medida en que dialoga con una intervención urbana, en que surge de un embate concreto con la polis - de ahí su carácter innegablemente político. Más que escribir sobre la ciudad, ella se inscribe en el cuerpo arquitectónico de la urbe, produciendo una especie de textura escénico-cartográfica, que saca a la luz la memoria recalcada de la ciudad, aquello que se quiso olvidar o borrar.

Tales experiencias no pretenden hacer de la ciudad un espectáculo, ni convertirla todavía más en fetiche -a pesar de que ese peligro está colocado todo el tiempo, no bastando apenas el hecho de que estemos atentos o en continua lucha contra él-. Muchas veces es necesario que caigamos en esa armadilla para conseguir salir de ella (lo que no es posible sin cicatrices). A la ciudad-fetiche, a la ciudad-escenario, a la ciudad-fachada, a la ciudad-turística buscamos proponerle otras coordenadas geográficas, diferentes trayectos, y principalmente, otra calidad e intensidad de experiencia. Para

que así podamos una vez más recuperar la ciudad en nuestras manos –y quién sabe, con esas mismas manos y cuerpos reescribirla–.

En este sentido, el espacio urbano no es marco, ni escenario y mucho menos aún, objeto comercializable. Se convierte al contrario, en un campo de experimentación, quebrando nuestra relación cotidiana y domesticada con él. Nuestra mirada se re-sensibiliza, nuestros sentidos se des-anestesian, y otros regímenes de atención y de presencia son experimentados. Es como si pudiéramos rehacer o recrear el trazado ya codificado de las calles y de los barrios –o, incluso, en la perspectiva de la psicogeografía de Guy Debord, experimentarlos de otra manera. Se trata, en fin, de una acción poética y política que reinstaura nuestra condición de ciudadanos y, por otro lado, parece recuperar la dimensión –que siempre fue suya– del teatro como arte público.

Bibliografía

Barthes, Roland: *O rumor da língua*. Martins Fontes, Sao Paulo, 2004.

Fernades, Sílvia: «O Lugar da Vertigem», in *Teatro da Vertigem*, Trilogia Bíblica, Publifolha, Sao Paulo, 2002.

Dramaturgy from the collective group: Interventions in urban spaces and the «collaborative process» in the Teatro da Vertigem

Antônio Araújo

The Teatro da Vertigem, a group from the city of São Paulo created in 1992, is known for its site-specific and urban performances, including: *El Paraíso Perdido* (Paradise Lost) (1992), set in the interior of a church; *El Libro de Job* (*The Book of Job*) (1995), set within the confines of a hospital *Apocalipsis 1,11* (*Apocalypse 1,11*) (2000), the final work of what became to be known as the *Trilogía Bíblica* (Biblical Trilogy) and was presented within a prison; *BR-3* (2006), which was staged on the Tietê -the most contaminated river in Brazil-; and *La Última Palabra es la Penúltima* (The Last Word is the Second Last) (2008), presented in a underground passageway in the historic centre of São Paulo.

These pieces form a theatrical creation in public spaces, spaces that have no institutional or functional link with the theatre. In a metropolis like São Paulo, a church, a hospital, a prison or the river of the city represent a location both physical and symbolical. These are places impregnated with memory and history with a specific emotional weight. As the researcher Silvia Fernandes defined it:

These are real, concrete spaces, (...) that preserve the vestiges of public usage and place the spectator in a frontier zone between city

and theatre provoking in the last instance «an inversion of urban geography». (Fernandes, 2002: 40).

The idea here is to create a tension with the chosen dramatic content and not redundancy or illustration. Therefore in order to create this confrontation of meanings, the performance venue could not be a «neutral space» – apart from the fact that I personally do not believe in the existence of such a category.

It is for this very reason that, following on from this perspective, the symbolic, historic, political and institutional meaning of a place is more important than its scenic-architectonic possibilities. We are distancing ourselves from a more theatrical architecture in favour of feeling –or feelings– that a given venue is capable of producing. As a result the chosen space is the only one possible for a particular *mise en scene*.

In other words, because of this friction of feelings, we need a performance space with autonomous force, which can place itself on an equal footing with the thematic nucleus of the work.

The key idea is to create a hybrid zone, between the «real» or the «reality» of the space, and the «fictional» or «theatrical» carried within the text and the performance itself. This intermediate and shifting terrain, we believe is capable of destabilizing the spectator, specifically interfering with his perception and affecting his reading and reception of the work.

In this sense, the work proposes a redefinition of the meaning of space, confronting its institutional and symbolic dimension with the topography dimension suggested by the playwright. Thus we can speak of a dichotomy between «fictitious space» (the place where the action within the work occurs) and «the performance space» (the physical and architectonic place where the performance takes place).

Advancing further with the question of space in relation to the dramatic arts, I'd like to point out some interferences that the use of a «specific site» can bring about. Space affects the dramatic work that has to be rewritten and adapted to the specific architectonic conditions. For example, new texts, scenes and images have to be created in order to move a particular actor –and/or the audience– from one area to another within the perform-

ance site. Sometimes, also in an attempt to dialogue with the physical structure of a building, the order of some scenes may be changed, while others which had been ruled out are brought back. Other times, in order to take advantage of a given architectonic site for the questions dealt with by the work, the dramatist could write unpublished material. Finally, depending on the atmosphere produced by the site, the text can be adjusted accordingly, as in toning down elements which, because of the ambience, do not need to be highlighted, or conversely, reinforcing aspects that would be weakened or «devoured» by the site.

These «site-specific» experiences revealed to us the theatre's power of mobilization and presented themselves as a very powerful instrument of insertion within the city. Such a power of intervention in the institutions, of dialogue with reality, profoundly marked the work of the group. We had not only discovered a space in the city, but also the space of the city. And while the theatre was becoming increasingly real, that same reality was fragmented by the subversion of theatricality.



Apocalypse 1, 11. Teatro da Vertigem. Photo: Claudia Calabi

The collaborative process

We create under the dynamic of what we have called the collaborative process. Such a dynamic, succinctly defined, represents a mode of creation in which all the integral parts, on the basis of their specific artistic functions, have the same space in which to make proposals, producing a work whose authorship is shared by all. Its nonhierarchical dynamic, instead of representing an «absence» of hierarchies, points to a system of momentary, floating and oscillating hierarchies, situated during a certain time in a certain creative point of reference (drama, staging, interpretation, etc.) to move a moment later onto another artistic bench mark.

Dialogue occurs between roles already defined and assumed from the outset. In fact, the creative work only takes off from this previously established pact. So, the group, by means of a consensus –or pact– defines the occupation of each artistic area, according to the interest and skill of players and invited guests. It is clear that in many of the roles, such a decision is not even necessary, in the sense that the permanence and continuity of the collaborators is common from one project to another.

But what is it that differentiates our work –and that of other contemporary Brazilian groups– from the collective creation of the sixties and seventies? If we are to think of a general model of their work –which is not always appropriate or realistic, in the sense that there were different kinds of collective creations, many with very singular characteristics– we know that there was a desire to reject specialization and to do away with, even eradicate, artistic functions. As a result, this brought about a build-up of attributes in the same utopian project from a polyvalent artist. So we had not one playwright, but a collective dramaturgy: not one director, but a collective stage direction; not one stage designer, costume designer or lighting director, but a concept of staging, light and costume, reached conjointly by all the members of that group.

In the case of the collaborative process, on the other hand, the conservation of the artistic roles or functions becomes the spark that ignites the dynamics of dialogue, exchange and creation. It is evident that such functions are not confined to the rigid and inviolable limits of a more conventional theatre. Quite the contrary, the cross-contamination and constant negotiation between the different parts is one of the paradigms of the process. In all, the preservation of functions or specific abilities remains.

In essence it is clear that we are affiliated to some of the fundamental principals of collective creation, but we practice it in a different form. The main difference is to be found precisely in that conservation of artistic roles and in the guarantee of their existence. Within the collaborative process, a playwright, a director, and a lighting director etc., would exist, who would synthesize the various suggestions of the group for a given area, offering it a structured concept. Moreover, in the face of an unsolvable *impasse*, they would be given the final word concerning that aspect of the work for which they are principally responsible.

In other words, such a process would guarantee the existence of someone –a specialist or interested party in a certain aspect of the creation– who would take responsibility for the coordination of the different group proposals, who would procure an artistic synthesis, who would voice his own stage viewpoint or understanding, and would discard undesirable elements or those considered not organic to the construction of the work. At the same time, this would not alienate this singular creator from the rest of the creation. He would also provide suggestions and contributions for other areas and above all discuss the meaning of the work as a whole.

It is important to underline the question of the final synthesis. If in collective creation the individual authorship –when it occurs– must be subjected to the will of the group, what ensues is a situation of maximum tension between the two opposites. It's a question therefore of another mode of thought and practice of authorship.

I like the idea of «multiple writing», as envisaged by Barthes, defined as «a space of multiple dimensions in which diverse writings concur and contrast, none of which is the original» (Barthes 2004:62). In the collaborative process, precisely, the different authors –or authorships– are not added together, but cohabit within the work. The different individual writings are maintained there, identifiable, and the whole is not formed by its synthesis but by its dialogue and friction: by the clash of two particular artistic poles that are juxtaposed or cross-contaminate one another, but do not dissolve one into another. In it we can also think of an authorship that gives itself –although not exclusively– by mechanisms of appropriation.

Indeed, such dynamics of negotiation are the main cause of the increase in rehearsal time. Much time is invested –and «is not lost – in experimenta-

tion and in the search for solutions in which all recognize themselves. Creation becomes slower and more drawn out, which can become an element of wear and tear in relations in the long term. On the other hand, it is very difficult to reach the maturity of a collective discourse in an organic and conscious way, without being open to being continuously overheard by others.

Such a process aims above all at fomenting the participation of every member of the group, not only in the material creation of the work, but equally in the critical reflection on aesthetic options and ideological premises. It is not enough that we are merely artist-executors or artist-proponents of raw stage material. We all need to also take on the role of artist-thinkers both in terms of methodological routes as well as the general sense of the performance.

The existence of a strong individual concept creates an important tensile pole in a process marked by innumerable interventions and contributions. This individual concept as well as favouring the filtration and selection of the vast amount of material produced, functions like a unifying axis for the group proposals. Indeed, on the one hand it acts as a barrier, a limit, a boundary, and on the other, it facilitates and stimulates exchange and the expansion of the areas of collaboration.

This individual creative pole –however paradoxical it may appear– also ends up intensifying the group position. It provokes a productive tension, or even an antagonism that strengthens the group itself and its general concept of the work – albeit along the path of crisis and conflict. On the other hand, individualities also end up strengthened by this dynamic of confrontation, dialogue and negotiation within the process.

We could even think of the «crisis» not as a consequence for which the group is necessarily predestined, but an implicit and driving mechanism in processes of this nature. In other words, when triggered, it could be seen not as a spontaneous and undesirable reaction, but as a transforming action, produced by the process itself.

In the case of the collaborative process, what happens is a continuous oscillation between subordinations and coordination, the fruit of a dynamism associated with functions and the moment in which the work finds itself.

It is clear that definitions do not come out of nowhere. They are the result of a complex network of interdependences that mark the entire process. It is very common, for example, that there are continuous exchanges of opinion and positioning by virtue of these creative skirmishes.

In addition, the exercise of respecting of someone else's artistic definition stems from a previous choice on behalf of the entire group in relation to this «other» with whom an association is established. The group chooses with whom it wishes to work and is not simply hired to perform a show with a predefined team.

In all of these cases one can identify the existence of an author-defined artistic attitude, marked by an intricate game of dependence-independence that oscillates between leading and cooperating, between impermeability and porosity.

If horizontality of roles is a basic functioning principle of this system of creation, also undeniable is the reevaluation of the actor as a creator on an equal footing with the dramatist and the director. In practice, within the unstable equilibrium of forces in the rehearsal area, the dramatic work and the directors appear to «lose» their omnipotent and omniscient characteristics, leaving the way open to a strong intervention of authorship on the part of the interpreters.

We are particularly interested in this dialectic tension between the particular and the overall creation in which we are all submerged. Without abandoning the specific artistic autonomous nature of a given aspect of the creation, the collaborative process does not reduce the creator to a mere specialist or technician. Despite preserving artistic individualities, he contributes to a thought process and practice that is collective.

The work of and working with the dramatist

What interests us is a dramatist present in the working-out phase of rehearsal, discussing not only the structural framework or choice of words, but also the scenic texture of the material. In this sense we think of the dramatic work as a staging script –not only words, but also images, body actions, sequences of movement, etc.– getting close to the precarious

nature of the ephemeral of theatrical language, in spite of the material or virtual support in which it is inscribed. This means breaking with its recurring aura of eternity, so that it evaporates in the sweat of the stage, in the here and now of the theatrical phenomenon. Instead of a writer exiled from the action and body of the actor, we look for the dramatist of rehearsal, the living and present companion of the interpreters and the director.

Like all other collaborators, it will be up to him to make concrete proposals –verbal, gestural or scenic– but also to dialogue with the material that is produced daily in improvisations and exercises. The text here is not material a priori, but rather an object in a constant flow of transformation. For this reason it is called dramaturgy in process. Just as actors and directors need rehearsals to develop and construct their works, equally the dramatist is in need of them.

Such a perspective presupposes not only constant rewriting or different versions and treatments of the text, but also a space for dramatic improvisation. It becomes necessary to break with the idea of a «fixed or immutable text» that crystallizes the proposals derived from rehearsals. It is clear that later on in the process, such a synthesis or concretization will take place naturally, but the important thing here is the guarantee of a space for dramatic improvisation.

Just like the actors do, the dramatist can practice sketches of scenes, fragments of texts, individual sentences, images, etc., the single commitment being the possibility to improvise and investigate freely. Accordingly this material is as fleeting and provisional as the scenic exercises proposed by the performers. It could be entirely rejected or, alternatively some suggested element may be used. Obviously, such dynamics demand a new kind of approach from the dramatist within the theatrical framework. For example, he will need to be as detached as the actors and the director, who within the confines of rehearsal are capable of proposing scenes that are inconsistent, fragile, of poor quality, and despite all of this, fundamental for the development of the work.

In the same way, we need actors and a director, who do not see text proposals on a printed written page as a «final text» or a «structural plan», but simply as textual improvisation.

It is very common, before going on stage and experimenting, to criticize or prejudice the sketches or verbal streams emanating from the dramatist. It is fundamental that the nucleus of interpreters and the directors review these concepts and parameters so that they can open up a new relationship with the dramatic work; the idea being to practice availability and generosity in relation to the proposals and suggestions put forward, to fight against prejudice and to experiment, defend and embrace the idea as if it were one's own.

If as a director observing the improvisation of an actor I am capable of selecting some minimal element of interest, or conversely, of taking stock of the course of action not to be taken, I could relate to a textual exercise in an equally open manner. For example to confront a text or script proposal, not as definitive, but rather as a source of suggestions, of clues for possible paths, or on the contrary, of roads that are leading nowhere.

In addition, facing up to the inherent difficulties of a script should not merely mean its rejection or depreciation. A dramatic fragment, which on first reading may sound clumsy or badly written, as we chew our way through it and make it our own can reveal previously unimagined surprises or possibilities.

The collaborative process, therefore, not only provides for a «new» dramatist, with as precarious and provisional a status as the other stage creators, but also a «new» actor and director, capable of perceiving the text in all its ephemeral form, of seeing the dramatist as an accomplice on a «stage work under construction», *pari passu* with the creation of the interpreters and the performance. Word, dialogue, stage direction, images and action scripts can become elements that foment and tighten the creative process.

It is important to understand that the dramatic work, its staging and interpretation mature jointly and simultaneously, and that it is artificial to separate these fields individually and without a dialogue between them. It is also clearly impossible to entirely finish one of these areas to begin another, in the sense that they feed off one another and interconnect all the time.

We could even point to some problems in relation to the development of the dramatic work in the collaborative process. For example, an excess of



Dido y Eneas. Teatro da Vertigem. Photo: Nelson Kao

discussion can be a tonic within a collective practice such as this. Besides, theorizing and argumentative confrontation should not become a substitute for practical and concrete experimentation. It is fundamental to permit the staged result to be the principal marker of the different artistic routes and options. Hence, over and above verbal exchange and rhetoric the important factor is listening and responding to what the stage setting calls for, the final judge being the stage setting that contemplates and listens to itself.

I give you now just a few examples of the questions that we are constantly confronted with: how to ensure a balanced participation from everyone and avoid the dramatist or the director becoming the epicenter of the process? How not to inhibit the flow of proposals, and stimulate each and every material to have a say, whether these are clichés, stereotyped, ingenious state-

ments or in bad taste, whether the ideas are conceptually reckless or transgressive. How to create a zone of confidence and complicity for the «exercise of risk»? And furthermore, if we learn that it is detrimental to improvise indefinitely how not to crystallize stage formalizations too soon.

The resulting dramatic work, more than a group dramaturgy, materializes a dramaturgy from within the group: plural, heterogeneous and polyphonic. Nevertheless it is a dramaturgy of the group, in the sense that it dialogues with an urban intervention, in which a specific skirmish with the police arises- hence its undeniably political overtones. More than writing about a city, it is inscribed in the architectonic make-up of the city, producing a kind of stage-cartographic texture that brings to light the underlying memory of the city, which one wanted to forget or erase.

Such experiences do not aim at turning the city into a spectacle, or a fetish - despite the fact that this danger is lurking all the time and the fact that we are aware and constantly struggling against it. Often it is necessary to fall into the trap in order to extricate ourselves (which we cannot do unscarred). To the fetish-city, the stage-city, the façade-city, we try to offer other geographical terms of reference, different trajectories, and above all another quality and intensity of experience. In order to once again take hold of the city in our hands - and, who knows, with these same hands and bodies rewrite it.

In this sense, the urban space is not a frame, nor a scenario and certainly not a marketable object. On the contrary it becomes a field of experiment, breaking our day to day domestic relationship with it. Our gaze is re-sensitized, our feelings are de-anaesthetized and we experiment with other regimes of attention and presence. It is as if we could redo or recreate the already coded layout of the streets and city-quarters - or even, according to the psychogeography of Guy Debord, experiment with them in another way. In a nutshell, it is a poetic and political action that restores our condition as citizens, while on the other hand it appears to restore that dimension -which it always had- of theatre as a public art.

Translated by: Penelope Eades.

Bibliography: See page...

Abraham y el sacrificio dramático

Angélica Liddell

En el tiempo de las muertes colectivas es necesario el sacrificio individual como rebeldía o barricada. El arte, sacrificio íntimo en un espacio público, es nuestra rebeldía. Gracias al sacrificio poético recuperamos la identidad que perdemos en la masacre. Somos animales que queremos decir YO. Porque animal no significa simplemente ser viviente. Ser viviente que pierde sus miembros por el aire junto a otra efusión de miembros reventados. Con el sacrificio queremos decir YO. Por otra parte, gracias a la contemplación del sacrificio, el espectador recupera la sensación de continuidad del YO. Según Bataille somos seres discontinuos y «la contemplación de la muerte» en el sacrificio, nos devuelve a la experiencia de la continuidad. «La víctima muere, y entonces los asistentes participan de un elemento que esa muerte les revela. Este elemento podemos llamarlo lo sagrado. Lo sagrado es justamente la continuidad del ser revelada a quienes prestan atención, en un rito solemne, a la muerte de un ser discontinuo». Regresar a la continuidad del ser es regresar al YO. En tiempos de «paz bélica», así lo denomina Heidegger (porque según Heidegger la guerra surge para garantizar la paz), en tiempos de «paz bélica» donde la muerte es una cifra, un amasijo de miembros amputados, hacemos resistencia con el YO, con lo único, con nuestro deseo totalmente individual de matar aquello que más amamos, nuestro hijo único, Isaac, nuestro cuerpo, nuestro pensamiento, es decir, hacemos resistencia con el arte, con lo INCOMPRESIBLE, somos el Abraham particular que transgrede las leyes generales de los hombres. Según Bataille en el sacrificio la muerte y la violencia deliran «no pueden mantenerse en el respeto y en la ley que ordenan la vida humana socialmente». Así Abraham, según Kierkegaard, es un transgresor de la ley que ordena la vida socialmente. Por eso la muerte y la violencia poéticas

sirven para medir el grado de represión, de cobardía y adocenamiento de una sociedad. Dice Bataille «La muerte (también en el sacrificio poético) trastorna violentamente el orden legal». Esa es la razón por la cual el sacrificio poético tiene que ver con la obtención de la libertad.

El sacrificio poético, no sólo nos extrae de la masacre también nos libera de la colectivización de las conductas, de la masificación, de la uniformidad, de lo global, tan relacionados estos conceptos con la represión, la cobardía y el adocenamiento de nuestras sociedades ordenadas. La masificación tiene su correspondencia patológica en la masacre. El mal uso del dominio del hombre sobre la tierra tiene su correspondencia en la masacre. El poder del sacrificio poético reside en la oposición a lo colectivo, a la opinión general, es decir, a lo general hegeliano, es decir, al soporte del Estado. El sacrificio deja en suspenso la ética. El sacrificio redime con su violencia poética individual la violencia real colectiva, la violencia del Estado. Y por otra parte el sacrificio revela mediante lo exterior la violencia espiritual. Para Bataille el cuerpo, mediante el sacrificio, deja de ser anatomía para revelar una violencia interior trascendente, «lo que la violencia exterior del sacrificio revela es la violencia interior del ser», es decir, el sacrificio nos revela una violencia espiritual que es el prelude del pensamiento y el conocimiento trascendente. La carne magullada nos revela indicios acerca del espíritu. La búsqueda de la identidad mediante el cuerpo es pura fuerza espiritual. Y prolongo la cita de Bataille, «Lo que la violencia exterior del sacrificio revelaba era la violencia interior del ser tal como se discernía a la luz del derramamiento de sangre y del surgimiento de los órganos. Esa sangre, esos órganos llenos de vida, no eran lo que la anatomía ve en ellos». Mediante el sacrificio, se alcanzan conclusiones espirituales a las que no se puede acceder en la vida calculada, destinada a proteger la integridad corporal. El sacrificio implica la máxima vulnerabilidad corporal, que es la máxima vulnerabilidad espiritual. Es desprotección. La carne es ya violencia, a causa de la reproducción, la muerte y el sexo. Y el sacrificio es ofrenda y transgresión porque debilita la fuerza que la ley aplica a la reproducción, la muerte y el sexo. Según Bataille, lo que el sacrificio revela es la carne, la carne que deja en suspenso a la ley, la carne que se libera de la ley para indagar en la condición humana. En la carne, como instrumento liberador, reside el riesgo y la provocación, la barricada. Y en ningún sitio se sacrifica más la carne que en un escenario. Dice Bataille «La carne es en nosotros ese exceso que se opone a la ley de la decencia, la carne es el enemigo nato de aquellos a quienes atormenta la

prohibición del cristianismo, la carne es la expresión de un retorno de la libertad amenazante». El sacrificio es por tanto exceso, bello exceso. Exceso liberador, exceso que pone en evidencia la represión de una sociedad. También Derrida relaciona el sacrificio con la transgresión y la represión. Al ser el sacrificio una transgresión de la ley de no matar, debe ocuparse de «lo excluido, lo marginado, lo censurado lo reprimido y lo desalojado» de la *vida calculada*. Dice Derrida, el sacrificio poético «Es un momento anormal que expone la ley como represión». De ese modo el sacrificio es liberación. En tiempos donde la decencia es un mandato y la corrección una persecución, el deseo de la indecencia, la incorrección, en fin, de la inmoralidad, de la desobediencia civil, de violencia poética, es el camino hacia una ganancia de emancipación espiritual, y se erige como la única vía hacia la independencia.

Algunos artistas lesionan y exponen violentamente su cuerpo ante el público para recuperar precisamente esa identidad e independencia, que es fuerza espiritual. Cuanto más se aproxima el sacrificio al nihilismo más riesgo se corre de destrucción real. La aproximación se realiza por desconfianza de la ficción. Cuanta más desconfianza nos produce la ficción más se aproxima el sacrificio poético al nihilismo destructor. Aportar el dolor personal, aportar el Yo tan denostado por la gente de teatro, tiene que ver tanto con la desconfianza en la ficción como con la desconfianza en la propia realidad, necesitamos reafirmar la verdad por oposición a la mentira, sentimos que todo es falso, la insuficiencia de la ficción y la manipulación de la realidad nos hace recurrir a los sentimientos personales como única certeza, como la vía más adecuada para alcanzar algún instante de verdad, de sinceridad. Percibimos que en la ficción y la realidad el lenguaje nunca está a la altura del sufrimiento real y por esa razón utilizamos nuestros sentimientos, aquello de lo que estamos seguros. Emplear las emociones propias, el dolor propio, no tiene que ver con el narcisismo sino con un acto de extrema generosidad y renuncia, renuncia a la protección de las máscaras, la exposición de tu dolor te hace más vulnerable ante los demás, enfrentas tus pechos desnudos a los cuchillos. Es muy frecuente, en el caso de las creadoras, que la autolesión posea un carácter beligerante contra la colectivización que se hace del género femenino, de ese modo artistas como Marina Abramovic o Gina Pane, sacrifican su cuerpo para devolver a la sociedad que las colectiviza la violencia que se ejerce contra ellas. Mediante el sacrificio recuperamos no sólo la identidad sino la libertad. El sacrificio, en cualquiera de sus expresiones poéticas,

tiene que ver con una obtención de libertad y con el beneficio de la libertad, precisamente por ser transgresión. La transgresión empieza en Abraham y en el mundo moderno acaba en Sade. El sacrificio nos raja de Abraham hasta Sade. El sacrificio poético tiene que ver, por tanto, con una ruptura de la hipocresía social, del pacto social, de lo general. De pronto lo particular triunfa por encima de lo general, lo INCOMPENSABLE por encima de lo COMPENSABLE. Lo DIFÍCIL por encima de lo FÁCIL. El arte es la lucha de lo particular contra lo general. El sacrificio encierra otra paradoja, creamos a partir de la destrucción, destruyendo hacemos, somos constructores de escombros, constructores de ruinas. No es el desierto que crece, estéril, es la poderosa fuerza creativa de la destrucción. La transgresión es transformación.

Derrida, con gran ingenuidad, afirma que en el teatro, Abraham, Isaac y el cordero, al final se levantan y saludan, es el sacrificio del sacrificio. Pero considerar que el teatro es el sacrificio del sacrificio simplemente porque no hay crimen real o no hay sangre real, es una visión asombrosamente superficial. Es cierto que el acontecimiento único siempre se hace compatible con el retorno, pero ese retorno no excluye la realidad sacrificial. En la representación escénica hay sacrificio porque hay nihilismo, porque hay angustia, porque la representación es lo que precede a la muerte real, porque lo trágico no existe independientemente de la representación escénica, lo trágico es sacrificio poético por oposición a la vida, por oposición al saludo final de Abraham, Isaac y el cordero. El sacrificio poético también es real. Tal vez Derrida sólo tuvo contacto con el teatro de guardarropía y bustos parlantes sin más riesgo que un ejercicio de memoria. Queda claro que en nuestra reflexión sobre el sacrificio poético están excluidas todas esas manifestaciones chatas y estériles del arte dramático. Dice Mannoni, «Una máscara de lobo no nos asusta de igual modo que un lobo, pero nos asusta de la manera en que lo hace la imagen del lobo que tenemos en nosotros». La vida es el lobo; el sacrificio, la imagen del lobo que tenemos en nosotros, y ambas cosas son realidad y ambas cosas nos producen pavor. Lo importante del sacrificio poético no es entonces la sangre, aunque a veces se derrame como elección artística, sino la angustia, «la imagen del lobo que tenemos en nosotros». Mediante la angustia, que antecede a la muerte, se transgreden los límites de la cultura, de la sociedad, de la historia y de la religión: La angustia también es una beligerancia política, porque «la imagen del lobo que tenemos en nosotros» es aquello que no confesamos a nadie, que no queremos explorar, que deseamos ocultar,

y sólo hacemos evidente a través del sacrificio. Convertimos lo privado en político para combatir la represión. El sacrificio explora las zonas prohibidas de la mente. La angustia, en su aproximación a la transgresión, tiene su correspondencia en la violación de los límites del cuerpo, como en el accionismo vienés, o en los límites del pensamiento, como Genet. Sin la angustia sólo existe la ley.

Por tanto, lo importante del sacrificio poético no es el derramamiento de sangre, sino la angustia. Gracias al arte nos relacionamos con el mundo a través del desasosiego. El sacrificio poético tiene que ver con estar atentos «a los estremecimientos de la idea». Actuamos estremecidos. De manera que el vínculo entre la melancolía y el pensamiento se desarrolla en el lugar escénico. Como nos dice Roger Bartra en *El duelo de los ángeles*, «la melancolía, símbolo del desequilibrio y la muerte, echa raíces en el corazón de la cultura europea orientada desde el XVIII por el racionalismo, como fuente de conocimiento». La revelación se produce mediante la angustia, y la angustia no persigue un beneficio mayor, es beneficio en sí. Por eso el sacrificio poético es Abraham y no Agamenón. Agamenón sacrifica a su hija para salvar a todo un pueblo, en aras de un beneficio mayor, en función del bien general. Podemos llegar a comprender su acción. Posee un sentido hegeliano. Abraham, en cambio, es el sin sentido.

Abraham llevó a su hijo Isaac al monte Moriah para sacrificarlo por orden divina, sin mayor objetivo que acometer la acción en sí, ya que el mandato era desconcertante, suponía transgredir las leyes de los hombres e incluso las del mismo Dios puesto que Dios repudia los sacrificios humanos y la ley principal es no matarás. La prueba va contra toda lógica pues toda la vida de Abraham está marcada por la promesa divina de la descendencia y orientada hacia ella como su objetivo y razón. Y aún así Abraham emprende el viaje hacia el monte Moriah dispuesto a sacrificar a su hijo en virtud de un mandato desconcertante. El sacrificio de Abraham es sólo una prueba terrible. Su sacrificio no redundará en un bien general, o beneficio mayor, es simplemente, y terriblemente, una prueba. El sacrificio poético, como el de Abraham, no tiene un fin, es una prueba terrible, absurda, que no tiene valor más allá de lo INCOMPRESIBLE. Esto da lugar a una de las grandes frustraciones con las que tiene que convivir el arte. No salvamos el mundo, no atendemos a los enfermos, no descubrimos la vacuna de la malaria, el arte es un asunto profundamente individual, absurdo. Desde que Hegel asienta las bases de lo general, las acciones particulares sin

redundancia en lo general tienen que ver con el absurdo. Lo terrible y lo hermoso del sacrificio poético es que es tan sólo una prueba. Y ahí reside su valor, su dureza y su riesgo. Siendo el sacrificio una prueba debe estar sostenido por la creencia. Kierkegaard, en *Temor y temblor*, afirma que Abraham actúa en función del absurdo, que es la creencia. El sacrificio es un acto solitario de creencia. El escenario es la soledad, por no prestar un servicio general. El espectador asiste a la soledad de la prueba, se enfrenta a la soledad de un acto absurdo de fe. Los actores somos solitarios que cargamos con la angustia. Al dejar en suspenso la ética, es decir las leyes que rigen la opinión general, comprobamos que nuestro sacrificio se realiza en lo que Kierkegaard llama «soledad universal», actuamos en esa soledad universal con nuestra responsabilidad a cuestas, a pesar de que esa soledad entre en contradicción con lo manifiesto del sacrificio.

Pero un ángel apareció en el último momento para detener el sacrificio.

La interpretación que hace Kierkegaard del mito de Abraham es la siguiente, que debemos estar dispuestos a matar aquello que más amamos para que nos sea devuelto. «Sólo quien conoció la angustia reposa. Sólo quien desciende a los infiernos salva a la persona amada, y sólo quien empuña el cuchillo conservará a Isaac», dice Sören. Destruir para salvar. Para crear al hombre es necesario destruir la ley. Para hacer arte es preciso destruir el arte. El arte vive la paradoja de Abraham, sólo si estamos dispuestos a matar a Isaac nos será devuelto, volvemos a la vida gracias a la transgresión, aniquilamos para que la vida nos sea devuelta, para que el hombre nos sea devuelto.

El acto creativo es inmolación, pero al mismo tiempo salvación, nos devuelve la continuidad a los seres discontinuos. Sacrificamos aquello que más amamos y esa acción es odio hacia nosotros mismos. En *Así Habló Zaratrustra* dice Nietzsche que el hombre más despreciable es aquel que no es capaz de despreciarse a sí mismo. El sacrificio debe ser una forma de autodesprecio, que al mismo tiempo es amor por el objeto sacrificado, es renuncia, entrega. Es «la más absoluta expresión de entrega», pues se lleva a cabo por amor. Si no despreciara mi vida no podría entregar aquello que más amo. El desprecio por uno mismo tiene que ver con la generosidad de la acción. En el sacrificio poético hay una inevitabilidad que claramente está vinculada a la creencia, por tratarse de una prueba, y vinculada al amor. Amor, que no es más que el odio por nosotros mismos necesario

para crear a partir de la destrucción. Kierkegaard, cita a San Lucas, «Si alguno viene a mí y no aborrece al propio padre, a su madre, a su mujer y a sus hijos, a sus hermanos y hermanas, incluso su propia vida, no podrá ser mi discípulo». Del mismo modo que la melancolía y el pensamiento van unidos en el sacrificio, también van unidos el amor y el pensamiento. Aquí hace hincapié Heidegger cuando reflexiona sobre el siguiente verso de Holderlin: «Quien ha pensado lo más profundo ama lo más vivo». A Heidegger le interesan los dos verbos unidos en el mismo verso, pensar y amar. Dice Heidegger, «El amar descansa en el pensamiento, es un racionalismo admirable el que funda el amor en el pensamiento». El sacrificio nos puede llevar a la realización- representación de un acto prohibido por la ética, pero nunca nos inducirá a dejar de amar, que es odiarse a uno mismo, al padre, a la madre, y a todo lo demás. Se trabaja a pesar de y gracias a ese amor que es odio por lo demás. Y esa es nuestra única certeza. De igual modo, el espectador presencia un acto no ético, pero no puede dejar de admirar y amar el sacrificio, que también es odio por sí mismo, por su parte oculta, que acaba de ser revelada. Creer es grande, pero contemplar al creyente todavía lo es más, dice Kierkegaard. El público es aquel que desea presenciar el acontecimiento del sacrificio, a pesar de encontrarse la ética en suspenso, con la misma fuerza de Abraham o la misma fuerza de los asesinos. Kierkegaard abre *Temor y temblor* con unas frases que se refieren probablemente a su propio padre, «Y su alma no albergó más que un deseo: ver a Abraham; sólo tuvo un pesar: no haber podido ser testigo presencial de aquel acontecimiento». El acontecimiento de un asesinato en suspenso.

El sacrificio es un asesinato en suspenso, está por tanto por encima de la ética. El sacrificio poético es transgresión pura. Esto significa, como ya dijimos antes, enfrentarse a la sociedad, a una serie de circunstancias históricas, políticas, sociales y familiares que nos definen, y por tanto, en el sacrificio poético se produce un enfrentamiento a las normas, y el resultado es lo INCOMPENSABLE, pero sólo mediante lo INCOMPENSABLE de la trasgresión puede alcanzarse una nueva reconfiguración del mundo, sólo lo INCOMPENSABLE genera el conflicto necesario en el espectador para que se produzca esa reconfiguración. Por tanto, aunque el sacrificio poético sea una prueba que no busca un beneficio mayor, sí se produce una rentabilidad ética inevitable. Cuando dejamos en suspenso la ética, trabajamos con «una forma moral del mal». Gracias a la suspensión de lo ético el espectador llega a conclusiones morales, suspendemos la ética

para que el espectador la adquiriera. Sade, culminación del absurdo de Abraham, emplea la misma tesis, el mal como una de las maneras de producir el bien, así lo expresa en *Justine o los infortunios de la virtud*: «Es cruel, sin duda, tener que describir un montón de infortunios abrumando a la mujer dulce y sensible que mejor respeta la virtud, y por otra parte la afluencia de prosperidades sobre quienes aplastan o mortifican a esa mujer. Pero si nace, no obstante un bien de ese cuadro de fatalidades, ¿sentiremos remordimientos por haberlas ofrecido?». Siguiendo a Kierkegard, «se pretende sacar de la paradoja un saber de la vida». Muy cercana está también la idea de Rommer en su libro *El gusto por la belleza*, «El arte... justifica su inmoralidad al devolver sus bienes a la ética». Bataille insiste en el carácter revelador del sacrificio, «Hacer surgir mediante la angustia, la oscura actividad que se esconde en toda vida humana», lo cual sería un bien. Y también afirma que mediante el sacrificio, tiene lugar la revelación «de lo que habitualmente se escapa a nuestra atención», lo cual sería un bien. La idea de hacer visible lo invisible también la encontramos en Heidegger cuando habla de la belleza, en Heidegger la visibilidad tiene que ver con la verdad, «La belleza es una dádiva de la esencia de la verdad, teniendo en cuenta que verdad significa la desocultación de lo que se oculta. Bello no es lo que place, sino lo que cae bajo aquella dádiva de la verdad que acontece cuando lo eterno, carente de aparición y, por eso, invisible, llega al reflejo de la máxima aparición», así el sacrificio, es la máxima aparición, la máxima visibilidad, aunque cause dolor, pavor, o precisamente por causar dolor y pavor, y odio por nosotros mismos, el sacrificio es la máxima aparición, es decir, «la oscura actividad que se esconde en toda vida humana», y por supuesto el resultado es inevitablemente hermoso. Así que, aunque el sacrificio carezca de objetivo, al final de todo, como dice Godard está la ética, el sacrificio poético es heredero de la paradoja de Pascal según la cual lo INCOMPENSABLE nos sirve para comprender el universo y a nosotros mismos. Hacer visible lo invisible tiene que ver con el asombro. Mediante el sacrificio practicamos la pedagogía del asombro. En el arte no existe el aprendizaje sin asombro frente a lo excepcional. No se puede aprender sin asombro, porque se trata de creer en lo incomprendible y en lo imposible. En su ensayo *Sobre lo sublime*, Schiller defiende lo incomprendible como vía de conocimiento. «Lo que es incomprendible para el entendimiento, la confusión, puede igualmente servir como representación de lo suprasensorial y proporciona a la mente un impulso para elevarse». El teatro, el sacrificio poético, por tanto, tiene que ver con lo incomprendible, no con lo comprensible, y eso

nos conduce a la esencia del sacrificio poético, el MISTERIO. Sabemos que tenemos que ir más allá de lo que puede comprenderse, tenemos que llegar a lo inexplicable. El sacrificio poético causa un desconcierto general, causa desconcierto porque no podemos «dar una explicación a cada argumento en contra». No podemos decir aquello que lo explicaría todo, aquello que lo haría comprensible todo. No podemos dar una respuesta finita para una pregunta infinita. Sólo podemos mostrar el sacrificio y lo incomprensible del sacrificio. Es decir, el misterio de la angustia. La experiencia de lo bello empieza cuando lo comprensible, lo mensurable, lo explicable queda en suspenso. La experiencia de la belleza comienza cuando la técnica es expulsada por el milagro. Lo inefable es la medida de lo bello. Intentar justificar lo bello, intentar analizarlo con explicaciones, es desde luego tarea de almas insulsas, pobres y mediocres, que no poseen más recursos que lo escolar. Siempre hay que darle una oportunidad al misterio, es decir, la obra también depende del error, del accidente, del azar, del hallazgo. El transcurrir de la vida, el placer de un buen desayuno, la tristeza de un perro ciego, está definiendo misteriosamente una obra. Nadie en el mundo puede analizar ni buscarle justificación al placer de un desayuno o al cruce con un perro ciego, placer y cruce, que se encargarán de definir misteriosamente la obra.

Así que, como Abraham, los encargados del sacrificio no podemos hacernos comprender, así lo expresa Kierkegaard, «Y la angustia y el dolor de la paradoja residen en que Abraham no puede hacerse comprender por ninguna persona (...) Quien le observe no le podrá comprender, y mucho menos sentirse lleno de confianza al descansar en él su mirada». Efectivamente, el encargado del sacrificio siente el dolor de no ser comprendido y trabaja con ese dolor. Y puesto que el sacrificio es un acto incomprensible está tan unido a la locura, esa locura de «El sobrino de Rameau» de Diderot, ese bufón que no logra que el filósofo lo comprenda, que rompe la línea que separa la locura profesional de la locura clínica, fundiéndolas en un solo gesto imposible, pero infinitamente conmovedor y revelador, puesto que Diderot, en el sobrino de Rameau, asocia la locura y la exclusión, a la renovación de las ideas estéticas. Diderot utiliza a un enajenado y a un fracasado para decir la verdad. El trabajo del bufón, el sacrificio poético, es el alpinismo del dolor. No se puede comprender sin riesgo, ese riesgo que le hace estar tan cerca de los leprosos y los criminales, junto a los que compartió confinamiento durante siglos. Es decir, el loco, es un transgresor. K, también habla de la locura de Abraham, dice, «Desde el

punto de vista humano (Abraham) está loco, y no conseguirá que nadie le comprenda». Sabemos lo agradable que resulta ser comprendido desde la ética, pero «la senda solitaria (del sacrificio) es una senda estrecha y escarpada». No comprendemos a Abraham pero nos conmueve, nos espanta, nos aterra. Por supuesto, el sacrificio poético, por su propia naturaleza está formado por todo aquello que la gente no quiere escuchar, también lo dice así K, «de lo que nada se quiere saber es de la angustia, de la miseria, de la paradoja». Cuando presenciamos algo que está por encima de lo general, cuando la ética queda en suspenso, se produce una sensación de horror, porque pertenece a las posibilidades de lo humano, porque tiene que ver con la materia del alma humana. Con lo que nos iguala, no con lo que nos diferencia. Lo que iguala al hombre es lo peor del hombre. Lo que nos hace iguales es precisamente lo que no queremos ver. Si planteamos un conflicto ético, será muy fácil diferenciarse unos de otros, nos ponemos de parte de la ética, naturalmente, lo ético divide a los hombres en buenos y malos, pero si el sacrificio dramático suspende la ética nos muestra, NO lo que nos diferencia (con eso siempre salimos ganando, siempre sacamos ventaja), sino lo que nos hace iguales, LA PASIÓN, y eso es lo que verdaderamente nos aterra, lo que nos hace iguales, lo que no nos atrevemos a revelar a nadie.

Tal vez haya que terminar con esta reflexión de Derrida, la paradoja del sacrificio escénico consiste en «dejar lugar a lo no teatral en el corazón del teatro».

Abraham and dramatic sacrifice

Angélica Liddell

At a time of collective death individual sacrifice is necessary as a revolt or barricade. Art, intimate sacrifice in a public space, is our revolt. Thanks to poetic sacrifice we recover the identity we lost in the massacre. We are animals who want to say «I». Because animal does not simply mean living being. A living being that loses its members in the air along with another explosion of exhausted members. By sacrifice we want to say «I». On the other hand, thanks to the contemplation of sacrifice, the spectator recovers the sensation of the continuity of «I». According to Bataille we are discontinuous beings and «the contemplation of death» in sacrifice brings us back to the experience of continuity. «The victim dies, and then those present become participants in an element, which that death reveals to them. This element we can refer to as the sacred. The sacred is precisely the continuity of that being, revealed to those who are paying attention, in a solemn rite, to the death of a discontinued being». To return to the continuity of the being is to return to the «I». In times of «warlike peace», as described by Heidegger (because according to Heidegger war erupts in order to guarantee peace), in times of «warlike peace» where death is a number, a mass of amputated members, we resist with the I/ME, with the solitary, with our totally individual desire to kill the one we most love, our only son, Isaac, our body, our thought; that is, we set up a resistance with art, with the INCOMPREHENSIBLE, we are Abraham, the individual, who transgresses the general laws of mankind. According to Bataille, in sacrifice death and violence are a delirium and «cannot be maintained in the respect and law that defines human life in a social pattern». Thus Abraham, according to Kierkegaard, is a transgressor of the law that socially provides order to human life. For this reason poetic death and violence

serve to measure the degree of repression, cowardice and the humdrum nature of a society. Bataille says «death (also in poetic sacrifice) violently upsets legal order». This is the reason why poetic sacrifice is linked to the achievement of freedom.

Poetic sacrifice not only extracts us from the massacre but also frees us from the collectivisation of conduct and behaviour, massification, uniformity, globalism, all concepts so closely linked to repression, cowardice and the monotony of our orderly societies. Massification has its pathological correspondence in massacre. The misuse of man's domination of the world has its correspondence in massacre. The power of poetic sacrifice resides in opposing the collective, in opposing general opinion, in opposing Hegelian thought, in support of the State. Sacrifice leaves ethics in suspense. Sacrifice with its individual poetic violence redeems real collective violence, the violence of the State. Furthermore by means of its exterior, sacrifice reveals spiritual violence. For Bataille, through sacrifice, the body rises above anatomy to reveal a transcendent internal violence, «which the external violence of sacrifice reveals to be the internal violence of the being», in other words, sacrifice reveals to us a spiritual violence which is the prelude to transcendental thought and knowledge. The damaged and bruised flesh reveals to us evidence of the spirit. The search for identity through the body is pure spiritual force. And Bataille goes on to say, «What the exterior violence of sacrifice revealed was the internal violence of the being, as it was discerned in the light of the bloodshed and the emergence of organs. Those bloods, those organs so full of life, were not what anatomy sees in them». Through sacrifice, one reaches spiritual conclusions unattainable in calculated life, destined to protect corporal integrity. Sacrifice implies maximum corporal vulnerability, which is maximum spiritual vulnerability. It is defencelessness. Flesh becomes violence, as a result of reproduction, death and sex. And sacrifice is both an offering and transgression because it debilitates the force which law applies to reproduction, death and sex. According to Bataille, what sacrifice reveals is flesh, flesh which leaves the law in suspense, flesh that frees itself from law to probe into the human condition. Inherent in flesh, as a liberating instrument, are risk and provocation, the barricade. And nowhere else is flesh sacrificed more than on stage. Bataille says «Flesh is that excess in us that opposes the law of decency, flesh is the born enemy to those tormented by the prohibition of Christianity; flesh is the expression of a return of threatening freedom.» Sacrifice is thus an excess, a

beautiful excess. A liberating excess, excess that exposes the repressions of a society. Derrida also links sacrifice to transgression and repression. As sacrifice is a transgression of the law that one shall not kill, it has to deal with «what is excluded, marginal, censured, repressed and displaced» from *calculated life*. Derrida says that poetic sacrifice «Is an abnormal moment that exposes law as repression». In this way sacrifice is liberation. In times when decency is a command and correction a persecution, the desire for indecency, incorrectness, immorality even, civil disobedience and poetic violence is the path towards increased spiritual emancipation emerging as the only way towards independence.

Some artists injure and violently expose their bodies before their public precisely in order to recover that very identity and independence, which is spiritual force. The closer sacrifice gets to nihilism the greater the risk of real destruction. This approximation arises from mistrust in fiction. The greater the mistrust that fiction produces in us, the closer poetic sacrifice gets to destructive nihilism. Contributing personal sorrow, contributing the «I» so insulted by the world of theatre, has so much to do with the mistrust of fiction and the mistrust of reality itself; we need to reaffirm truth as opposed to untruth, we feel that everything is false, the insufficiency of fiction and the manipulation of reality makes us resort to personal feelings as the only certainty, as the most adequate way towards achieving an instant of truth, an instant of sincerity. We perceive that in fiction and reality language never measures up to the level of real suffering and for that reason we use our feelings, that which we are sure of. Using one's own emotions, one's own sorrow, is not about narcissism but an act of extreme generosity and renunciation, renouncing the protection of masks, showing one's sorrow to others making one more vulnerable to others, bearing one's bare chest to the knives. It is not uncommon in the case of female creators, for self-harm to take a belligerent stance against the collectivisation of the female genre. In this way artists such as Marina Abramovic or Gina Pane sacrifice their bodies to give back to that society that collectivises them the violence exercised against them. Through sacrifice we regain not only an identity, but freedom also. Sacrifice, in any of its poetic expressions, is about obtaining freedom and the benefits of freedom, precisely because it is transgression. Transgression begins with Abraham and in the modern world ends with Sade. Sacrifice stabs us from Abraham to Sade. Poetic sacrifice thus becomes a break with social hypocrisy, social pact and the general. Suddenly the particular triumphs

over the general, the INCOMPREHENSIBLE over the COMPREHENSIBLE. The DIFFICULT over the FACILE. Art is the struggle of the particular against the general. Sacrifice contains another paradox: we create from destruction, by destroying we are making; we are the builders of debris, the builders of ruins. It is not the desert that grows up, sterile, but the powerful creative force of destruction. Transgression is transformation.

With great ingenuity, Derrida affirms that in the theatre Abraham, Isaac and the ram, finally arise and salute, it is the sacrifice of sacrifice. But to consider that theatre is the sacrifice of sacrifice simply because there is no real crime or no real blood is an amazingly superficial point of view. It is true that the unique incident is always compatible with the return, but this return does not exclude the sacrificial reality. In the stage representation there is sacrifice, because there is nihilism, because there is anguish, because the representation is what precedes real death, because the tragic does not exist independently from the stage representation, the tragic is poetic sacrifice in opposition to life, in opposition to the final salute of Abraham, Isaac and the ram. The poetic sacrifice is also real. Perhaps Derrida only had contact with the theatre of make-believe and talking heads with no further risk than a memory exercise. Let it be clear that in this reflection on poetic sacrifice all such wretched and sterile manifestations of dramatic art are excluded. Mannoni says, «A wolf's mask does not startle us in the same way as a wolf, but it startles us in the way in which the image of the wolf within us does.» Life is the wolf; sacrifice, the image of the wolf inside in us, and both are reality and both terrify us. The importance of poetic sacrifice then is not the blood, although at times this can be shed by artistic choice, but anguish, «the image of the wolf that resides within us». Through anguish, which precedes death, the limits of culture, of society, of history and religion are transgressed. Anguish is also a political belligerence, because «the image of the wolf within us» is that which we confess to no-one, which we do not wish to explore, which we wish to hide and only make evident through sacrifice. We convert the private into public to combat repression. Sacrifice explores the forbidden areas of the mind. Anguish in its approximation to transgression, is mirrored in the violation of the limits of the body, as in Viennese actionism, or in the limits of thought, like Genet. Without anguish only law exists.

Thus, the importance of poetic sacrifice lies not in bloodshed, but in anguish. Thanks to art we relate to the world through unease and rest-

lessness. Poetic sacrifice is about being alert «to the tremors of the idea». We act trembling with shock. So the link between melancholy and thought takes place on a stage. As Roger Bartra says in *The Duel of Angels*, «melancholy, symbol of disequilibrium and death, takes root in the heart of European culture oriented since the eighteenth century towards rationalism, as a source of knowledge.» Revelation is produced out of anguish, and anguish does not pursue a greater benefit, it is benefit. Thus poetic sacrifice is Abraham and not Agamemnon. Agamemnon sacrifices her daughter to save a whole village, in honour of a greater benefit, in the interests of the greater good. We can understand her action. It has a Hegelian sense. That of Abraham, on the other hand, is senseless.

Abraham took his son Isaac to Mount Moriah to sacrifice him in fulfilment of a divine order, without any other objective than committing the act itself. Given that the command was disconcerting, it meant transgressing the laws of mankind and even those of God himself, as God repudiates human sacrifice and the greatest commandment: thou shall not kill. The test defied all logic, as Abraham's whole life was marked by the divine promise of descendants and directed towards this as his main objective and reason. And yet Abraham undertakes the journey to Mount Moriah, prepared to sacrifice his son by virtue of a bewildering command. The sacrifice of Abraham is merely a terrible test. His sacrifice does not result in any general good or benefit; it is simply, and terribly, a test. Poetic sacrifice, such as that of Abraham, has no purpose, it is a terrible and absurd test and has no value beyond that of the INCOMPREHENSIBLE. This gives rise to one of the greatest frustrations with which art has to co-exist. We do not save the world, we do not attend to the sick, we do not discover the malaria vaccination; art is a profoundly individual, absurd matter. Ever since Hegel defined the general, individual acts without repercussion on the general are linked to the absurd. The terrible and the beauty of poetic sacrifice is that it is only a test. And therein lies its value, its hardness and its risk. As a sacrifice a test should be upheld by belief. Kierkegaard in his *Fear and Trembling* affirms that Abraham is acting on the basis of the absurd, which is belief. The sacrifice is a solitary act of belief. The stage is solitude, as it does not provide a general service. The spectator witnesses the solitude of the test; he is confronted with the solitude of an absurd act of faith. We, as actors, are alone and carry the anguish. By leaving ethics in suspense, that is, the laws governing general opinion, we find that our sacrifice is carried out in what Kierkegaard calls «universal solitude», we

act in that universal solitude with our responsibilities on our backs, even though that solitude is contradictory with the display of the sacrifice.

But an angel appeared at the very last moment to detain the sacrifice.

Kierkegaard's interpretation of the tale of Abraham is as follows: that we should be prepared to kill that which we most love so that it is returned to us. «Only he who has known anguish is at rest. Only he who descends to hell, saves his beloved and only he who clenches the knife will conserve Isaac», says Sören. To destroy in order to save. To create the man it is necessary to destroy law. To make art one has to destroy art. Art lives the paradox of Abraham: only if we are prepared to destroy Isaac, will he be returned, we are restored to life thanks to transgression, we annihilate so that life can be restored to us, so that the man can be returned to us.

The creative act is immolation, but at the same time salvation, it restores continuity to discontinued beings. We sacrifice that which we love and that act is one of hatred towards ourselves. In *Thus Spoke Zarathustra* Nietzsche says that the most despicable man is he who is not capable of despising himself. Sacrifice must be a form of self-contempt, which is at the same time love for the sacrificed object; it is renunciation, submission. It is «the most absolute expression of submission», because it is done for love. If I did not despise my life I could not give up that which I most love. Contempt for oneself has to do with the generosity of the act. In poetic sacrifice there is an inevitability that is clearly linked to belief, as it constitutes a test, and is linked to love. Love that is no more than the hatred for ourselves necessary in order to create from destruction. Kierkegaard, quoting Saint Luke, «if someone comes to me and does not loathe his own father, his mother, his wife and his children, his brothers and sisters, even his own life, he cannot be a disciple of mine». In the same way melancholy and thought are united in the sacrifice, and also united are love and thought. Heidegger underlines this when he reflects on the following verse of Holderlin: «He who has thought most deeply loves the most vividly». Heidegger is interested in the two verbs united in the same line of verse, to think and to love. Heidegger says «Loving rests in thought; it is admirable rationalism that lays the foundation of love in thought. Sacrifice can lead us to the realisation- representation of an act forbidden by ethics, but it will never induce us to stop loving, which is to hate oneself, one's father, mother and everyone else. Work is carried out in spite of and

thanks to that love which is hate for everything else. And that is our only certitude. In the same way, the spectator witnesses an unethical act, and cannot but admire and love the sacrifice, which is also in its hidden way a form of self-hatred that has just been revealed. To believe is great, but to contemplate the believer is even greater, says Kierkegaard. The public are those who wish to witness the event of the sacrifice, despite the ethics being held in suspense, with the same force of Abraham or the force of murderers. Kierkegaard opens *Fear and Trembling* with a sentence that probably referred to his own father, «And his soul harboured only one desire: to see Abraham; he only had one regret: not being able to personally witness the event». The event of a murder in suspense.

Sacrifice is a murder in suspense and therefore is above ethics. Poetic sacrifice is pure transgression. This means, as we said before, challenging society and a whole series of historic, political, social and family circumstances that define us, and thus in poetic sacrifice a challenge to norms is produced, and the result is INCOMPREHENSIBLE; but only by means of the INCOMPREHENSIBLE of transgression can a new reconfiguration of the world be reached; only the INCOMPREHENSIBLE generates the necessary conflict within the spectator for that reconfiguration to take place. As a result, although poetic sacrifice is a test that does not search for greater gain, it does produce an inevitable ethical profitability. When we leave ethics in suspense, we work with a «moral form of evil». Thanks to the suspension of ethics, the spectator reaches moral conclusions; we suspend ethics so that the spectator may acquire them. Sade, culmination of the absurd of Abraham, employs the same thesis, evil as a means towards producing good, as he affirms in *Justine or the Misfortunes of Virtue*: «It is undoubtedly cruel to have to describe a heap of misfortunes oppressing the sweet and sensitive woman who best respects virtue, and on the other hand the good times that befall those who crush and mortify this woman, But if however, good is born out of this story of fatalities shall we feel remorse for having offered them? In the words of Kierkegaard, «one tries to draw from paradox the knowledge of life». In similar vein is the idea expressed by Rohmer in his work *The Taste for Beauty*, «Art... justifies its immorality by restoring its assets/goods to ethics.» Bataille insists on the revealing character of sacrifice, «To cause to emerge through anguish, the obscure activity concealed in every human life», which would be an asset. And he also affirms that through sacrifice we have the revelation «of what normally escapes our attention», which would be an asset. The idea of

making the invisible visible is also to be found in Heidegger when he speaks of beauty. In Heidegger visibility has to do with truth, «Beauty is a gift of the essence of truth, bearing in mind that truth means the disclosure of what is concealed. Beauty is not what pleases, but rather what falls under that gift of truth that occurs when the eternal, lacking appearance and therefore invisible, reaches the reflection of maximum appearance». Thus sacrifice, is maximum appearance, maximum visibility, even though it causes pain or terror, or precisely because it causes pain and terror, and hatred of ourselves, sacrifice is the maximum appearance, that is to say, «the obscure activity that is concealed in every human life», and, of course, the result is inevitably beautiful. Thus when sacrifice lacks objective, in the end, as Godard says, there are ethics. Poetic sacrifice is heir to Pascal's paradox whereby the INCOMPREHENSIBLE permits us to understand the universe and ourselves. To make visible the invisible has to do with amazement. Through sacrifice we practice the pedagogy of amazement. In art apprenticeship does not exist without amazement in the face of the exceptional. One cannot learn without amazement, because it is a question of believing in the incomprehensible and the impossible. In his essay *On the Sublime*, Schiller defends the incomprehensible as a means of knowledge. «What is incomprehensible for the understanding, the confusion, can serve as a representation of the supersensuous and give the soul buoyancy.» In theatre, poetic sacrifice has to do with the incomprehensible, not with the comprehensible, and this leads us to the essence of poetic sacrifice, MYSTERY. We know that we must go beyond what can be comprehended, we must reach the inexplicable. Poetic sacrifice causes general bewilderment because we cannot give an explanation for every argument against». We cannot say that which would explain everything, that which would make everything comprehensible. We cannot give a finite response to an infinite question; we can only show the sacrifice and the incomprehensible nature of the sacrifice. That is, the mystery of anguish. The experience of the beautiful begins when the comprehensible, the measurable, the explicable is placed in suspense. The experience of beauty begins when technique is expelled by miracle. The ineffable is the measure of beauty. To try to justify beauty, to try to analyse it with explanations, is indeed the task of dull souls, poor and mediocre, with no more than scholarly resources. One must always give an opportunity to mystery, that is, the work also depends on error, accident, chance or discovery. The course of life, the pleasure of a good breakfast, the sadness of a blind dog, is mysteriously defining a work. No-one in the world can analyse or find any justification

in the pleasure of a breakfast or the encounter of a blind dog, pleasure and encounter, which will take charge of mysteriously defining the work.

Thus, like Abraham, those of us in charge of the sacrifice cannot make ourselves understood, as Kierkegaard says, «And the anguish and the pain of paradox consists in the fact that Abraham cannot be understood by anyone (...) Those observing him are unable to comprehend him, and are even less likely to feel full of confidence when his gaze rests upon them». In effect, the person in charge of the sacrifice feels the sorrow of not being understood and works with that sorrow. And given that the sacrifice is an incomprehensible act it is so united to madness, that madness of Diderot's «Rameau's Nephew», the buffoon who fails to get the philosopher to understand him, who breaks the line that separates professional madness from clinical madness, merging them into a sole impossible gesture, but infinitely moving and revealing, as Diderot, in Rameau's Nephew associates madness and exclusion with the renewal of aesthetic ideas. Diderot uses an outcast and vagrant to tell the truth. The work of the buffoon, the poetic sacrifice, is the summit of pain. It cannot be understood without risk, that risk which brings him so close to lepers and criminals, with whom he shared confinement for centuries. That is to say the madman is a transgressor. Kierkegaard also speaks of the madness of Abraham, when he says, «From a human point of view (Abraham) is mad, and will not get anyone to understand him.» We know how agreeable it is to be understood in an ethical way, but «the lonely path (of sacrifice) is narrow and steep». We do not understand Abraham, but he moves us, he startles us, he terrifies us. Of course, poetic sacrifice, by its very nature is formed by all that people do not wish to hear, Kierkegaard also has this to say, «what no-one wants to know about is the anguish, the misery, the paradox.» When we witness something that is above the general, when ethics are placed in suspense, a sensation of horror is produced, because it belongs to the possibilities of the humane, because it has to do with the matter of the human soul, with what levels us, not with what differentiates us. What levels mankind is the worst of mankind. What makes us equal is precisely that which we do not wish to see. If we consider an ethical conflict, it will be very easy to differentiate one from another, naturally we take the side of ethics, ethics divide men into good and bad, but if dramatic sacrifice suspends ethics it shows NOT what differentiates us (with this we always end up winning, we are always at an advantage), but what makes us equal,

PASSION, and that is what truly terrifies us, what makes us equal, what we do not wish to reveal to anyone.

Perhaps we should end with this reflection of Derrida that the paradox of dramatic sacrifice consists in «making room for the non-theatrical in the heart of theatre».

Translated by: Penelope Eades.

Dramaturgias para después de la historia

Óscar Cornago

Moriremos ahogados en un diluvio de inocencia.
Günther Anders (en Renjifo, 2010: 17)

La posibilidad de desarrollar una «historia» en el ámbito cultural europeo, entendida aquí en el doble sentido de historia social y construcción ficcional, ha sido un debate constante a lo largo del siglo XX. La tesis del fin de los grandes relatos, anunciada por Lyotard a comienzo de los años ochenta, y tantas veces citada hasta convertirse en un lugar común, parece que dio con una de las claves del asunto, al menos desde un punto de vista que entiende la modernidad como un proyecto unitario. Sin embargo, veinte años después, cuando los enfrentamientos armados, ya sea bajo la denominación de guerra, ocupación pacífica, operación de liberación o ataque terrorista, han vuelto a recordarnos que la historia no acabó, el tema recupera una difícil actualidad. La historia ciertamente no acabó, lo que se agotó fueron los discursos para dar cuenta de ella, o desde la perspectiva espacial que vamos a proponer a lo largo de este ensayo, diríamos que son los lugares desde los que se hacían estos discursos los que han dejado de funcionar como lo hicieron antes, lugares construidos sobre identidades de tipo colectivo, ya sean de carácter nacional, cultural, de género o de clase social. La institucionalización de estas identidades contribuyó a un desplazamiento del campo artístico hacia la primera persona, un «yo» proyectado, sin embargo, sobre un espacio público, es decir, social, sobre el que no consigue construir un relato representativo, una historia que dé cuenta de un presente a partir de una reflexión sobre el pasado.

Ya a comienzos de los años noventa Rodrigo García (1990), en cuya obra la dimensión social del individuo ha sido un objeto creciente de crítica, volvía sobre el viejo conflicto cuando exponía el rechazo a las historias, porque engendraban mentiras, «y la más grande consiste en que aquellas producen nexos donde no existe nexo alguno». Pero a continuación añadía: «necesitamos de estas mentiras», para terminar concluyendo: «Las historias son imposibles, pero sin ellas, no nos sería en absoluto posible vivir». Necesitamos, entonces, de estas historias, a pesar de que la apariencia de unidad que terminan produciendo sea engañosa. Y necesitamos de esas historias porque la capacidad de crearlas forma parte de la naturaleza humana.

La idea de «historia» que vamos a manejar aquí está propuesta más como un campo de trabajo, un espacio para ser discutido, que un concepto unitario que queramos definir desde el comienzo. Debemos dejar claro el lugar desde el que se piensa esta idea de «historia». Si no partimos de un concepto único o una historia determinada, si tenemos un espacio cultural e histórico desde el que proponer esta discusión, que es el espacio europeo. No nos referimos aquí a la historia de Europa, sino a la historia o las historias construidas desde Europa, a la posibilidad de construir un imaginario histórico desde el espacio europeo a comienzos del siglo XXI, relatos del pasado que expliquen un presente en función de un futuro.

¿Cómo se puede hacer una historia sin espacios?, ¿cuál es la relación del artista -de la historia del artista- con el lugar en el que trabaja? ¿y de la obra -de la historia de la obra- con el sitio en el que se hace? Los relatos se cargan con las huellas que heredan del lugar en el que se construyen, del aquí y ahora desde el que se están haciendo. Sin embargo, su ambición universalista, es decir, su funcionamiento como discurso de poder, se potencia a medida que estás huellas se van borrando. Así consigue un grado mayor de abstracción que le permite viajar más lejos. De este modo, la historia del teatro, por ejemplo, de unos cuantos países puede llegar a imponerse con cierta facilidad como «historia universal del teatro», sobre todo si estos países tienen la fuerza económica para proyectar esta historia más allá de sus fronteras. De este modo, una obra hecha en una parte del mundo puede convertirse en modelo de creación en otra parte del mundo que no tiene casi nada que ver con la primera. En este sentido, Europa por su poder (de proyección) se convierte en un lugar especialmente difícil para hacer historia, una especie de punto ciego difícil de aprehender, un

espacio que Godard, no sin cierta ironía, presenta en sus *Histoire(s) du cinéma* como un privilegio para artistas e intelectuales, el privilegio de trabajar y vivir en una de las partes «libres» del mundo, «Qué es preferible a este habitar en una tierra donde la justicia se entronca con la peor de las subastas, qué artista no soñaría con una nación semejante a la cuarta potencia económica mundial, se nos dice» (Godard, 1998: 24).

Desde un punto de vista antropológico, el desarrollo de una narrativa es un elemento esencial en la construcción de una cultura. El proyecto ilustrado de la modernidad trató de sustituir los viejos relatos míticos por la historia política. Pero como demostraron ya en los años cuarenta Horkheimer y Adorno en la *Dialéctica de la Ilustración*, la destitución del mito hizo que la *naturaleza* de éste quedara dispersa, de forma encubierta, en los mismos discursos que la habían desterrado por irracional, es decir, lo irracional de la naturaleza pasó a formar parte de la naturaleza de ese discurso de la razón que se suponía al frente del espíritu de la historia. Quizá por esta no aceptación de la naturaleza mítica de la necesidad de historias, el mundo contemporáneo no haya dejado de tener problemas con el modo de articularlas. El arte del siglo XX es un reflejo de esta relación de conflicto. De forma especialmente clara la evolución de las formas escénicas y sus relaciones con el texto dramático muestran este espacio de tensiones entre el cuerpo que habla, el lugar en el que actúa y la historia que se construye y que trata de dar un sentido a lo que está pasando, aquí y ahora, en público. ¿Cómo se articula la relación entre el presente de la escena y el pasado de ese aquí y ahora cuando no se recurre a la construcción de una ficción o la referencia a una historia asumida por una comunidad?

Si todas las artes tienen una relación esencial con esa naturaleza humana, en el caso de las artes escénicas –las llamadas *live-arts*– esa naturaleza no es sólo objeto de reflexión, sino materia de creación. Desde esta dimensión específica algunas de las poéticas desarrolladas por creadores escénicos han aportado perspectivas originales sobre el debate de la historia y cómo situarse desde un presente –escénico–, concreto y material, frente al pasado. Adelantando el punto de llegada de este recorrido, diríamos que el campo de la escena permite pensar la historia, es decir, la organización de los acontecimientos en el tiempo como resultado de la ecuación que cruza el cuerpo con el espacio. O en otras palabras, la historia queda escrita en los cuerpos que ocupan un espacio público, es decir, escénico.

Los cuerpos desnudos, apartados, torturados, aquellos a los que se refiere Agamben (1999) cuando habla de los campos de concentración, quedan reducidos (por la historia) a una pura naturaleza física llevada al límite de su resistencia, la naturaleza en bruto que salió a la luz cuando el mundo se quedó sin historias para dar cuenta de ellos. Por eso habría que partir de ahí, desde ese afuera de la historia, para empezar a repensarla una vez más. O dicho de otro modo: desde la derrota que supone ese estar afuera; la posibilidad de la derrota (de Europa) como condición del pensamiento de la historia (universal).

La modernidad nace bajo la amenaza del fin de una historia que nunca termina de concluir, y la posibilidad de un nuevo comienzo, que ha funcionado a menudo como utopía y motor de la historia. Así se fue decretando desde Hegel en adelante, el fin del arte, de Dios, del hombre, de la cultura literaria, de la política, de la idea de progreso y finalmente de la propia historia. Al final quedó la naturaleza de unos cuerpos sin historia, o al revés: la naturaleza como desecho de la historia, lo máximamente histórico. Aburrida de repetirse a sí misma, la historia termina decretando, en un último gesto de fingimiento escénico, como si del acto final de un drama romántico se tratara, su propio fin. Porque en su capacidad de reinventarse está la capacidad de volver una y otra vez, y una de las cosas que vuelve, como dice nuevamente Godard, es el intento de acabar con la historia. Fin del drama. Comienza el performance.

Estas reinventiones de la historia, generalmente centradas en el acto último, se han ido escenificando de manera siempre distinta. Uno de los últimos intentos por encontrar un final, y con él quizá un sentido, tuvo lugar en los años setenta y sobre todo ya en los ochenta. El mundo (occidental) salía de una nueva época de revoluciones artísticas y políticas, años de experimentalismos estéticos y radicalidades políticas. Este período marcó en algunos países de Iberoamérica y Europa el paso de las dictaduras militares a las democracias. A partir de ahí se inicia una época de «normalizaciones» artísticas e institucionales. Los nuevos gobiernos se entendieron como la vuelta a una especie de normalidad dentro de la historia y el fin de aquellos años de ilegalidades políticas y artísticas, que en algunos casos pasaron a ser legales y en otros definitivamente ilegales. De este modo, los uniformes se fueron sustituyendo por trajes, y la política, el arte y el pensamiento llegaron a ser cada vez más un trabajo de profesionales formados en las instituciones creadas para estos fines. Es

entonces también cuando se difunde el debate sobre la Posmodernidad y más tarde la globalización; ambos, uno en el plano de las ideas y otro del espacio, apuntan a una misma disolución de los lugares geográficos como efecto de una movilidad de los cuerpos y los discursos, algo que se suponía que habría de ocurrir en paralelo a la movilidad del capital. Al final, el único que se terminó moviendo con plena libertad fue este último.

En aquel librito, supuestamente dirigido a los niños (quizá por eso tan difundido), donde Lyotard (1987) hablaba del fin de los grandes relatos, ofrecía también al comienzo una interpretación de lo que estaba pasando: los años sesenta y setenta se mandaban al baúl de los recuerdos en términos de experimentalismos, vanguardias y tentativas. Se construía así un nuevo final para una historia más, la historia de las vanguardias, artísticas, intelectuales y políticas protagonizadas por jóvenes soñadores: «En todas partes se nos exige que acabemos con la experimentación en las artes y en otros dominios. He leído a un historiador del arte que celebra y defiende los realismos y milita en favor del surgimiento de una nueva subjetividad» (Lyotard 1987: 11). Después de tanta confusión y tanta obra abstrusa, de tanto Posestructuralismo e intelectuales difíciles de entender, el mundo occidental necesitaba claridad y orden, identidades e historias bien contadas. Son los años también en los que en el mundo intelectual se enfrenta, en unos términos sospechosamente maniqueos, historia frente a teoría, la claridad de los relatos frente a la confusión de los conceptos:

He leído de la pluma de un historiador de fuste que los escritores y los pensadores de vanguardia de los años sesenta y setenta han hecho reinar el terror en el uso del lenguaje y que es preciso restaurar las condiciones de un debate fructífero imponiendo a los intelectuales una manera común de hablar, la de los historiadores. (Lyotard 1987: 11).

En paralelo a este contexto cultural, lo que estaba teniendo lugar en el ámbito de la economía era una progresiva transformación de un sistema capitalista que no podía seguir funcionando a nivel nacional. La expansión del capital necesitaba de fronteras más permeables dentro de un orden político «legal» que pusiera menos trabas al movimiento del dinero. Es así como el mundo se fue llenando de democracias, unas voluntarias y otras impuestas (¿se puede imponer una democracia?), y fue así también como la discusión que había servido hasta entonces para ordenar la historia, el

enfrentamiento ideológico entre dos sistemas económicos, capitalismo frente a socialismo, se transformó en un debate entre dos formas de gobierno, dictadura frente a democracia, donde la primera fue identificada con opresión y violencia, y la segunda con libertad, en unos términos también sospechosamente maniqueos. La historia dejó de contarse en clave ideológica para moverse hacia el terreno de lo humanitario, de los derechos humanos, que se situaron por encima de los derechos sociales, es decir, por encima de los Estados y las naciones. Ya no parecía importar tanto el ser europeo del Este o del Oeste, ni norteamericano o latinoamericano, ni occidental o africano, sino «ser humano», un término tan amplio como poco eficaz a la hora de proteger los derechos de esos mismos seres humanos cuando carecen del amparo del pasaporte de una de esas nacionalidades que, bajo el nuevo mercado mundial, decretaron la época de la globalización, de la movilidad y el fin de las distancias, es decir, de las representaciones y los espacios. Pero el espacio, como las fronteras, sólo desapareció para ciudadanos de determinados Estados, como también los mitos y las historias; es el lujo de poder creerse «libre», sin nacionalidad, sin historia y sin mitos. Mientras que el debate político a nivel mundial se desplaza hacia los derechos humanos, es decir, los derechos que se adquieren por tener una *naturaleza* (humana), que se sitúa como tal naturaleza por encima de la historia política, lo que realmente siguió funcionando son los derechos civiles, adquiridos a lo largo de una historia en la que pocos, por pudor, se quieren sentir vencedores.

En el caso de España, que salía de una dictadura militar, no es difícil rastrear ese ánimo de «normalización» como una forma de entender su pasado reciente y ese capítulo antepenúltimo que fue la Transición, antes del fin de una historia y el comienzo de otra nueva, ¿o más bien deberíamos de decir la recuperación de otra? ¿Cuál es la historia que había que recuperar cuando en los años ochenta se empieza a pedir una vuelta de los realismos, aunque sean posmodernistas, una vuelta de la subjetividad, aunque sea social, una vuelta en definitiva a la «normalidad»? ¿A qué normalidad? ¿Cuándo fue la historia «normal»? ¿Cuál es el pasado que se estaba recuperando? En medio de esta empresa urgente de normalización, «hacer reinar el terror», ya sea en el uso del lenguaje y el arte, de las ideas o la política, quedaba como algo justamente *fuera* de la historia.

En *El recuerdo del presente* Virno (2003), retomando a Bergson, aplica a la historia social los mecanismos de reconocimiento del presente como un

momento ya vivido. Según esto, el presente, también el presente histórico, se dejaría ver como imposición de un pasado: «Se siente que se elige y se quiere, pero se elige algo impuesto y se quiere algo inevitable», dice Bergson en una cita recuperada por Virno (2003: 17). De igual manera, la historia se haría presente como el cumplimiento de un guión previamente fijado, un acto de repetición, pero repetición de qué; «en concreto –se pregunta el filósofo italiano–, ¿qué cosa está prescrita en este guión?, ¿cuáles son los actos que estamos siempre por repetir?, ¿cómo se articula el imperioso pasado al cual debemos conformarnos en nuestra existencia de epígonos? Es imposible responder» (Virno 2003: 41).

La historia no ha dejado de demostrar que no se escribe como un acto imposible de recuperación, como a menudo se presenta, pero tampoco como la repetición de un pasado que vuelve una y otra vez, como con frecuencia se la quiere entender, sino como una forma de hacer viable un presente, de dar cuenta de un pasado que dé un sentido al momento actual, al aquí y ahora desde el que se está escribiendo. En este sentido, todo intento de construcción de una historia tiene una cierta dimensión política. Por eso las historias están cargadas de presente, de un presente escénico –pragmático–, o no están cargadas de nada. Se escriben para hacerse cargo de un momento actual, para justificar un aquí y ahora sobre una lectura de lo que ha pasado antes y en función de una proyección de futuro. Ahondando en esto, Benjamin, historiador materialista, insiste en que toda historia es, en primer lugar, la historia de un presente; aun siendo la historia de un pasado remoto lleva inscritos los trazos del presente desde el que se construye, el gesto de una mirada.

Como dispositivo escénico, la historia también va a dejar en la oscuridad aquello que escapa a su mirada. Serán los restos del pasado, epígonos de vanguardias trasnochadas, como en ocasiones se calificaron algunas propuestas teatrales de carácter «experimental» todavía a comienzos de los años noventa, antes de que la citada normalidad comenzara a caerse en pedazos. A esto más o menos se refiere Rodrigo García (1998) cuando alguien le recuerda que lo que él está haciendo ya se hizo: «Me dijeron un día: eso ya ha fracasado, esa revolución ya ha fracasado. La hicimos nosotros y perdimos. Usted que es joven no puede seguir pensando así». A lo que responde diciendo que «el sentimiento de opresión, de masificación que hay que combatir es el mismo en el fondo, lo que cambia es la manera de actuar». Parece difícil afirmar que el sentimiento de opresión fuese el

mismo, lo que sí hay que aceptar es que existía un sentimiento de opresión, y que si a la altura de los años ochenta todavía no era fácil de ver en algunos espacios sociales, a la vuelta de una década, ya a finales de los noventa ese sentimiento se convirtió en discurso oficial, ingresó en la historia, en otra historia más.

La historia volvió, ciertamente, pero no como se esperaba, en forma de proceso de normalización, sino de la única manera que puede volver, en forma de accidente, a modo de catástrofe. Por eso resulta un poco ingenuo, cuando no interesado y en todo caso muy representativo, aquel argumento que aprovechando lo de la normalización se trató de divulgar por los medios teatrales a partir de los ochenta: *¡ha vuelto el texto!, ¡ha vuelto el texto!*; es decir, ha vuelto la historia, como una especie de grito de salvación frente al auge del llamado teatro de no texto. La historia no volvió, porque en realidad nunca se fue, lo que sí volvió fue la necesidad, no de los textos, en el sentido en que se estaba reclamando, como estrategia de organización del material escénico, sino de la palabra, una palabra otra, histórica no por contar historias, sino por ser dicha desde un presente, que trató así de hacer frente a esos relatos que se venían encima sin avisar, que es del único modo en que la historia, como los accidentes, ocurren.

Entre la dimensión social de la historia, copada por actores institucionales, y el individuo se va abriendo mayor distancia. La historia nacional queda convertida en un monumento a la memoria, un festejo de recuperaciones del pasado amontonadas sobre la parálisis del presente. Ya lo predijo Nietzsche, y Virno (2003: 22) lo recuerda: el exceso de memoria no deja de causar un daño a la vida. El ciudadano se convierte en espectador de su propia historia, convertida en monumentos que decoran el espacio público; un monumento frente a otro monumento, el que mira frente al objeto mirado. ¿Cuál es el espacio que queda para una acción que no sea la de contemplar? El individuo como epígono de su propia capacidad de ser, de actuar, dice Virno (2003: 41). El público como metáfora última de lo social; la mirada como acción por excelencia, y después el aplauso a una historia en la que nadie se encuentra representado, una historia sin presente, es decir, sin espacio, donde sólo hay pasado y misas para recordar. En el altar de la historia oficial el ciudadano de a pie no encuentra su lugar. Al llegar a casa se quita la máscara de hombre público y se mira al espejo. Ahí es cuando Marta Galán, en *Transilvania 187/In memoriam*, una obra del 2004, dice aquello de que «no tengo nada que recordar», lo

que podríamos completar, como se dice al final, en «no tengo nada *público* que recordar», nada que pueda llegar a tener un interés dentro de ese paisaje de la historia oficial:

Me jodo
 Nadie atentó contra mis libertades
 no me han dado hostias ni la policía ni mi padre
 no me han metido en la cárcel por pensar
 no pasó ninguna revolución por mi lado
 no he visto morir a nadie por cantar
 nunca pasé hambre
 nunca vinieron a buscarme.
 Me jodo.
 Mi memoria no sirve para nada.
 No le interesa a nadie.
 Agua de borrajas.
 Yo no tengo nada público que recordar.

La desconexión del sujeto con la historia tiene que ver no sólo con la tan citada crisis de la representación, sino también con el sentimiento de no pertenencia a un espacio concreto. Si la historia nacional ha quedado petrificada en un monumento a la memoria, la de fuera, la del mundo exterior, se ha convertido en una imagen observada en una pantalla. *Homo politicus*, de Fernando Renjifo (2008: 360), toma como punto de partida ese fracaso de las representaciones, que es también el fracaso de una historia de la que nadie se hace cargo:

El príncipe Hamlet hace representar a los cómicos delante de su madre y del amante de su madre, el crimen que cometieron.

Los asesinos se levantan y se van.
 Cortan la representación.

El problema de hoy en día es que nadie se da por aludido de nada.
 Y esto es el fin de la política, lo más apolítico que existe.

El fin de la política estaría ligado a un tipo de representación que ha dejado de representar. No es casualidad que Erik Voegelin abra *La nueva ciencia de la política* relacionando esta con una determinada teoría de la historia, y esta

a su vez con un modo de entender la representación. Política, historia y representación, aparecen como tres dimensiones entrelazadas. La democracia, como sistema político, tiene que ver por tanto con una mecánica de representaciones que también amenaza con haber hecho quiebra. Instituciones que no representan a sus ciudadanos e individuos que no se sienten representados. En lugar de los ciudadanos, han nacido las corporaciones como interlocutores del gobierno. Esta es la tesis de Sheldon Wolin (2008) en *Democracia S. A.*, donde analiza el funcionamiento histórico de la democracia en Estados Unidos y su evolución hacia un modelo de democracias dirigidas que implican una suerte de totalitarismo invertido.

Sin embargo, a medida que esa desvinculación se hace más patente, también es más urgente la necesidad de asumir una historia que se viene encima en forma de catástrofe, cuando la «normalidad» no puede seguir sosteniéndose. Como explica el geógrafo Karl Schlögel (2007), las catástrofes hacen visible el espacio en el que ocurren. Cuando sucede el terremoto, pasa a conocerse el sitio donde ocurrió. El espacio se convierte en noticia. De igual modo, las catástrofes políticas dejan ver que el espacio sigue existiendo, el espacio atravesado por la historia. Conceptos como «guerra ilegal» o «daños colaterales», difundidos a raíz de los conflictos bélicos que se han ido sucediendo a lo largo de los años noventa, comenzando con la Guerra del Golfo, en 1990, hasta terminar con la ocupación de Irak, muestran con un sencillo análisis semántico lo anormal que puede llegar a ser la normalidad. La falta de un relato para legitimar una guerra, así como la justificación de víctimas como un mal menor, terminó de poner de manifiesto lo que ya se sabía, la capacidad de la historia para convertir lo excepcional en norma. Los daños colaterales, no ya los causados por una guerra, sino por un sistema económico que produce multitudes de desplazados y campos de concentración, sacan a la luz cuerpos expulsados de la historia, de su historia, acumulados en un reducido espacio físico, cuerpos sin derechos civiles a la espera de que los derechos humanos consigan abrirles nuevamente las puertas de la historia. El pasado se hace visible en tiempo presente, no como el relato de lo que ya pasó, sino como la constante de una permanencia, un permanente «estado de excepción» del que habla Agamben (1999). La historia es únicamente la historia de una excepción, de una anormalidad, es la historia de los muertos.

Como el asesino de una película de terror, el rostro de la historia vuelve a aparecer en la escena final, cuando se creía que ya había muerto. Ahí se

deja ver nuevamente la mano empuñando el hacha. La diferencia es que en la película es sólo un mal sueño. La chica despierta y la pesadilla acaba. En la realidad no tenemos otro modo de despertar que no sea en el sentido en el que lo propone Benjamin, como el instante de una iluminación que te saca, por un momento, fuera de la historia para dejar ver su sentido, aquí y ahora. La historia se ha convertido, como decía Benjamin acerca de la visión del *Angelus Novus*, en un encadenamiento de catástrofes; lo que ha cambiado es la relación temporal con esa tormenta que salía del paraíso, que absorbía al Ángel hacia el futuro y que se llamaba «progreso». Esta dimensión temporal que ha cambiado es la que nos hace ver que la historia no es sólo una catástrofe en tiempo pasado, sino una catástrofe permanente, que está ocurriendo aquí y ahora, en tiempo presente. Desde la radicalidad de este presente compartido es desde donde la escena contemporánea trata de hacerse cargo de un pasado que no sabe cómo hacer público, pero que se le viene encima.

¿Cómo hacerse cargo de esta nueva historia que no sucede en ningún lugar, y que sucede en todos a la vez? ¿Por dónde empezar? Quizá por la palabra, esa que empieza a resonar en los escenarios a medida que avanzan los años noventa, una palabra biográfica, en primera persona, una palabra dicha aquí y ahora, la palabra como un modo de acción; empezar por lo más inmediato, por el comienzo de todas las historias, por el cuerpo que habla o que trata de hablar, para empezar a comprender algo de lo que había pasado, de lo que estaba pasando. Ahí es cuando los bailarines dejan de bailar y los actores de actuar, un gesto recurrente en el siglo XX que ahora adquiere una dimensión social a través de un verbo dirigido directamente al público en forma de interrogante. Lo que inquieta no es el contenido de la palabra, sino la desorientación del gesto. El actor le pide al público, representante de la sociedad, que dé sentido a lo que él, como individuo, está haciendo. El público le mira en silencio, no sabe lo que está pasando, pero algo está ocurriendo, se ha abierto un vacío entre la Historia y el individuo, entre el artista y su historia.

A comienzos de los años ochenta, saliendo también de aquellas décadas de revoluciones y discursos acerca de la historia, Alain Badiou (2007) se refería al «retraso de los profesionales, el desheredamiento de los actores» tras la crisis de categorías políticas clásicas que habían dejado de funcionar, al menos con la eficacia que tuvieron en otro momento. Badiou no se refería a los actores teatrales, claro, se refería a los actores sociales,

pero quizá la afirmación se podría hacer extensible también a los actores artísticos.

Las democracias (identificadas con una concepción de «libertad» vaciada de ideología), han terminado ocupando el puesto que tenía antes la idea de «progreso» como motor de la historia. Llega un momento en que este concepto adquiere una especie de dimensión teleológica («hipostatización acrítica», dice Benjamin en *El libro de los pasajes*, N 13, 1), como de final de viaje en el que los conflictos se resolverían. Pero el viaje acabó y los conflictos no se resolvieron. Nos quedamos con los conflictos, con esa violencia a la que se refería Rodrigo García, pero sin un sistema de representación que dé cuenta de ellos, que nos ayude a ordenarlos, o al menos a ver dónde estamos frente a esos conflictos, dónde situarnos.

Es ahí donde reaparece nuevamente la escena, como una especie de brújula para situarse, no ya en el tiempo, sino en el espacio, una maquinaria, no ya para construir o deconstruir historias, sino para ver dónde estás tú y dónde estoy yo, y sobre esa dimensión «dramatúrgica» (es decir, espacial), tratar de recuperar una cierta relación, un horizonte histórico, aunque sea de conflicto, (o sobre todo si es de conflicto).

Recuperar el espacio para volver a hacer posible la historia; una recuperación que comienza por el espacio más inmediato, el aquí y ahora (que es también lo más político) sobre el que se construye cualquier obra escénica, el contexto pragmático de la comunicación escénica sobre el que tratar de levantar la historia de un nosotros. Al final lo más difícil resultó ser la historia, o como dice Godard, una vez más, lo más difícil es hacer la historia de lo que estamos haciendo ahora mismo. Y ahí la imagen recurrente del director francés escribiendo, mirando, pensando... actuando frente a la historia, frente a su historia. Es en ese aquí y ahora, justo en el momento de tener que hacer la historia, de tener que enfrentarse al pasado, desde un presente concreto, que esa historia, todavía sin nacer, deja de ser sólo un discurso o un relato, para convertirse en una necesidad que no se sabe bien cómo afrontar.

Juan Domínguez, que pasó de formar parte de la historia de la danza como bailarín a hacer su propia historia como persona frente a la danza, se refería a esos años ochenta como un tiempo en el que nadie tenía muchas ganas de seguir discutiendo el pasado, todas esas historias de dictaduras

y dictadores, para centrarse en un presente vivido como urgencia... urgencia sobre todo para huir de ese pasado gris. En los ochenta, decía Juan Domínguez, «nosotros éramos jóvenes, tratábamos de divertirnos lo más posible, sin el ‘coñazo’ de los que habían sufrido a Franco. Éramos totalmente antipolíticos, pero por eso también muy políticos» (Cornago 2008: 156).

Este tiempo de euforia y despreocupación va a cambiar sustancialmente. Lo más significativo de la mirada histórica no va a ser la dirección de esa mirada hacia el pasado, sino el lugar desde el que se mira, el escenario que se construye al mirar, mirarse uno mismo, mirar al público, mirar e interrogarse sobre ese aquí y ese ahora de la propia mirada, del mismo acto de la comunicación (escénica). Ahí se crea una dramaturgia que permite revisar el pasado como forma de presente, o al menos como interrogante sobre ese presente atravesado de historias.

Políticas de la representación que han dejado de servir como representaciones de la política; entonces es cuando se hace más urgente la recuperación de un espacio como primer paso para tratar de orientarse, para tratar de colocarse frente a la sociedad, es decir, frente al público, frente al otro, finalmente frente a uno mismo. El conflicto es sobre todo el conflicto de una pragmática de la comunicación: «yo estoy aquí, vosotros estáis ahí», dice Robert Kramer en *Berlin 10/90*, encerrado en el reducido espacio de un cuarto de baño, cara a cara con la cámara; y sobre esa proximidad se crea un conflicto espacial que se interroga acerca del lugar de unos y de otros.

El conflicto interno que antes operaba en torno a la posibilidad o imposibilidad de la representación, que de alguna manera reflejaba la posibilidad o imposibilidad de la historia, ahora se gira para apuntar al público, al tiempo que deja ver también la posición del creador, construyendo así un espacio singular de trabajo. La discusión sobre los límites de la representación, que atravesó una buena parte de la historia de la Modernidad, queda ahora reconsiderada desde este otro lugar dramaturgico.

Fijémonos en un ejemplo concreto. Los personajes de Kantor volvían de la historia, de la II Guerra Mundial, volvían convertidos en actores, en malos actores, actores que olvidaban sus papeles, que se dispersaban, que comenzaban a hacer cualquier tontería, mostraban el culo o se limpiaban

los pies, actores que usurpaban el papel de personajes históricos, actores, en suma, que traicionaban la historia con sus irreverencias y falta de disciplina, que traicionaban, por tanto, la representación. En la obra de Kantor, la historia, como la memoria, se construye como un umbral de dispersión y ordenación del pasado sobre sí mismo, un pasado que parece que no avanza. Sobre ese pasado la mirada de Kantor, como maestro de ceremonias, testigo de su propia historia, personal y política, una historia que por momentos parece escaparse, aunque no así la construcción formal sobre la que se levanta, que está perfectamente definida en términos escénicos. El público asiste extrañado a este espectáculo de conflicto entre el creador y su historia, entre la memoria y el presente, y en el espacio vacío que crece entre una y otra orilla se ve atrapado el espectador.

La mirada de Kantor, desde el presente construido a lo largo de la representación, es comparable con aquel gesto del Ángel de Benjamin al volver el rostro hacia atrás. Ambos se giran hacia el pasado y ven un encadenamiento de catástrofes que llega hasta el presente.

Ese estado «excepcional» en el que Kantor despliega sus representaciones, girando sobre sí mismas, y las de otros creadores de aquellos años setenta y ochenta, se van a normalizar con la llegada de las democracias y el fin de las llamadas vanguardias a través de su profesionalización. A la vuelta de los años noventa, cuando los conflictos bélicos van a empezar a saltar de nuevo al escenario público, habríamos de pensar, como dice Agamben, que lo excepcional se ha convertido en regla. Y la misma excepcionalidad sobre la que se levanta el poder soberano se va a hacer cada vez más visible, ahondado en la crisis de legitimidad de los sistemas democráticos.

Entonces comienza lo que Wolin (2008) llama las «democracias dirigidas», un concepto en sí mismo contradictorio, o el «totalitarismo invertido», sistemas en los que a la idea de participación democrática se le añade la idea de un «superpoder», que implica la proyección del poder hacia fuera. Es un poder indeterminado, que va más allá de las leyes, impaciente con los límites en su necesidad de imponerse. Representa la antítesis del «poder constitucional», pero sin el primero no existiría.

Los europeos de los años noventa, como dice Rodrigo García en algunas de sus obras, ya no vuelven de la guerra (no vuelven de la historia). Los «actores», no sólo escénicos, sino también sociales, de este nuevo esce-

nario que se va configurando desde los años noventa, no vienen de ninguna parte, porque están ya ahí, en el escenario, desde siempre, esperando al público para empezar la obra, para hacer la obra con el público. La responsabilidad se desplaza hacia el público, hacia lo público, como estrategia para salvar al individuo de la derrota del proyecto social.

Las relaciones entre este actor y su pasado «histórico» se van a plantear de otro modo, porque este pasado empieza a hacerse difícil de ver. Ese pasado oficial cada vez es menos creíble, y sin embargo cada vez hay más necesidad de volver a hacerlo visible, a medida que la historia vuelve a hacerse presente.

La única referencia al pasado político en *La, la, la, la, la*, una especie de autobiografía cínica de Roger Bernat, del 2004, es un comentario marginal a la fiesta del 1 de Mayo, a la que el artista acudía de niño con sus padres. Años después recuerda ese sentimiento de colectividad, agradable, e incluso le llama la atención que exista una caseta del «Sindicato de Trabajadores del Espectáculo», como una especie de vestigio del pasado. El 99% de las personas que estaban allí -añade- tenían más de cincuenta o sesenta años. La historia, en el sentido clásico del término, envejeció.

Pero repasemos algunos elementos más de esta suerte de desvinculación. Al comienzo de la obra, por medio de textos proyectados sobre una pantalla, se le advierte al público que «hay intereses en juego aunque nadie los exhiba», lo que abre ya desde el principio un plano pragmático; plantea una duda acerca de la fiabilidad de ese acto de comunicación. ¿Cuáles son esos intereses? ¿Tendrán algo que ver no sólo con lo que se muestra, sino también con lo que no se muestra? Una operación escénica -estética- por excelencia, pero también política, como dice Lyotard en algún sitio, y, como hemos visto, relacionada con la historia como maquinaria escénica para hacer visibles unas cosas y dejar otras en la sombra.

Casi inmediatamente después de insistir en la aspiración de transparencia, se lee lo siguiente: «Lo que me gusta de los espectáculos de moda es que no tienen historia». Teniendo en cuenta el juego de identificación y distancia con el que se va a construir esta especie de autorretrato, ¿cómo se puede entender esto? La no construcción de una historia, por un lado, y la aspiración a la transparencia, a la verdad, parecen situarse una vez más en campos opuestos. Esa transparencia a la que se refiere identifica el

cuerpo como lugar de verdad, pero ese lugar, ¿carece de historia? La pregunta queda planteada de un modo provocadoramente ingenuo, parecido a aquel «no tengo nada que recordar» de Marta Galán, afirmación que podríamos parafrasear, siguiendo con ese tono de *enfant terrible*, con otra serie de interrogantes: ¿Qué tengo que ver yo con la historia oficial, qué tengo que ver yo con las banderas que aparecen en mi pasaporte, en mi tarjeta de identidad, en mi carnet profesional?, ¿será que, efectivamente, no tengo nada que ver?

La reflexión que algunos artistas, y una parte de la escena en general, van a desarrollar en primera persona a medida que avanzan los años noventa, puede entenderse también como un modo de replantear esa relación con la historia que parecía haberse perdido. La reflexión va a comenzar por abajo, por el propio cuerpo, por la historia personal del artista. Hablar de la historia de uno mismo es una forma de comenzar a reconstruir un horizonte histórico. El cuerpo aparece como un espacio-cero de la historia, un lugar desde el que volver a pensar la historia, sin prescindir de lo más concreto, de lo más inmediato.

Hacia el final de *La, la, la, la, la* hay un monólogo de Juan Navarro en el que, mientras da patadas con fuerza a un balón, que choca contra la pared del escenario, va haciendo afirmaciones acerca de cosas que quiere y no quiere, afirmaciones que tienen que ver con lo cotidiano, con el mundo de lo más cercano, de la experiencia de todos los días, una experiencia que parece chocar nuevamente con la idea de una historia que dé un sentido a esos momentos más allá de su mero acontecer. Y todo esto lo podemos seguir reconsiderando a partir de algunos de los rasgos que utiliza Roger Bernat para hacer un retrato tipo del artista contemporáneo, entre ellos «su incapacidad para hacerse mayor» o «su análisis del mundo a partir del me gusta, no me gusta, me gusta, no me gusta... (al no tener ni siquiera una ideología se queda con lo más pequeño, lo más inmediato)».

En sus últimos espectáculos, como *Domini public* o *Pura coincidència*, Roger Bernat vacía el escenario para situar en su centro al público, como personificación del propio espacio público, en el que queda inscrita una cierta historia de lo colectivo. Una operación aparentemente tan democrática deja ver, sin embargo, un mecanismo perfectamente dirigido, como esas democracias dirigidas a las que se refiere Wolin. A esto alude en tono irónico el nombre general del colectivo que firma estas obras, FFF (The Friendly Face of Facism). Bajo una aparente apertura se hace recaer sobre

el público una responsabilidad, a modo de provocación, hacia la cual éste no puede hacer otra cosa que continuar con su función de espectador, espectador de una pasividad que ya está prevista por la propia obra, que de otro modo no funcionaría. Es decir, esta no intervención del público, al margen de lo simulado en la obra, es necesaria para que ésta funcione. La aparente libertad del público para intervenir en el espectáculo está ya puesta en escena por el propio espectáculo, ofrecida y consumida como producto escénico.

A pesar de esta aparente desvinculación entre espacio público y espectador privado, o entre historia política y verdad personal, Virno (2003) plantea la siguiente pregunta como punto de partida de su estudio: «¿Por qué toda nuestra experiencia, incluso la más intrascendente, es una experiencia *histórica*?», o en otras palabras: «¿Qué relación subsiste entre presencia e inactualidad, «ahora» y «entonces»?», yo privado -yo público, lo que vuelve a colocar la pregunta por el pasado y, finalmente, por la historia, nuevamente en el centro de la escena-.

No es difícil encontrar el eco de estas preguntas en obras que de maneras diversas han tratado de establecer algún tipo de vínculo entre lo efímero de la escena (o de la vida), lo efímero e íntimo de esa experiencia contada en primera persona, y la historia que todo lo envuelve. Para tratar de entender este espacio de cruce Carlos Marquerie propone en *Lucrecia, y el escarabajo disiente* la imagen de este pequeño insecto andando de forma torpe por un cuerpo desnudo: «Testigo casual de mi tiempo, doy tumbos por la historia como el escarabajo / sobre mi cuerpo [...] Y de igual modo, como ante el caminar del escarabajo, me interrogo sobre mi indecisión y levedad al pisar por la historia».¹

¹ Inédita.

Más adelante, en esta misma obra, Gonzalo Cunill recordaba su proximidad espacial, física, al sitio donde estaba ocurriendo el golpe de Estado en 1976 en Argentina. ¿Qué tiene que ver la vida personal, íntima de uno, con la historia, con su historia, sus historias? Esta reflexión se acentúa en *2004*, dónde a la dimensión temporal del título se le añaden, entre paréntesis, tres apéndices con un claro sentido espacial: tres retratos, tres paisajes y una naturaleza muerta. En el primero de estos paisajes se muestran los lugares donde tuvo lugar la Batalla de Brunete, espacios del pasado y espacios del presente, y al artista, en escena, tratando de entender el dolor de la historia:

Mi casa está ahí, vivo rodeado de las
mismas encinas
testigos inmóviles de los veintidós días
de batalla en Brunete,
y sus treinta y cinco mil muertos.
Hoy busco sus retratos anónimos,
fundidos
ya con el paisaje, sin ojos, ya disueltos
en la tierra.
Son mi historia oculta. (Marquerie, 2005:
198).

A partir de los años noventa la construcción de un presente no es más el punto de llegada, el efecto estético en el que se concentra el proceso creativo, sino el punto de partida. El presente espacial, el aquí y ahora de la escena, de la comunicación con el público, es lo que ya está ahí desde el comienzo, porque no hay otra cosa: no hay historia, no hay pasado, no hay drama. Está el yo del artista y su cuerpo tratando de buscar una verdad que difícilmente encuentra su punto de cruce con la historia. A diferencia

de Kantor, cuando hablaba de la necesidad de encontrar un espacio a un drama que preexistía, que llegaba a la escena desde afuera, desde la historia, y para el que había que crear un presente escénico, material, que se convirtiera en acontecimiento, un acontecimiento escénico como respuesta a un acontecimiento dramático, la historia. Tampoco es un objetivo ya la puesta en escena de una identidad privada, que no tardó en convertirse en la otra cara de un yo público fácilmente representable.

Ahora lo que tenemos son las presencias de las que partimos, los espacios y los cuerpos, los actores y el público, y una iluminación que funde todo en un espacio único; y la dificultad, lo que se escapa, son las ausencias, el pasado y la historia de ese presente, que se han esfumado junto con los mitos y la ficción. Eso es lo que se resiste a ser representado. ¿Cómo seguir dando cuenta del pasado, de lo que ha sido y ya no es, cuando esto ha sido convertido en imágenes y monumentos? ¿Cómo seguir haciendo un teatro de las ausencias, o como diría Kantor, un teatro de la muerte?

A través del gesto de una derrota, de un fracaso hasta el final, parece decir Angélica Liddell en *Te haré invencible con mi derrota*, una obra estrenada en Montemor en 2009. Esta obra se presenta literalmente como un diálogo con la muerte, con lo que dejó de ser, con Jacqueline Du Prés, con los niños muertos en Vietnam, con ella misma deseando la muerte. Volver a oír en el presente de la escena, desde el espacio concreto de la acción a los que no están, buscar la cifra de la historia en aquellos que han sido expulsados. «*Ven guerrera amable, espada de alegría, no tardes, te espero con todo mi corazón. Háblame, por favor, háblame. Dime algo bonito*». En ese acto de sacrificio, de acercamiento a la muerte a través del dolor, el cuerpo se deja ver como un espacio atravesado por el tiempo, el lugar de la historia. En su siguiente trabajo, *La casa de la fuerza*, Angélica Liddell plantea en paralelo su historia sentimental y la historia política, el dolor por el fin de una relación de pareja y el dolor por el asesinato de cientos de mujeres en Ciudad Juárez. Detrás de uno y otro dolor, su cuerpo y la historia, o la historia escrita en su cuerpo, y el poder (masculino) como motor de la historia que va dejando sus huellas sobre esos cuerpos.

Después de la trilogía de *Homo politicus*, Renjifo se sumerge en un trabajo que va más allá de la palabra o los cuerpos en primera persona, y del conflicto del individuo con lo social, sin embargo no se abandona la historia, el otro, la comunidad. En la serie *El exilio y el reino* se retoma el

espacio de la historia, de una cierta historia que se trata de mirar desde un afuera espacial, una historia sin biografías, sin pasados ni futuros, la historia convertida en tiempo y el tiempo hecho paisaje, es decir, espacio, un espacio presente desde siempre, un presente que es a la vez pasado y futuro, confundidos en el aquí y ahora permanentes de la escena. Es un modo de afrontar nuevamente el conflicto de la representación, que es también el conflicto del pasado, de la mirada sobre la historia, sobre el otro, pero disolviéndolo en un presente (escénico) constante, la espacialización del tiempo a través de un ritmo trabajado en detalle, un ritmo lento, el ritmo de las cosas que casi no se mueven, el ritmo de lo imperceptible. La pregunta, planteada en *Tiempos como espacios*, la tercera entrega, resuena sin embargo a lo largo de toda la serie; es una pregunta acerca del lugar que ocupa uno, el lugar desde el que mirar pero es también una pregunta acerca de la historia que fue, y el presente que es, es decir, acerca de la catástrofe y el fracaso: «Dónde estoy es curiosamente la pregunta que uno se hace cuando el bosque se abre. / ¿Qué hay después y antes de la destrucción y la mirada?» (Renjifo, 2010: 9).



Tiempos como espacios. Fernando Renjifo, 2010. Foto: Isaac Torres

Salir a escena es un modo no solamente de ser público, sino también de ser histórico, es decir, de morir sin dejar de ser presente. Entender este paso (escénico) como una necesidad *natural* del hombre, permite sacar la historia de la historia para volver a pensarla, no como el resultado de una construcción, ni como la dimensión exterior, objetiva, de la realidad, sino como condición del ser (humano), como parte de su naturaleza (política). Dice Virno, «La memoria no es «histórica» en virtud del contenido particular (político o social) de los recuerdos. Lo es, en cambio, en cuanto *facultad* que distingue la existencia singular». En esta facultad, que recoge los diferentes modos de ser histórico, radica también la condición suprapersonal del individuo, su dimensión de ser público, de lo que deriva su ser escénico.

Frente a la historia como relato heredado, como relato de lo mismo que siempre vuelve, relato detenido que se repite una y otra vez, pero que –como dice Virno– no sabemos bien qué es eso que se repite, la escena deja ver una potencia, una capacidad, física, mental y emocional, de actuar, de hacerse presente, de ser público, otra forma de ser historia desde un aquí y un ahora; ser histórico no significa formar parte de una historia, sino una manera de estar frente a esa historia. Y esa capacidad comienza planteando una pregunta, reformulación de aquella que proponía el filósofo italiano acerca de la relación entre memoria y presente, entre experiencia e historia. La escena lleva este interrogante a un espacio en el que la pregunta sobre la historia se traduce en una dramaturgia de los lugares: dónde estás tú y dónde estoy yo, desde dónde estás hablando (es decir, actuando) y desde dónde estás mirando (es decir, actuando). Es una pregunta básica, quizá demasiado básica para tiempos complejos, pero en época de inestabilidad, hay que volver sobre el sustrato de lo más básico, sobre las potencias generales del cuerpo de las que habla Virno, dejar ver nuevamente las capacidades naturales, la capacidad de hablar, de actuar, de recordar, de ser público, de ser historia. Este ser-viviente, al que se refiere también Agamben (1999), sería frente al ser-hablante o el ser-social, aquel que hace visible en cada acto esa potencia indeterminada de actuación, una capacidad puramente natural, casi primitiva, ontológica y hasta precaria, a la que dieron cuerpo con estudiada indiferencia los dos actores de Niamey en *Tiempos como espacio*, un trabajo inspirado en las esculturas de Juan Muñoz. La capacidad de actuación (escénica) –diríamos parafraseando a Virno (2003: 172)– nos habla de esa «pobreza instintiva del animal humano, su carácter indefinido, la constante desorientación que lo distingue», como al escarabajo de Marquerie.

Bibliography

Agamben, Giorgio: *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo (Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive. Homo sacer III)*, Pre-Textos, Madrid, 1999.

Benjamin, Walter: *Libro de los Pasajes (Arcades Project)* ed. de Rolf Tiedemann, Akal, Madrid, 2005.

Cornago, Óscar (coord.): *Éticas del cuerpo. Juan Domínguez, Marta Galán, Fernando Renjifo*, Fundamentos, Madrid, 2008.

García, Rodrigo: «Otro loro», *Fases*, 0 (noviembre 1990), pp. 7-8.

García, Rodrigo: «Hablando con Rodrigo García sobre a través de entre otras voces. Entrevista con Marta Galán», *The Barcelona Review* (1998), <http://www.barcelona-review.com/cas/index.html> (último acceso 23.02.2010).

Godard, Jean-Luc (1998): *Historia(s) del cine (Histoire(s) du*

Estos escenarios naturales, o paisajes de una historia natural, de una historia de los cuerpos –como quería Angélica Liddell–, son cuerpos políticos que constituyen además escenarios de un *estado de excepción* dentro de lo que consideraríamos la normalización de la historia, cuerpos desnudos, cuerpos privados, cuerpos arrebatados, cuerpos enfermos, apasionados, cuerpos marcados por la historia, cuerpos para entrar y salir de la historia, un modo –físico– de ser historia sin dejar de ser humano, de ser pasado sin dejar de ser verdad, la verdad del pasado que habita en la intensidad del presente.

Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación «Imaginarios sociales en las culturas de la globalización: entre lo público y lo privado. Análisis y documentación de la creación escénica en Iberoamérica 2000-2010» del Ministerio de Ciencia e Innovación de España (HAR2008-06014-C02-02).

cinéma), Caja Negra, Buenos Aires, 2007.

Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno: *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos (Dialectic of Enlightenment. Philosophical Fragments)*, Trotta, Madrid, 1994.

Liotard, Jean-François: *Postmodernism (explained to children)*, Gedisa, Barcelona, 1987.

Marquerie, Carlos: *2004 (tres paisajes, tres retratos y una naturaleza muerta)*, en *Políticas de la palabra. Esteve Grasset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell*, Fundamentos, Madrid, 2005, pp. 187-215.

Renjifo, Fernando: *Homo politicus*, en *Éticas del cuerpo. Juan Domínguez, Marta Galán, Fernando Renjifo*, Fundamentos, Madrid, 2008.

Renjifo, Fernando: *Tiempos como espacio (From the series El exilio y el reino)*, Aflera, Madrid, 2010.

Schlögel, Karl: En el espacio leemos el tiempo. *Sobre historia*

de la civilización y geopolítica (Rendering Time according to Space. Geopolitics and the History of Civilization), Siruela, Madrid, 2007.

Virno, Paolo: *The Memory of the Present: an essay on historic time*, Paidós, Buenos Aires, 2003.

Voegelin, Eric: *The new Science of Politics. An Introduction*, Katz, Buenos Aires, 2006.

Wolin, Sheldon S.: *Democracy Incorporated. Managed Democracy and the Specter of Inverted Totalitarianism*. Katz, Buenos Aires, 2008.

Dramaturgies for post/after history

Óscar Cornago

We shall die by drowning in a diluvium of innocence
Günther Anders (in Renjifo, 2010: 17)

The possibility of developing a «history» within a European cultural context, understood here in the double sense of social history and fictional construction, has been a theme of constant debate throughout the 20C. The end-of-history thesis announced by Lyotard at the beginning of the eighties, and so often cited as to become an accepted view, may have provided us with one of the keys to the matter, at least from a standpoint that sees modernism as a unitary project. Nevertheless, twenty years on, when armed conflicts, whether under the label of war, peaceful occupation, liberation operation or terrorist attack, have reminded us that history has not ended, the subject once again is sadly topical. History most certainly has not ended; what has been exhausted is the rhetoric relating to it, or, from a spatial perspective, which we shall discuss further on, what one might refer to as the places from which this rhetoric emanated, which no longer function as they did before, places built onto collective-type identities, whether national, cultural, generic or of social class. The institutionalisation of these identities contributed towards a displacement of the artistic field towards the first person, the «I», projected nevertheless over a public or social space, over which it has failed to construct a representative tale, a history that speaks of the present from a reflection on the past.

At the beginning of the nineties, Rodrigo García (1990), in whose work the social dimension of the individual was a growing object of criticism, returned to the old conflict when he turned the spotlight on the rejection

of story lines because they engendered lies «and the greatest of these being that they produce links where no link exists». But he went on to say «we need these lies» to conclude with: stories are impossible, but without them, it would not be at all possible to live». So we need these stories, in spite of the fact that the appearance of unity that they end up producing can be misleading. And we need these stories because the capacity for creating them forms part of human nature.

The idea of «history» that we are proposing to discuss here is more an investigation or space for discussion than a unitary concept that we want to define from the outset. We should clarify the place from which this idea of «history» has arisen. While our starting point is not a sole concept or a particular history, we do have a cultural and historic space from which to launch this discussion, which is the European space. We are not referring here to the history of Europe, but to the history or histories constructed from Europe, the possibility of constructing a historic imagery from the European space at the beginning of the 21C, tales of the past which explain the present on the basis of a future.

How can one make history without spaces? What is the relationship between the artist –of the past history of the artist– with the place where he works? And from the work– the history of the work– with the place in which he works? Narrations are full of traces that they inherit from the place in which they are constructed, from the here and now they are coming from. However, their universal ambition, or their function as the rhetoric of power, is strengthened according as these footprints are erased. Thus they achieve a greater level of abstraction allowing them to travel further. In this way for example, the history of theatre from several countries can begin to impose itself with relative ease as a «universal history of the theatre», especially if these countries have the economic power to project their history beyond their own frontiers. Thus a work created in one part of the world can turn into a creative model in another part of the world that has very little to do with it. In this way, Europe, through its power (of projection), becomes a very difficult space for making history, a kind of blind spot, difficult to apprehend, a space which Godard, not without a certain irony, presents in his *Histoire(s) du cinéma* the privilege of working and living in one of the «free» areas in the world as a privilege for artists and intellectuals. «What is preferable to living in a world in which justice is linked to the worst form of auctioneering, what

artist would not dream of a nation similar to a fourth world economic power» (Godard, 1998: 24).

From an anthropological perspective, the development of a narrative is an essential element in the construction of a culture. The enlightened project of modernism tried to substitute the old mythical tales with political history. But as Horkheimer and Adorno already demonstrated in the forties in *Dialectic of Enlightenment*, the removal of myth meant that its *nature* became disperse, in a hidden way, in the same rhetoric that had dismissed it as irrational; that is, the irrational in nature became part of the nature of this rhetoric of reason that was supposed to be at the forefront of the spirit of history. Perhaps because of this non acceptance of the mythical nature of the need for narratives, the contemporary world still has problems with the manner of articulating them. Twentieth century art is a reflection of this conflict relationship. The evolution in stage conventions and their relationship with the dramatic text clearly show this space of tension between the speaking body, the place in which it performs and the story being constructed, which endeavours to offer a meaning to what is happening, here and now, in public. How can this relationship between the present on stage and the past of that here and now articulate itself, if it does not resort to the construction of a fictional story or a reference to a narrative assumed by a community.

If all the arts have a special relationship with this human nature, in the case of the performing arts –the so-called *live-arts*– human nature is not only an object of reflection, but also creative material. From this specific dimension some of the poetics developed by theatre artists have contributed original perspectives to the historic debate and how to situate oneself from the present, –on stage– tangible and material, towards the past. If we fast-forward to the end of our journey, we can say that the world of theatre allows one to contemplate history, that is, the organisation of events in time as a result of the equation that intersects the body with space. In other words, history is written in the bodies that occupy a public, or theatrical, space.

Naked bodies, solitary, tortured, those referred to by Agamben (1999) when he speaks of concentration camps, are reduced (by history) to a pure physical nature stretched to the limits of its resistance, a brutish nature, which came to light when the world was left with no stories to tell of them.

So one had to start from there, from outside history, to begin to think it all again. Or in other words: from the inherent defeat of being outside; the possibility of defeat (of Europe) as a condition of the thought of history (universal).

Modernism is born under the threat of the end to a narrative that never ends, and the possibility of a new beginning, which has often functioned as both utopia and the driving force of history. Thus it began to be decreed from Hegel onwards, the end of art, of God, of man, of literary culture, of politics, of the idea of progress and finally of history itself. At the end we are left with the nature of bodies without narrative, or the opposite: nature as a reject of history, the most intrinsically historical. Bored of repeating itself history ends by decreeing, in a final gesture of theatrical pretence, as if it were the final act of a romantic drama, its own end. Because in its capacity to reinvent itself is the capacity to come back again and again, and one of the things that comes back, as Godard says once again, is the attempt to put an end to history. End of the drama. Let the performance begin.

These reinventions of historical narration-generally centred on the final act-have been always staged in quite different ways. One of the latest attempts to find a final, and in doing so perhaps find a feeling, took place in the sixties and especially then in the eighties. The (Western) world was emerging from another era of artistic and political revolution, years of aesthetic experimentalism and radical politics. This period marked in some Latin American and European countries the crossing over from military dictatorship to democracy. From then on one was to witness the initiation of an era of artistic and institutional «normalisation». The new governments saw themselves as a return to a type of normality in history marking an end to those years of political and artistic illegality, which in some cases became legal and in others definitively illegal. In this way, uniforms were replaced by suits, and politics, art and thought became increasingly the job of professionals trained in institutions created with that very aim in mind. It was then that the debate on Postmodernism began to spread and later that of globalisation; both, one on the level of ideas and the other of space, are pointing at the same dissolution/dissipation of geographical places as an effect of the mobility of bodies and discourse, something which it was believed would happen parallel to the mobility of capital. In the end the only thing that ended up moving with total freedom was the latter.

In that slim volume, supposedly written for children (perhaps thus so widely published) in which Lyotard (1987) spoke of the great narratives, at the beginning he also gives his interpretation of what was happening: the sixties and seventies were being dispatched to the old trunk full of memories in terms of experimentalism, avant-garde movements and exploratory endeavours. Thus a new ending was being constructed for another story, the story of the artistic, intellectual and political vanguard peopled by young dreamers: «Everywhere we are being called upon to end with experimentation in the arts and other domains. I have read an art historian, who celebrates and defends realism and is militant in favour of the arrival of a new subjectivity» (Lyotard 1987: 11). After so much confusion and so much abstruse work, so much Poststructuralism and intellectuals difficult to understand, the Western world needed clarity and order, identities and histories, all properly accounted for. These too are the years when the intellectual world places in some suspiciously extreme terms, history and theory head to head, the clarity of stories versus the confusion of concepts.

I read from the pen of a historian of some consequence that writers and avant-garde thinkers from the sixties and the seventies wreaked havoc and terror in the use of language and that it is important to restore the conditions of a fruitful debate that imposes upon intellectuals a common manner of speaking, that of the historians. (Lyotard 1987: 11).

Parallel to this cultural context, what was happening in the economic domain was a progressive transformation of a capitalist system that could no longer function at national level. The expansion of capital required more permeable frontiers within a «legal» political framework that was to place fewer restraints on the movement of funds. That is how the world began to fill up with democracies, some voluntary, others imposed (can one impose a democracy?), and it was thus that the discussion which until then had served to order history, the ideological clash between two economic systems, capitalism versus socialism, was transformed into a debate between two forms of government, dictatorship versus democracy, in which the first was identified with oppression and violence, and the second with freedom, once again in decidedly extreme terms. History stopped being recounted in ideological codes, and began to move towards the sphere of the humanitarian, of human rights, which were situated

above social rights, that is to say, above states and nations. It was no longer so important to be from East or West, North America or South America, Western or African, but to «be human, such a broad-ranging term, but so inefficient when it comes to protecting the rights of those same human beings if they find themselves devoid of the support of the passport of one of these nationalities, which in the new world market, decreed the era of globalisation, of mobility and the end to distances, that is, of performances and spaces. But space, like frontiers, only disappeared for the citizens of certain states, just like the myths and stories; it is the luxury of believing oneself to be «free» without nationality, without history, without myths. While the political debate around the world turns its focus on human rights, that is the rights acquired simply because of our *nature* (human), which places itself like that nature above political history; what really continued to function are civil rights, acquired over the course of history in which few, out of shame, want to feel victorious.

In the case of Spain, which was emerging from a military dictatorship, it is not difficult to track this desire for «normalisation» as a way of understanding its recent past, and its second last chapter which became known as the Transition, before the end of one historical sequence and the beginning of another, or maybe one should say the 'restoration' of another? What was the past history that had to be restored when in the eighties there was a return to realism, albeit postmodernist, a return to subjectivity, albeit social, a definitive return to «normality»? To which normality? When was history «normal»? What is the past that is being restored? In the midst of this urgent desire for normalisation, «to make terror reign», either in the use of language and art, ideas or politics, remained as something justly *outside* history.

In *Memory of the Present* Virno (2003), carrying on from Bergson, applies to social history the mechanisms for recognition of the present as a moment already experienced. According to this, the present, including the historic present, could be seen as the imposition of a past. «One feels that one is making a choice and one wants to, but one chooses something that is imposed and one wants something inevitable» says Bergson quoted by Virno (2003: 17). In the same way history would make itself present like the fulfilment of a previously written script, an act of repetition, but repetition of what? ; «in concrete terms -wonders the Italian philosopher-, what is it that is prescribed in this script? Which are the acts that must

always be repeated? How does the imperious past, to which we must conform in our existence as epigones, articulate itself? It is impossible to respond» (Virno 2003: 41).

History has repeatedly demonstrated that it is not an irretrievable act, as is sometimes put forward, neither does it appear as a repetition of a past that returns over and over again as is sometimes understood, but rather as a form of making the present viable, of relating a past which gives meaning to the present moment, to the here and now from which it is being written. In this sense any attempt at constructing a narration has a certain political dimension. Thus stories are full of the present, a scenic -pragmatic-present, or they are full of nothing. They are written to take charge of an actual moment, to justify a here and now over and above a reading of what happened before and in relation to a projection of a future. Exploring this theme, Benjamin, materialist historian, insists that all narrative is, primarily the story of a present; even when it is the story of a remote past it is inscribed with traces of the present from which it is constructed, the gesture of a gaze.

As a scenic device, historical narrative is also going to leave in obscurity whatever escapes its gaze. These will be the remains of the past, epigones of outmoded avant-garde movements, as some proposals of «experimental» theatre at the beginning of the nineties were sometimes qualified, before the aforementioned normality began to fall apart. This is more or less what Rodrigo García (1998) is referring to when someone reminds him that what he is doing was already done by someone else: «They told me one day: that has already failed, that revolution has already failed. We did it and we lost. You who are young cannot continue to think like that». To which he replies; «the feeling of oppression, of massification that one has to combat is the same in essence, what changes is the manner of behaving». It seems difficult to affirm that the feeling of oppression was the same, but what one has to accept is that a feeling of oppression existed and if in the eighties it was still not easily discernable in some social spaces, one decade later, at the end of the nineties, this feeling had become the official discourse, had entered history, in yet another story.

Narration returned, but not as expected, in the form of a normalisation process, but in the only manner in which it can return, in the form of an accident, as a kind of catastrophe. Thus somewhat naïve, self -interested

and in any case very representative was the argument that by taking advantage of normalisation it was a question of spreading the word from the eighties onwards: text is back!, text is back!: that is, narration has returned, like a kind of cry of salvation in the face of the rise of the so-called non text based theatre. Narration did not return, because in reality it never went away, but what did return was the necessity, not for texts, in the sense that it was being reclaimed as an organisational strategy of scenic material, but for the words, another word, historic not for telling stories, but to be said from a present, which was thus trying to deal with these tales that were turning up without warning, which is the only way in which narrative, like accidents, occurs.

Between the social dimension of narration, inhabited by institutional actors, and the individual, the distance is widening. National history is converted into a monument to memory, a celebration of retrievals from the past piled high upon the paralysis of the present. Nietzsche already foresaw this and Virno (2003: 22) recalls it: excessive memory can have its damaging side. The citizen becomes a spectator of his own life, converted into monuments that decorate the public space; one monument facing another monument, the one gazing facing the object of his gaze. What is the space left for an activity other than contemplation? The individual as epigone of his own capacity to be, to perform, says Virno (2003: 41). The public as ultimate metaphor of society; the gaze as an action par excellence, and then the applause for a narration in which no one is represented, a story without a present, that is, without space, where there is only a past and masses for remembrance. On the altar of official history the ordinary man in the street doesn't have a place. On returning home, he takes off his public figure mask and looks at himself in the mirror. So when Marta Galán in *Transylvania 187/In Memoriam*, written in 2004, says «I have nothing to recall», we could finish it at the end in «I have nothing *public* to recall», nothing that would have an interest within that landscape of official history.

I'm pissed off
 Nobody attacked my liberty
 Neither police nor my father abused me
 I wasn't put in prison for thinking
 No revolution happened at my side
 I never saw anyone die for singing

I never went hungry
 They never came looking for me.
 I'm pissed off.
 My memory serves for nothing
 Interests no-one.
 Nothing, a void
 And I have nothing public to recall.

The lack of connection between the subject and the narrative has to do not only with the so often quoted crisis of representation, but also with the feeling of non-belonging to a certain space. If national history has remained petrified in a monument to the memory, the history of the outside world has become an image observed on a screen. *Homo politicus*, by Fernando Renjifo (2008: 360), starts out from this failure of representation, which is also the failure of a story that no-one took responsibility for:

Prince Hamlet arranges for the actors to perform before his mother
 And his mother's lover,
 The crime they committed.

The murdered rise and leave.
 The performance is stopped.

The problem of today is that no-one admits to being alluded to for anything.
 And that is the end of politics, apolitical to the extreme.

The end of politics would be linked to a kind of representation that has given up representing. Not surprisingly Erik Voegelin opens the *New Science of Politics* relating this to a certain theory of history, and this in turn to a form of understanding of representation. Politics, history and representation appear as three intertwined dimensions. Democracy, as a political system, therefore deals with the mechanics of representations on the brink of bankruptcy. Institutions that do not represent their citizens and individuals who do not feel represented. Instead of citizens, corporations have become the interlocutors of government. That is the thesis of Sheldon Wolin (2008) in *Democracy Incorporated*, which analyses the historical function of democracy in the United States and its evolution

towards a model of managed democracies that implies a kind of inverted totalitarianism.

Nevertheless, as this disassociation makes itself more tangible, it becomes all the more urgent to assume a history that is upon us in the form of a catastrophe, when «normality» is no longer sustainable. As the geographer Karl Schlögel (2007), explains, catastrophes make visible the space in which they occur. When an earthquake happens, the place where it occurred is there for all to see. The space becomes news. In the same way, political catastrophes show the space that continues to exist, the space marked by history. Concepts such as «illegal war» or «collateral damage», arising out of the armed conflicts of the nineties, beginning with the Gulf war in 1990 and terminating with the occupation of Iraq, demonstrate with a simple semantic analysis of how abnormal normality can become. The lack of a narrative to legitimise a war, and the justification of victims as a lesser evil, ended up exposing what we already knew, the capacity of history to convert the exceptional into the norm. The collateral damage, not only that which is caused by war, but by an economic system that produces multitudes of displaced people and concentration camps, brings to light bodies expelled from history, from their story, accumulated in a reduced physical space, bodies without civil rights waiting for human rights to again open for them the gates of history. The past becomes visible in present time, not as the tale of what already happened, but as the constant feature of permanency, a permanent «state of exception» Agamben (1999). History is only the story of an exception, of an abnormality; it is the story of the dead.

Like the murderer in a horror movie, the face of history reappears in the final scene, when we thought it was already dead. Once again we see there the hand grasping the hatchet. The difference is that in the movie it is only a bad dream. The girl wakes up and the nightmare ends. In reality we have no other way of waking up other than what Benjamin proposes like an instant of enlightenment that for one moment draws you out of history in order to see its meaning, here and now. History has become, as Benjamin said of the vision of the 'Angelus Novus', a chain of catastrophes; what has changed is the relationship of time with this torment that came from paradise, that propelled the Angel towards the future that was called «progress». This relationship of time that has changed is what makes us see that history is not only a catastrophe in time past, but a permanent

catastrophe, that is occurring here and now, in the present time. It is from the radicalism of this shared present that the contemporary stage tries to take charge of a past that it does not know how to make public, but that is towering over it.

How to take charge of this new history that takes place nowhere and happens in all places simultaneously. Where to begin? Perhaps with a word, that word that starts to resonate in scenarios as the nineties progress, a biographical word, in the first person, a word said here and now, the word as a mode of action; to begin with the most immediate, with the beginning of all stories, with the body that speaks or tries to speak, to begin to understand something of what had happened, of what was happening. That is when ballet dancers stop dancing and actors stop performing, a recurring gesture in the 20C that now acquires a social dimension through a verb directed directly to the public in the form of a question-mark. What is worrying is not the content of the word, but the disorientation of the gesture. The actor asks the audience, representing society, to give meaning to what he, as an individual, is doing. The audience looks on in silence, not knowing what is happening, but something is happening; a void has opened between History and the individual, between the artist and his history.

At the beginning of the eighties, emerging from those decades of revolution and discourse on history, Alain Badiou (2007) referred to the «delay on the part of professionals, the disinheritance of actors» following the crisis of classical political categories that had ceased functioning, or at least with the efficiency of former times. Badiou was not referring to stage actors, of course, he was referring to social actors, but perhaps the affirmation could also be extended to artistic actors.

Democracies (identified as a conception of «liberty» devoid of ideology), ended up occupying the post previously held by «progress» as the driving force of history. There comes a time when this concept acquires a kind of teleological dimension («acritical hypostatization», says Benjamin in his *Book of Passages* N 13, 1), like a journey's end when conflicts would be resolved. But the journey ended and the conflicts were not resolved. We still had the conflicts, that violence referred to by Rodrigo García, but without a system of representation that accounts for them, that helps to put them in order, or at least to see where we are in the face of these conflicts, where to situate ourselves.

That is where suddenly the stage reappears, like a compass that situates us, not now in time but in space, a mechanism, not for constructing or destroying histories, but for seeing where are you and where am I, and over this «dramaturgical» dimension, (that is, spatial), to try to restore a certain relationship, a historical horizon, even if it is one of conflict (or especially so, if it is one of conflict).

The restoration of space to make history possible once again; a restoration that begins with the most immediate space, the here and now (which is also the most political) upon which any theatrical work is constructed, the pragmatic context of stage communication upon which we endeavour to present the history of us. In the end the most difficult was history or as Godard says, once again the most difficult is to build the narration of what we are doing right now. And there one has the recurring image of the French director writing, looking thinking... performing in the face of history, in the face of his story. It is in this here and now, right at the moment of having to make history, of having to face the past, from a specific present moment, that this history, as yet unborn, is no longer a mere discourse or tale, but has become a necessity that one does not quite know how to deal with.

Juan Domínguez, who became part of the history of dance as a dancer making his own history as a person in the realm of dance, referred to the eighties as a time when nobody was very keen on going on about the past with all those stories of dictatorships and dictators, focusing rather on a present lived at a pace of urgency...an urgency above all to flee from such a grim past. In the eighties, said Juan Domínguez, «we were young, we tried to enjoy ourselves as much as possible, without the ‘drag’ of those who had suffered life under Franco. We were totally apolitical, but also precisely because of that, very political» (Cornago 2008:156).

Those carefree days of euphoria were to change substantially. The most significant aspect of historical gazing is not the direction of that gaze towards the past, but the place from which the gaze is focused, the scenario that is constructed when gazing, gazing at oneself, gazing at the audience, gazing and questioning about the here and now of the gaze itself, of the very act of (theatrical) communication. There one creates a dramaturgy that permits a revision of the past as a form of the present, or at least as a question mark about the present pockmarked with narratives from history.

Politics of representation that no longer serve as representations of politics; that is when the restoration of the past takes on greater urgency as a first step towards trying to orient oneself, to try to place oneself before society, that is in front of an audience, in front of another, finally in front of oneself. The conflict is above all the conflict of the pragmatics of communication: » I am here, you are there » says Robert Kramer in *Berlin 10/90*, enclosed in a tiny space in a bathroom, face to face with the camera; and surrounding this proximity a spatial conflict is created, that questions the location of those involved.

The internal conflict that used to exist surrounding the possibility or impossibility of representation, which in a sense reflected the possibility or impossibility of history, has now turned and is aiming at the audience, while at the same time permitting one to view the position of the creator, thus creating a singular work space. The discussion on the limits of representation that featured in much of the history of Modernism is now reconsidered from this other dramaturgical place.

Let us examine a concrete example. The characters of Kantor were returning from history, from the 2nd World War; they returned converted into actors, into bad actors, actors who forgot their roles, who wandered off, who started doing stupid things, showing their rear ends or cleaning their feet, actors who usurped the role of historic characters, actors, in a nutshell, who betrayed history with their irreverence and lack of discipline, who therefore betrayed representation. In the work of Kantor, history, as a memory, is constructed as the threshold of dispersion and rearrangement of the past around oneself, a past that appears not be going forward. Kantor's gaze on this past gaze, as a master of ceremonies, witness to his own history, personal and political, a history that occasionally appears to be escaping, although not the formal construction upon which it is presented, which is perfectly defined in scenic terms. The audience looks on with bewilderment at this spectacle of conflict between the creator and his past history, between memory and the present, and in the empty space that grows between one and another, the spectator finds himself trapped.

Kantor's view, from the present constructed throughout the performance, is comparable with that gesture of Benjamin's Angel, whose face is looking behind. Both are turned towards the past and see a chain of catastrophes leading up to the present.

This «exceptional» state in which Kantor unfolds his performances, the way in which they turn on themselves, as well as those of other creators of the sixties and seventies, begin to normalise with the arrival of democracies and the end to the so-called avant-garde movements through their professionalisation. With the nineties when military conflict once again takes centre stage, we might have to think, as Agamben says, that the exceptional has become the rule. And that very same exceptional nature on which sovereign power is raised is going to become ever more visible, deeply embedded in the legitimacy crisis of democratic systems.

This marked the beginning of what Wolin (2008) calls the «managed democracies», a concept in itself contradictory, or «inverted totalitarianism», systems in which added to the idea of democratic participation is the idea of a «superpower», which implies the projection of power towards the outside. It is an indeterminate power, which transcends laws, impatient at the imposition of limits, in its need to impose itself. It represents the antithesis of «constitutional power», but which without the latter could not exist.

The Europeans of the nineties, as Rodrigo García says in some of his works, no longer return from war (they do not return from history). The «actors», not only stage actors, but also social actors, in this new scenario which has been taking shape since the nineties, are coming from nowhere, because they are already there, on stage, and always have been, waiting for the public to begin the work, to create the work with the public. Responsibility is displaced onto the public, towards the public domain, as a strategy to save the individual from the failure of the social project.

The relationship between this actor and his «historic» past is going to be set out in a different way, because this past is beginning to become difficult to see. That official past becomes increasingly less credible, but nevertheless there is an increasing need to go back and make it visible, as history makes itself ever more present.

The only reference to the political past in *La, la, la, la, la*, a sort of cynical autobiography by Roger Bernat in 2004, is a marginal reference to the May bank-holiday festivities, which the artist attended as a child with his parents. Years later he remembers that pleasant feeling of collectiveness, and he is even struck by the existence of a stall for the «Syndicate of

Theatre Workers», as a kind of sign of the past. 99% of people there -he adds- were over fifty or sixty years old. History, in the classical sense of the term, had aged.

But let us go through some further elements of this kind of disassociation. At the beginning of the work, by means of a text on a screen, the audience is advised that «there are interests at play although no-one is displaying them»; from the outset this opens up a pragmatic plane raising a doubt as to the viability of this kind of communication. What are these interests? Have they something to do with not only what is being displayed but what is not displayed? A theatre -aesthetic- operation par excellence, but also a political one, as Lyotard says somewhere, and, as we have seen, that is related to history as a stage mechanism for making some things visible and leaving others in shadow.

Almost immediately after insisting in an aspiration for transparency, one reads the following: «What I like about fashionable shows is that they do not have any story». Taking into account the game of identification and distance with which this sort of self-portrait is going to be constructed, how can one understand this? The non construction of a story on the one hand and the aspiration for transparency, for truth, appear once again to be situated in two opposing camps. That transparency being referred to identifies the body as a place of truth, but that place, does it lack a story? The question is asked in a provocatively naïve manner, similar to that affirmation «I have nothing to remember» from Marta Galán, that could be paraphrased, continuing in this tone of an *enfant terrible*, with another series of questions: What have I to do with official history, what have I to do with the flags that appear on my passport, on my identity card, on my business card? Is it, in effect, that I have nothing to with them?

The reflections that some artists and a part of theatrical world in general develop in the first person towards the latter part of the nineties, can also be understood as a manner of rethinking that relationship with the past that appeared to have been lost. Such reflections tend to begin with the beginning, with one's body, with the artist's personal history. To speak of one own history is a form of reconstructing a historic horizon, The body appears as a zero-space in history, a place from which to again contemplate history, without dispensing with the most tangible, the most immediate.

Towards the end of *La, la, la, la, la* there is a monologue by Juan Navarro in which while kicking away at a ball, that hits the wall of the stage, he is making statements about things he likes and dislikes, statements related to daily life, his personal world, everyday experiences, experiences that seem to again clash with the idea of a narrative that gives meaning to those moments beyond their mere occurrence. And we can reconsider all of this in some of the traits spoken of by Roger Bernat when painting a stereotype portrait of the contemporary artist, including «his incapacity to grow up» or «his analysis of the world based on I like it, I like it not, I like it, I like it not... (lacking any kind of ideology, he grasps at the smallest, the most immediate)»

In his latest shows such as *Domini public* or *Pure Coincidence* Roger Bernat empties the stage, in the centre of which he places the audience, as the personification of the public space itself, in which a certain history of collectivity is inscribed. An operation apparently so democratic reveals however a perfectly managed mechanism, like those managed democracies Wolin refers to. This he alludes to in the name of the group that signs these works: FFF (The Friendly Face of Fascism). Under the guise of openness the audience is in fact burdened with a responsibility, a kind of provocation, in response to which it can do nothing more than continue with its function as spectator, a spectator marked by a degree of passiveness, that was already foreseen by the work itself and without which it could not function. In other words, this non-intervention of the audience, aside from what is simulated in the work, is necessary for the piece to function. The apparent liberty of the audience to intervene is already presented by the show itself and consumed as a theatrical product.

In spite of this apparent disassociation between public space and private spectator, or between political history and personal truth, Virno (2003) poses the following question as the starting point of his study: «Why is all our experience, including the most insignificant, a *historic* experience?», or in other words: What relationship exists between presence and non-actual, «now» and «then»?; I private - I public, which again places the question about the past, and finally about history, firmly back centre-stage.

It is not difficult to encounter an echo to these questions in works which in varying manners have tried to establish some kind of link between the ephemeral of the stage (or of life), the ephemeral and intimate of that expe-

rience told in the first person, and the historical context that surrounds it. In an attempt to understand this meeting point, Carlos Marquerie proposes en *Lucrecia, and the dissident beetle* the image of this little insect walking in an ungainly fashion over a naked body: «a casual witness of my time, I walk clumsily through history like the beetle/over my body [...] and in the same way, faced with the beetle's walk, I ask myself about my indecision and lightness on stepping upon history.»

Further on in the same work, Gonzalo Cunill recalls his spatial proximity, to the place where in 1976 the coup d'état took place in Argentina. What has one's personal life, one's intimate side, to do with history, with one's own past history, one's stories? This reflection becomes accentuated in 2004, when added to the temporal dimension of the title are added, in brackets, three appendices with a clear spatial meaning: three portraits', three landscapes and a still life. In the first of these landscapes one is shown the places where the Battle of Brunete took place, spaces from the past and spaces from the present, the artist on stage trying to comprehend the sorrow of the story:

My house is there, I live surrounded by the same oak-trees
 Immobile witnesses of the twenty two days of the Brunete battle
 And its thirty five thousand dead.
 Today I search for their anonymous portraits,
 faded now with the landscape, without eyes, already dissolved in the
 soil.
 These are my hidden history.
 (Marquerie, 2005: 198).

From the nineties onwards the construction of a present is no longer the arrival point, the aesthetic effect in which the creative process is concentrated, but the departure point. The spatial present, the here and now of the stage, of communication with the public, is what is there from the beginning because there is nothing else: there is no history, there is no past, there is no drama. There is the «I» of the artist and his body trying to look for a truth which finds difficulty in encountering its meeting point with history. Unlike Kantor, when he spoke of the need to find a space for a drama that already existed, that came to the stage from outside, from history, and for which one had to create a material stage present, that would become a happening, a theatrical happening in response to a

dramatic happening, history. Similarly the staging of a private identity that lost no time in turning into the other face of an easily represented public «I» is now no longer an objective.

Now what we have are the presences from which we departed, the spaces and the bodies, actors and public and an illumination that fades everything into a single space; and the difficulty is that what escape are the absences, the past and the history of that present, that have evaporated along with myths and fiction. That is what resists being represented. How to continue accounting for the past, of what has been and no longer is, when it has been turned into images and monuments? How to continue making a theatre of absences, or as Kantor would say, a theatre of death?

With the gesture of defeat, of a failure to the end, so Angelica Liddell appears to say in her work *I will make you Invincible with my defeat*, premiered in Montemor in 2009. This work is presented literally as a dialogue with death, with Jacqueline Du Pre, with dead children in Vietnam, with her own self wish for death, To again hear in the present tense of the stage, from the tangible space of action those who are no longer there, to look for the code of history in those who have been expelled. «*Come, dear combat jacket, sword of joy, don't delay, I am waiting for you with all my heart. Speak to me, please, speak to me. Tell me something nice*». In this act of sacrifice, of rapprochement to death through pain, the body is seen as a space crossed by time, the place of history. In her next work, *La casa de la fuerza (The house of force)*, Angelica Liddell draws a parallel between her sentimental history and political history, sorrow at the ending of a sentimental relationship and sorrow at the murder of hundreds of women in Ciudad Juárez. Behind one sorrow and another is her body and history, or history written on her body, and the power (masculine) as the driving force of history that leaves its imprint on these bodies.

After his *Homo politicus* trilogy, Renjifo became submerged in a work which goes beyond the word or bodies in the first person and the conflict of the individual with the social; however neither history, the others or the community are abandoned. In the series, *El exilio y el reino (The exile and the kingdom)* he returns to the theme of the space of history, a history that is viewed from a spatial outside, a history without biographies, without past or future, history converted into time and time into landscape, that is,

space, a present space forever, a present that is at once past and future, mixed up in the permanent here and now of the stage. It is a way of again facing the conflict of representation, which is also the conflict of the past, of the overview of history, of others, but also dissolving it into a constant (scenic) present, the spatialisation of time through a rhythm worked out in detail, a slow rhythm, the rhythm of things that hardly move, the rhythm of the imperceptible. The question, posed in the third volume, *Tiempos como espacio (Times as space)*, resounds however throughout the series; it is a question about the history that was and the present that is, in other words about catastrophe and failure: «Where am I, curiously enough, is the question that one asks oneself when the forest opens up? What remains after and before destruction and the view?» (Renjifo, 2010: 9).

Going on stage is a way not only of being public, but also of being historic, that is, of dying without giving up being present. To understand this (theatrical) footstep as a *natural* necessity of mankind, allows one to remove history from history to rethink it, not as the result of a construction, nor the exterior, objective, dimension of reality, but as the condition of being (human), as part of its nature (political). Virno says, «Memory is not «historic» by virtue of the particular content (political or social) of memories. It is, however, as a *faculty* that distinguishes singular existence». Within this faculty that gathers together the different manners of being historic, lies the supra-personal condition of the individual, his dimension as a public being, from which derives his theatrical being.

In the face of history as an inherited narration, as a narration of the same thing that returns again and again, a detained narration that repeats itself over and over, but that –as Virno says– we do not clearly know what it is that is repeated, the stage displays a force, a physical, mental and emotional capacity, to act, to make itself present, to be public, another form of being history from a here and now; to be historic does not mean forming part of history, but a manner of affronting this history. And this capacity begins by posing a question, a reformulation of the one raised by the Italian philosopher about the relationship between memory and present, between experience and history. The stage takes this question to a space in which the question about history is translated into a dramaturgy of places: where are you and where am I, from where are you speaking (that is, performing) and from where are you looking (that is, performing). It is a basic question, perhaps too basic for complicated times, but in an age of



Que me abreve de besos tu boca. Carlos Marquerie, 2005.

Photo: Javier Marquerie.

instability, one has to return to the substratum of the most basic, to the general forces of the body that Virno spoke of, to once again display its natural capacities, the capacity to speak, to perform, to remember, to be public, to be history. This living being, which Agamben (1999) also refers to, would be in contrast to the speaking-being or social being, one who visibly displays in every act that indeterminate force of action, a purely natural capacity, almost primitive, ontological and even precarious, personified with studied indifference by Niamey's two actors in *Tiempos como Espacio*, (*Times as space*) a work inspired by the sculptures of Juan Muñoz. The (stage) performance capacity –one might say, to paraphrase Virno (2003: 172)– speaks to us of that «instinctive poverty of the human animal, his undefined character, the constant disorientation that distinguishes him», like Marquerie's beetle.

These natural scenographies, or landscapes of a natural history, of a history of bodies –in the words of Angélica Liddell–, are political bodies that also constitute scenographies of *a state of exception* within what we would consider the normalisation of history, naked bodies, private bodies,

impetuous bodies, sick bodies, passionate, bodies marked by history, bodies to enter and exit history, a manner -physical- of being history and still being human, of being past while still being truth, the truth of the past that lives in the intensity of the present.

This work was carried out under the research project "Social imaginaries in the cultures of globalization: between the public and the private. Analysis and documentation of Performing Arts in Latin America 2000-2010", of the Spanish Ministry of Science and Innovation. (HAR2008-06014-C02-02).

Translated by: Penelope Eades.

Bibliography: See page...

Algunas notas sobre el *teatro posdramático*, una década después

Hans-Thies Lehmann

El estudio que publiqué en 1999 fue escrito para que resultara ameno e interesante a los propios profesionales de las artes escénicas, por esta razón en algunos puntos las elaboraciones teóricas extensas y detalladas fueron pasadas por alto, lo que tuvo como consecuencia que un buen número de temas teóricos se dejaran abiertos para una discusión posterior más amplia. Este hecho, sin embargo, allanó el camino para una serie de enormes malentendidos -lo posdramático es lo no textual, con lo posdramático acaba el arte dramático y todo lo que se parezca...- a pesar de que en el libro se exponía claramente lo contrario. La palabra «posdramático» describe la estética y los estilos de la práctica teatral, y tematiza la escritura, la escritura dramática o el texto teatral sólo de manera marginal. Existe el teatro posdramático hecho con textos dramáticos, y de hecho, con cualquier tipo de texto. Diez años es un período largo de tiempo hoy en día con la cantidad de desarrollos que a buen ritmo han ido ocurriendo tanto en las artes como en el teatro. Muchos de los que fueron marginales y muy cuestionados en los años ochenta llegaron a ser mucho más comunes en la década de los noventa y actualmente han pasado a formar parte de la «corriente dominante». Algunos de los protagonistas más emblemáticos del teatro posdramático tales como Jan Fabre o Jan Lauwers, cuyo trabajo está fuertemente influenciado por la danza y la «performance», continúan creando un trabajo fuerte y controvertido, y sin embargo han llegado a ser reconocidos como gestos auténticos e incluso decisivos del arte y del teatro contemporáneos. Nadie habría pronosticado en 1999 que Jan Lauwers presentaría en el Festival de Salzburgo o que Fabre sería elegido comisario

en Aviñón, por ejemplo. La estética de Robert Wilson ha sido comercializada durante mucho tiempo y su trabajo ahora lo disfruta un público muy numeroso. En Italia un artista como Corsetti llegó a ser director de teatro de la Bienal de Venecia, Luca Ronconi siguió la estela de Giorgio Strehler, y Mario Martone se hizo con el mando del Teatro de Roma. Sin duda, las técnicas de la dramaturgia visual tienden a menudo ahora a convertirse en mero espectáculo de grandes instituciones y se presentan como un entretenido estímulo en muchas producciones. Dicho de otra forma: lo posdramático ya no es un término que denote necesariamente desviación, oposición o prácticas radicales. Los elementos de la práctica posdramática generalmente han pasado a ser aceptados y a definir en gran medida la práctica teatral contemporánea como tal –frecuentemente no sin perder parte de sus cualidades en este proceso–.

Permítanme enumerar en la primera parte de mi ensayo algunos aspectos y acontecimientos interesantes de los «lenguajes escénicos» (Patrice Pavis) acaecidos principalmente en el teatro alemán. Algunos continúan los desarrollos que empezaron a ser percibidos ya en los ochenta y los noventa, pero otros incluyen nuevos acentos. He escogido cinco tendencias de esta última década que, me parece, tienen un carácter especialmente sintomático. Por supuesto, podrían ser mencionadas otras: el atractivo intercultural y etnológico relacionado con la globalización; el renovado interés en el espacio y la dimensión auditiva del teatro en general: la voz, el sonido, la palabra hablada; la recuperada fascinación por la ópera o la continua referencia a la tragedia clásica. Podría argumentarse que ésta última puede ser mejor comprendida en términos de correspondencia entre la tragedia antigua pre-dramática y la presente intuición posdramática.

En la segunda parte reflexionaré sobre algunos temas y aspectos que parecen ser importantes para una mayor teorización del «paradigma» o los «estilos» de lo posdramático.

Grupos

En 1995 y 2001 fallecieron Heiner Müller y Einar Schlee, y en los últimos años también lo hicieron Jürgen Gosch, Peter Zadek, Klaus-Michael Grüber, Pina Bausch y Christoph Schlingensief. Para muchos estas muertes son una señal y un símbolo del profundo cambio de los tiempos. Todos ellos fue-

ron grandes creadores, representantes del mejor «Regietheatre» (teatro de dirección) alemán. Cultivaron nuevos terrenos para el teatro: trabajando en el límite del «performance art», (como Gosch), creando cruces entre el teatro y la danza (Pina Bausch), lo lúdico (Zadek) y en cada una de las ocasiones con una visión radicalmente individual del teatro (como Grüber). Incluso la temprana e inesperada muerte de Christoph Schlingensiefel puede ser vista desde esta perspectiva: una personalidad extraordinariamente provocativa, radical y radicalmente idiosincrática, aunque él fuera más un inspirador y un animador que un director de teatro en el sentido clásico. El nuevo avance viene marcado –éste es el primer aspecto– por un cambio de énfasis que va desde la figura del genio individual a la cabeza de la producción al trabajo en colaboración o en grupo, tanto dentro como fuera de las instituciones. A pesar de la desaparición de un buen número de espacios dedicados al trabajo experimental, observamos una amplia escena de jóvenes trabajos en las artes escénicas, dentro y fuera del marco de la institución –en su mayoría realizados por grupos que experimentan con todos los tipos de posicionamientos del espectador, redefiniendo el teatro de diferentes maneras más allá del modelo dramático–. No se la podría denominar exactamente «escena underground», pues es una escena donde nombres como She She Pop, Gob Squad, o compañías como Hoffmann y Linholm, así como los aclamados Rimini Protokoll constituyen la punta del iceberg. Autores que dirigen sus propios textos como Rene Pollesch o Falk Richter o la estrecha colaboración entre autores, dramaturgos y diseñadores de escena ahora son prácticas frecuentes. Definitivamente hay un renovado espíritu del trabajo en colaboración, si bien de un modo que difiere de los tiempos de la «creación colectiva» de hace algunos años –aunque sólo sea por una idea menos utópica del trabajo colectivo–.

Trabajar en colaboración, aunque de ninguna manera sin la voz dominante y la inspiración de un artista, es lo que hace el «teatro-pop» de René Pollesch, con el que ha ganado gran repercusión y ha marcado el camino para otras formas de teatro similares. Barbara Weber, actualmente directora del Neumarkt Theatre en Zurich, es aquí un claro ejemplo de esto con sus noches «unplugged» y sus frescas versiones de textos clásicos (*Los Lears* por ejemplo, donde el Rey Lear es puesto en relación con la cuestión de la familia). Las integrantes del grupo feminista She She Pop también hicieron referencia al *King Lear* de Shakespeare cuando pidieron a sus padres aparecer junto a ellas sobre el escenario e iniciar animados debates acerca de las posiciones mutuas entre padres e hijas.

En este contexto encontramos una original producción que puede ser denominada de una manera u otra como creación específica. A los espectadores se les invita a visitar espacios privados, a entrar en un ambiente especial durante un par de horas y a experimentar una situación poco común donde se lleva a cabo una acción, una lectura o una presentación. El objetivo es generar una situación de exploración, incluso de investigación, y de encuentros excepcionales. Existe un profundo interés por trabajar en y con el espacio urbano así como en otros espacios públicos y semipúblicos. Se explora el espacio urbano y sus realidades arquitectónicas y sociales (Rimini Protokol, por ejemplo, pero también algunos grupos menos conocidos como Arti Chock en Frankfurt, quienes intervienen lugares públicos para resaltar con formas teatralmente creativas cierta relevancia social o política del lugar). Proyectos de estas características trabajan a menudo con vídeo, transformando un «lugar» dado en un «espacio» nuevamente definido y artística/políticamente dotado. Richard Maxwell y otros pueden de esta forma actuar en un hotel o en un apartamento privado.

El trabajo de Pollesch ha llegado a ser cada vez más y más político de una manera más sofisticada; tematizando no sólo los problemas de las dimensiones virtuales del trabajo, sino los conceptos básicos del estilo de la vida capitalista. Alguno de los títulos de sus recientes producciones son *Darwinwin* o *Calvinism Klein*. Generalmente se le reconoce como uno de los directores más creativos en trabajos con un calado político -y de comedia-. Inmerso en una atmósfera de fiesta o en un ambiente de club, los «personajes» hablantes (que de hecho son ejemplos de colectivos de habla y no *dramatis personae* individuales) desarrollan cuestiones teóricas sobre el escenario, a menudo directamente un discurso teórico que, transformado de la tercera a la primera persona, produce un ambiguo juego de diálogos. De hecho, no constituyen diálogos reales sino más bien un coro dividido en voces, presentando temas sociológicos y políticos, y denunciando en clave satírica las ideologías de la representación: la «subjetividad», la identidad, o el deseo pre-codificado por el poder cultural y las normas sociales.

Diálogo entre el teatro y la sociedad

El desarrollo de Pollesch es importante para un fuerte segundo impulso en el teatro de la primera década de este siglo: por ejemplo, para reabrir

el diálogo entre el teatro y la sociedad abordando más directamente los asuntos políticos y sociales. Es justo decir que en el entusiasmo de encontrar (y de experimentar con) los nuevos medios artísticos posdramáticos –dramaturgia visual, medios de comunicación, fragmentación, actuación performativa, apertura de espacios reales y virtuales–, se había perdido hasta cierto punto en el trabajo posdramático descrito diez años atrás. En el año 2000, Bonnie Marranca y Gautam Dasgupta en una entrevista en *Theatre der Zeit* se mostraban enormemente decepcionados al encontrar un teatro alemán diferente de como ellos lo habían visto en los años setenta: menos atrevido política, filosófica y artísticamente, mostrando mucho espectáculo y poco «diálogo con la sociedad». Las razones de una cierta vuelta a la dimensión política y social desde entonces son del todo evidentes: el once de septiembre, las nuevas guerras, el ascenso en Europa de líderes populistas con políticas de derechas, la reestructuración de todo el panorama ideológico y político después de la caída del muro, y por último, pero no menos importante, los nuevos problemas sociales de toda índole. El teatro definitivamente sintió y siente una necesidad por ocuparse más directamente de temas políticos incluso aunque no tenga soluciones o nuevas perspectivas para ofrecer. Tenemos una preocupación mayor por el teatro motivado políticamente, pero en raras ocasiones hasta el punto de ofrecer un punto de vista ideológico específico. Hay obras, en realidad una corriente, sobre altos ejecutivos, que se inicia con *Top Dogs* de Urs Widmer y que culmina con la compleja *The System* de Falk Richters. No encontramos tanto una vuelta al teatro social comprometido, sino a todo tipo de combinaciones, reelaboraciones del trabajo documental, estética de la «performance», acciones y actividades teatrales –tanto en la danza como en el teatro–, en la exploración de la vida cotidiana. (La popularidad de autores como Michel de Certeau y Marc Augé es significativa a este respecto). Las artes escénicas tratan más sobre la investigación en la vida cotidiana porque es la única que creemos conocer bien. Sus técnicas son más de la presentación que de la representación, más las del arte de exponer realidades y crear teatros de situación que la de representar ficciones dramáticas sobre ellas –aunque esta práctica no haya desaparecido completamente–.

La estética de la fisicalidad y de la alta tecnología, los ordenadores, Internet o el uso del vídeo pueden convertirse en las herramientas y el canal para un nuevo resurgimiento del interés por lo social y lo político. El tra-

bajo sin actores profesionales de Rimini Protokoll, donde el encuentro con personas «reales» es más importante que la dramaturgia de una ficción, ha ganado una extensa visibilidad, pero hay una gran cantidad de trabajos más modestos que en el espíritu del documental, e inspirados por el trabajo de Rimini Protokoll, a menudo utilizan no-actores para las exploraciones múltiples de la vida cotidiana. Así, por ejemplo, Hans Werner Kröninger y otros ponen en escena documentos políticos y materiales que presentan de maneras sofisticadas. O encontramos también teatro sobre la historia personal de individuos en contextos políticos -inspirado en las técnicas de la historia oral en el ámbito académico-.

El mayor problema artístico en muchos de estos trabajos no es sólo la elección del trabajo presentado, sino la pregunta sobre cómo desarrollar lo que Marianne van Kerkhoven llamaría las «dramaturgias del espectador». La dramaturgia posdramática del espectador conlleva una especial atención y una continua reflexión sobre la actividad del espectador en cuanto tal. Comprensible, posiblemente, como lo es el deseo por tematizar los asuntos sociales y políticos: no debemos olvidar que la dimensión verdaderamente social del arte es la forma, como el joven Lukács observó. En tanto que las formas convencionales de actividad del espectador no sean interrumpidas, el modo convencional de recepción en el teatro (y el cine) tenderá a reducir a la insignificancia, incluso la más atrevida documentación y crítica política. Por lo tanto, sigue siendo esencial reconocer que la verdadera dimensión política del teatro se encuentra no tanto en la tematización de cuestiones políticas candentes (las que, por supuesto, bajo esta consideración ¡no quedan excluidas!), sino más bien en la situación, la relación o el momento social que el teatro como tal es capaz de constituir. El teatro debe ser considerado como una situación y su estética debe derivar de este concepto básico. Parece, en efecto, que las estrategias posdramáticas siguen siendo vistas por muchos profesionales del teatro como más apropiadas para ocuparse de temas sociales (desempleo, violencia, exclusión social, terrorismo, o cuestiones de raza y género) que el tradicional modelo del teatro social comprometido. Hubo, efectivamente, un movimiento más o menos visible en los primeros cinco años del nuevo siglo: el nuevo realismo, proclamado así por varios directores de escena en alusión a la tradición inglesa de obras de corte realista y crítica social. Aparte del reconocimiento internacional de Thomas Ostermeier, esta corriente se ha enfriado considerablemente. No tengo la impresión de que en esta dirección mucha gente espere nuevas revelaciones interesantes dentro del tea-

tro. De hecho, el mayor impacto del movimiento «in yer face» fue la recepción de Sarah Kane, cuya escritura se alejaba cada vez más y más de los remanentes del teatro dramático, en sus primeras obras, como *Blasted*, y que sobre todo con *4.48 Psychosis* estuvo cerca de ser un ejemplo perfecto de la textualidad posdramática.

Coro

En el año 2001 el teatro alemán perdió a Einar Schleeef, y con él al director que había redescubierto el poder del coro como una herramienta y un elemento básico del teatro. Inspirados precisamente por su trabajo hoy en día existen muchos creadores que hacen un amplio uso de la estructura coral de diferentes formas. Este desarrollo merece ser mencionado como una tendencia por derecho propio. Es obvio que el interés por el coro extralimita las estructuras básicas de la representación dramática. Desde la antigüedad el coro es una realidad teatral que abre y rompe con el cosmos ficcional del mito o la narración dramática y pone en juego la presencia del público, en el aquí y ahora del teatro, en el «theatron». (Esta es una de las razones por las que el coro no podría encontrar un lugar en la *Poética* de Aristóteles, cuya principal intención era la clausura de la obra de arte, su totalidad autosuficiente y su completitud). Podría parecer que Einar Schleeef fue una figura aislada en la recuperación del coro, pero desde los años en que sus obras provocaron grandes debates en Alemania el empleo y la discusión acerca del uso del coro no terminó sino que ganó consistencia. También pueden ser mencionados aquí los trabajos de Volker Lössch que trabaja sobre la apelación directa al público y con coros, por ejemplo, de desempleados y ciudadanos de la zona para articular de esta forma cuestiones políticas y sociales. Sin embargo, su trabajo levanta reacciones polémicas -y de hecho muy a menudo despierta la sospecha de que en gran medida se beneficia de la miseria social en favor del efecto espectacular, sin reflexionar y poner en cuestión el propio aparato teatral del cual hace uso-. Pero no es ésta únicamente la esfera del teatro directamente «político» en la que se puede observar una vuelta al uso del coro. Por ejemplo, hay que decir que un director como Nicolas Stemmann también presenta *Los Bandidos* de Schiller en un estilo coral (actores que comparten y cambian sus personajes, que crean con la voz y el gesto «un concierto verbal» [Stemmann] a la manera de una banda de jazz o rock).

Danza

Otra tendencia –después de la producción en colaboración, el diálogo con la sociedad y la vuelta al coro–, es el enorme y extendido interés por la danza y la proliferación de trabajos teóricos y prácticos, en y sobre la danza.

William Forsythe explora los cruces entre la danza, la instalación, la acción artística, los eventos festivos, la interactividad y la referencia política en trabajos como *Human Writes*. Éste fue un trabajo especialmente impactante. En un amplio espacio fueron colocadas un gran número de mesas con superficies blancas en las que estaba permitido escribir. En las paredes se podían ver versiones escritas de los derechos humanos en diferentes lenguas. La actuación se llevó a cabo de la siguiente manera: un grupo de bailarines y no-bailarines tenían la tarea de escribir en las mesas bajo las condiciones y reglas más difíciles: por ejemplo, sosteniendo un bolígrafo en la boca o en posiciones verdaderamente incómodas. Al público se le invitaba a desplazarse libremente alrededor y entre las mesas. Pero entonces, en el transcurso de la actuación, se le pedía a los espectadores que echaran una mano a los actores, ayudarles, y crear pequeños grupos para abordar un proceso difícil de escritura: un espectador podía por ejemplo escribir una carta sobre la espalda de otro, quien, a su vez, la transmitía por gestos a un actor que debía tratar de escribirla: «Human writes human Rights» (Humano escribe derechos humanos).

Meg Stuart combina por un lado la danza y la exploración mínima del gesto con inmensas puestas en escena, teatralmente espectaculares, y por otro con trabajos poéticos y a pequeña escala. Constanza Macras y otros politizan la danza-teatro, moviéndose libremente entre la danza, la acción artística, el teatro físico, la actuación y la instalación. La danza ha llegado a ser la práctica que más ha recibido y más ha influido en muchos campos de la práctica teatral. La política cultural del estado alemán se ha propuesto desde hace varios años apoyar a la danza a través de un programa de subvenciones denominado *Tanzplan*. La danza también es un factor esencial en la reconsideración y la reformulación de cuestiones teóricas de lo que puede ser una crítica adecuada y un discurso académico. La reflexión concretamente de los coreógrafos sobre su propio trabajo dentro del «campo cultural» en el sentido en que apuntó Pierre Bordieu (Xavier Le Roy, Boris Charmatz, Thomas Lehman). La danza, como la práctica teatral en general,

está constantemente -y mucho más que en la década de los noventa- criticando, reflexionando y exhibiendo su propia problemática categorización como estética o al menos como práctica estética, rechazando con frecuencia la producción aparentemente *naïve* de una ficción estética cerrada hecha para ser contemplada.

Los autores y directores están experimentando cada vez más con las posibilidades de la danza y la coreografía, integrando la danza en su trabajo. Falk Richter, por ejemplo, colaboró en varias ocasiones con el coreógrafo holandés Anouk van Dijk en *Trust*, donde los problemas sociales, la credibilidad individual y económica o el tema de la fatiga del ser uno mismo, discutida por Alain Ehrenberg, son expresadas en una forma nueva de la «danza-teatro», creada por un autor literario en colaboración con un coreógrafo y los bailarines en el proceso de los ensayos. Laurent Chétouane, primero reconocido por su aparentemente exclusiva concentración en la palabra y el texto, trabaja desde algunos años con la co-presencia de actores y bailarines al tiempo que sigue llevando a escena textos contundentes (Hölderlin, Lenz, Büchner, Brecht). Chétouane invita al público a compartir colectivamente un estado sin la «máscara» de la forma altamente estilizada o la identificación emocional fácil. En este trabajo no encontramos de ninguna manera una vuelta al «Tanztheater» de los ochenta (donde la danza tenía un liderazgo incuestionado), sino una nueva práctica donde la danza pasa a ser parte integrante de proyectos más amplios de un autor o un director, en colaboración con coreógrafos y bailarines. El punto central es aquí la exploración posdramática de una coreografía en todas las direcciones: gesto y danza entran a formar parte de la obra como un comentario silencioso y un cuestionamiento de la palabra hablada; la palabra entabla de este modo nuevas formas de diálogo con el espacio y el gesto de un cuerpo presente y dancístico. En este panorama escénico la subjetividad individual tiende a formar parte de un horizonte más amplio. Heiner Müller: «En todo paisaje el yo es colectivo».

Debemos hablar sobre el interés general por la danza y el creciente interés por los aspectos coreográficos de la puesta en escena. Están los espacios coreografiados, los movimientos y las pequeñas danzas en el trabajo de Christoph Marthaler, en su mayoría junto a Anna Viebrock; los duros patrones coreográficos, rítmicos y gestuales en las producciones de Michael Thalheimer, quien habitualmente pone en práctica una interesante separación: gestos y movimientos corporales fuertes, y de nuevo un estricto inmovilismo del cuerpo, al tiempo que los actores pronuncian su texto con

frecuencia a gran velocidad. Podemos hablar aquí de una ruptura con una representación naturalista. Mientras la representación dramática tradicional desde Lessing hasta Stanislavsky intenta crear la impresión de un comportamiento «natural», este sentido aquí se abandona en favor del principio, de alguna manera brechtiano, de exposición consciente de un lenguaje muchas veces artificial y -en paralelo- un repertorio preciso de gestos y de movimientos del cuerpo.

Narración y teatro del acto de habla

Otra tendencia -la número cinco- quizá pueda despejar algunos prejuicios sobre el papel y la importancia de la palabra. El lenguaje del cuerpo no lo es todo. Una nueva importancia del texto, la palabra, principalmente: de la narración se puede observar cómo fue suplantada en los ochenta y principios de los noventa por las exploraciones de lo visual, aunque la dimensión verbal nunca llegó a desaparecer realmente. Hay en este momento un gran número de trabajos teatrales basados en textos épicos o en novelas. Los directores generalmente prefieren los textos épicos, narrativos, e incluso comentarios históricos o textos teóricos a textos explícitamente dramáticos. El teatro ha desarrollado diferentes maneras de contar historias sin tener que volver a caer en la tradición de una imitación dramática realista y en la ficción cerrada. En ocasiones se recurre la referencia a la narración cinematográfica. Un director como Robert Lepage hace un uso sofisticado del estilo cinético, el vídeo, el cine, la narración épica, el collage y otros recursos tecnológicos. En Polonia, Grzegorz Jarzyna hizo *Dast Fest (Celebración)* a partir de la película *dogma* de Thomas Vinterberg, al igual que lo hicieron varios teatros en Alemania. Peter Greenaway estrenó en el 2001 una producción llamada *Gold* en Frankfurt am Main. Es interesante señalar que Ángela Schalenec, perteneciente a la nueva escuela de directores de cine de Berlín, también trabaja en teatro. (La denominada escuela de Berlín se concentra en un estilo de narración deliberadamente desdramatizado y que enfatiza la observación paciente y no-dramática de las actividades de la vida cotidiana). Hay que decir que estas nuevas tendencias en el cine y en el teatro posdramático se relacionan unas con otras de una manera que todavía debe ser explorada teóricamente.

El renovado énfasis en la narración se suma al también renovado interés en el texto y la palabra, aunque sea en un sentido distinto. Algunos de los

momentos más llamativos en el teatro contemporáneo subrayan la metafórica (y a veces también literal) desnudez del actor o intérprete, que parece ser llevado por el deseo de hacernos conscientes de la maravilla, por decirlo de alguna forma, del acto de habla puro, de la confrontación física y mental del espectador con un cuerpo hablante en su simplicidad más básica (la cual constituye en efecto una complejidad del máximo orden). En algunos trabajos encontramos una fuerte inclinación hacia el actor teatral en cuanto intérprete o actor realizativo («performer»), una inclinación que es puesta en paralelo a una resistencia a todo tipo de simple teatralidad: decoración, vestuario, gesto bien estudiado y un refuerzo por los efectos musicales y de iluminación. Yo propongo llamarlo un *teatro del acto de habla*. Podemos pensar en Dimiter Gotscheff quien, inspirado por Heiner Müller, *des-teatraliza* el teatro y marca la escena con una concentrada presentación textual en escenarios radicalmente minimalistas –espacios concebidos en su mayoría por Mark Lammert–. Habla, texto, y palabra establecen aquí y en otros casos una relación íntima que traspasa la cuarta pared, permitiendo al teatro convertirse en un espacio de pensamiento y reflexión, interrumpiendo la ansiedad puramente estética por una *implicación* provocativa de los espectadores que son forzados a participar de la radical reducción de la teatralidad y a entrar en una inusual e intensa relación con el acto de habla «puro» del intérprete. Los reducidos y minimalistas trabajos de Laurent Chétouane provocan al público por la concentración hiperbólica en el texto y en el acto de habla. Los espectadores no encuentran ningún drama ni identificación con un personaje ficticio y sin embargo tienen que lidiar con el desafío de la presencia real del/os actor/es (este tipo de teatro permite a los espectadores experimentar una *relación* profunda con el actor/intérprete), lo que muchas veces deja al espectador desconcertado porque no cumple con el espectáculo esperado. Sin embargo, trabajos de este estilo no indican de ninguna manera una vuelta del teatro a una dramatización convencional o un simple retorno al texto (aunque a menudo son fácilmente malentendidos precisamente en este sentido). En su lugar deben ser entendidos sólo como una intrusión de los elementos de las prácticas performativas en el teatro que pueden eclipsar, pero también, como en estos ejemplos, iluminar el material textual. Es la realidad física y mental del acto de hablar o de la actuación en cuanto, o sobre el habla, la que se halla en el centro de este tipo de teatro. Es un teatro sobre el acto de habla físico y real, sobre la situación del actor y del espectador en su íntima confrontación, y es sobre la actuación (y no sobre una exclusiva o predominante preocupación por el texto). Era por lo tanto

un movimiento lógico que Chétuane de un tiempo a esta parte incorpora a su trabajo la danza y el gesto danzado, creando un espacio de eco mutuo para la palabra y la danza.

Detengo aquí mi rápida panorámica sobre las cinco tendencias que yo encuentro significativas en la última década y paso a la primera de las preguntas que con motivos más que suficientes puede ser planteada.

1) Si tomamos en cuenta los desarrollos que se han producido desde 1999, ¿existe una necesidad por revisar esencialmente la noción de teatro posdramático? Mi impresión es que no. Siento que las categorías empleadas en el libro continúan siendo válidas para describir muchos de los trabajos nuevos. Armin Petras, Nicolas Stemmann, Falk Richter, Sebastian Hartmann, Stefan Pucher y otros muchos (todos parten de la situación de frontalidad del teatro literario, la asunción del coro o el espacio completamente abierto) desarrollan prácticas que pueden implicar elementos dramáticos, pero también recurren frecuentemente a sobre-escribir la obra dramática y sus lecturas significantes por medio de la actuación, el teatro físico y la interactividad, abriendo de esta forma el espacio ficcional al «theatron». El trabajo de Heiner Goebbels es considerado por muchos como representativo de la situación actual del lenguaje teatral y su trabajo es obviamente un trabajo posdramático: incluye la pintura, la filosofía, la música y establece un puente entre el teatro y la instalación, como hizo en *Stifters Dinge*. En Alemania entretanto el término casi se ha identificado con el «Regietheater» contemporáneo. La palabra aparece en los diccionarios y en la crítica literaria. La revista de teatro más importante en Alemania puso en grande tres veces la palabra en la portada y eso conllevó una discusión sobre ella, afirmando en una edición de 2009 que el eslogan «posdramático» había dominado el debate en los últimos diez años. Algunos artistas se refieren explícitamente al término (Rimini Protokoll en su página web llamaban «posdramático» a su trabajo), y algunos directores lo aceptan para sus creaciones. Y yo observo con satisfacción que *El teatro posdramático* también parece ser útil para las nuevas tendencias de la pedagogía teatral.

Un informe de Bruno Tackels de 2006 sobre la escena del teatro francés en el *Theatre der Zeit* afirmaba que él podría tomar *El teatro posdramático* como guía para su informe. Para mi sorpresa, críticos, académicos, y profesionales en Japón, América Latina, Australia, Polonia, España o en la región de los Balcanes continúan encontrando el libro útil. Se continúan

haciendo traducciones (hasta ahora quince), y hay una generalizada recepción y discusión del término y del libro, incluso en zonas donde yo nunca imaginé que pudiera despertar tal interés: por ejemplo en Brasil, Argentina, Chile o Colombia. «Performing Literatures» el ejemplar de *Performance Research* de marzo de 2009, es una buena muestra de que el término, como así se teorizó en el libro, ha conservado un cierto «valor de uso». Es un lugar de referencia en muchos artículos, utilizado para analizar la representación y la escritura (Tim Crouch, Jelinek, Kane); y puede ser cuestionado, criticado y usado productivamente para explorar la compleja relación entre arte dramático y teatro.

A pesar de la crítica de diferentes tipos es, supongo, generalmente aceptado que el concepto ha sido útil y productivo

- al señalar una amplitud «dramática» de las posibilidades, tecnologías y estéticas de la práctica teatral;
- al señalar la importancia central de superar una asociación demasiado estrecha, en las mentes de los espectadores y críticos, entre el teatro y a la literatura dramática;
- al ampliar la perspectiva sobre las artes escénicas y performativas en cuanto prácticas que trascienden las fronteras entre el arte, la práctica social y el teatro, y se dejan mejor analizar como «bordes del arte»

En el discurso tanto académico como crítico, el término «posdramático» es utilizado habitualmente en conexión con el arte de acción y/o el teatro experimental en general. Por tanto, no veo la necesidad de hablar del teatro «pos-posdramático» o algo similar.

2) El problema teórico de la interacción y conflicto entre *teatro* y *drama* se mantiene, desde mi punto de vista, como una herramienta para repensar la tradición europea del teatro dramático así como la tradición también de su teoría. Mi propuesta de la secuencia pre-dramático, dramático, y posdramático, aunque en alguna ocasión se vio como algún tipo de proceso hegeliano, no es más que un intento de pensar el desarrollo del teatro europeo desde la perspectiva de la práctica contemporánea. La tensión interna e incluso, como se ha dicho, la «contradictio in adjecto» entre el arte dramático y el teatro en el concepto de «teatro dramático» es un problema que necesita y merece ser desarrollado. Como argumentábamos en *El teatro posdramático* la definición hegeliana de belleza es ya en su misma

dialéctica cuestionada, alterada y finalmente descompuesta en cuanto al «arte dramático» se refiere, por un elemento irreducible de casualidad, nobleza y por un predominio de lo «particular» sobre lo «general» (aunque sólo sea en la persona del actor que está interpretando con la máscara y apropiándose lo bello a su propia idiosincrática y particular personalidad). El teatro posdramático es a este respecto el teatro en la era de la autorreflexión del concepto de belleza, cuestionando conscientemente su condición como objeto de contemplación y pasando a ser un elemento de los diferentes tipos de práctica (social, política, pedagógica, documental...). La propuesta de Jean-Pierre Sarrazac fue que quizás la idea de un «teatro rapsódico» sería más útil para comprender el movimiento general de la práctica teatral contemporánea. Esta idea se refiere a Brecht, al actor brechtiano y a Bernard Dort. Tan útil como es este término para muchos de los acercamientos al teatro donde la dimensión textual sigue siendo central, la idea de lo rapsódico parece estar arraigada mucho más en la tradición dramática y brechtiana y -tal y como yo lo veo- no tanto a todas aquellas dimensiones del teatro que se acercan a elementos no literarios o menos literarios como son la «performance», la instalación, la danza, etc. Por tanto no veo la necesidad de sustituir lo «posdramático» por lo «rapsódico».

3) Ya que el libro no dejó suficientemente claro el término «posdramático» debe ser entendido en términos de reflexión histórica en dos niveles. Por un lado la palabra «posdramático» se pensó para que funcionara como un término crítico y polémico que debía diferenciar un conjunto de prácticas teatrales que estudié (más o menos desde los años setenta, y que estaban envueltas e impregnadas por el advenimiento de una cultura mediada predominantemente por la «performance»), de aquellas que fueron y aún siguen siendo guiadas por la idea de un teatro centrado alrededor de la estructura dramática a la manera de la tradición de los siglos XVIII y XIX. Desde entonces, dentro de un rico e importante (y con frecuencia aún muy creativo) panorama de los teatros institucionalizados en Europa, lo dramático tiende a ser considerado como *el* modelo natural de lo que debe ser el teatro, se hace necesario incluso diez años después reivindicar que numerosas prácticas que se salen más o menos radicalmente de este modelo pueden hacer el legítimo reclamo para representar el vivo, auténtico y significativo teatro de hoy. *El teatro posdramático* no trata simplemente de la *muerte* del arte dramático (o el texto o el autor...), sino que refiere a un cambio completo de punto de vista en las realidades teatrales contemporáneas.

Por otro lado, el libro indica explícitamente (implica más que argumenta) la tesis de que el «modo dramático» del teatro (en el sentido estricto de la noción de lo «dramático» que podemos dar a este término, a partir de Hegel, Szondi, Brecht y otros) es muy poco probable que sea retomada en el futuro. Existen muchos argumentos que se pueden dar a favor de esta tesis (uno de los cuales es que en realidad la idea de lo dramático no apunta a un supuesto antropológico eterno –cuyo caso es probablemente el del teatro–), sino que sólo se refiere a un muy específico, históricamente limitado y particular concepto europeo del teatro que está posiblemente, y yo digo probablemente, al borde de perder su origen. En este nivel el término «posdramático» se hace eco de la noción de lo «pre-dramático» que empleé para la antigua tragedia griega e implica que las precondiciones históricas del modo dramático van desapareciendo de una manera fundamental. En este sentido la palabra «posdramático», no se refiere al conjunto de las estéticas teatrales desde los años setenta a los noventa, sino a todo el teatro que ya no está dominado por el modelo dramático, tanto las formas más tempranas como otras que están por venir. Si el concepto en este sentido se puede encontrar útil para analizar modelos o hábitos culturales más generales más allá del teatro, es una cuestión que entre tanto ha surgido, pero que yo prefiero dejar a la sociología, la psicología y los estudios culturales.

4) Por otra parte existe la disputa sobre el uso del término «teatro», una disputa que pone en juego la relación entre el teatro posdramático y el «performance art» y en ocasiones, a un nivel institucional, entre los estudios de teatro y los «Performance Studies». Yo sigo sin estar convencido de que tenga más sentido abandonar el término teatro e incluir toda práctica teatral bajo el nombre de «performance». No importa el criterio de definición que tomemos para la «performance», es obvio que el teatro, como otras prácticas artísticas avanzadas, adoptó elementos del «performance art» (deconstruir el significado, la auto-referencialidad, exponer los mecanismos internos de su propio funcionamiento, dar un giro «desde la representación a la actuación», cuestionar las estructuras básicas de la subjetividad, eludir o al menos criticar y exponer la representación y la iterabilidad...etc.), y a la inversa el «performance art» fue *teatralizado* en muchos sentidos –puesto que fue así con las más importantes manifestaciones artísticas, pierde sentido discutir sobre su definición como «performance art» o teatro–. Y además hay muchas dimensiones del teatro posdramático que sencillamente no son «performance»: la dramaturgia visual, los híbri-

dos del teatro y la instalación, etc. De esta forma, sin abandonar aquí el debate en torno al concepto de «performance», donde Rose Lee Goldberg, Elinor Fuchs, Peggy Phelan, Philip Auslander, Josette Féral y otros, intervinieron, yo afirmo a modo de resumen que: no hay en mi opinión la necesidad de dibujar una precisa línea divisoria entre el teatro y el «performance art». La «performance theory» y la teoría del teatro se mueven sobre bases comunes. Dependiendo del punto de vista uno extrae de esta base común diferentes conclusiones.

Se da también un aspecto terminológico en la base de estas discusiones: la proximidad del concepto de «performance» con el más amplio de «performatividad» en general. Yo confieso un cierto escepticismo en lo que respecta al término «performativo». Esta es la razón por la que me refiero ya en *El teatro posdramático* a la noción de Hamacher de «aformativo». El término «performativo» no puede ser desligado completamente de la idea de un buen funcionamiento, de un hacer, de la consecución de un objetivo –hay un sesgo activista conectado a esa idea–. Y esto ocurre desde muy al principio: «Cómo hacer cosas con palabras». Esto no contiene por supuesto la idea de ser útil al describir muchas de las características de la práctica; sin embargo sí tiende a ocultar un aspecto del arte en general y de las artes escénicas en particular que en mi opinión es de extrema importancia: una cierta pasividad, o, digamos al menos, la articulación de una profunda duda en hacer, conseguir, realizar y actuar bien. Lo performativo ha llegado a ser, como ha sido convincentemente demostrado, el nuevo paradigma de la sociedad disciplinaria: «Actuar o si no...» (Jon McKenzie). Y uno de los aspectos más productivos del concepto fue el análisis que Judith Butler hizo de la producción performativa de la identidad (generada). Cuando el «performance art» puede ser indicativo de una sociedad donde lo performativo se ha convertido en un dictado, no veo la necesidad de dejar de lado el paradigma del «teatro», el cual no implica la asociación con este sesgo activista (y permite, incluso de mejor manera, tener en cuenta las prácticas críticas de irónica subversión de los patrones establecidos de la performatividad como previó Judith Butler).

5) Un último asunto: una realidad esencial del teatro posdramático es obviamente el cambio de atención y énfasis lejos de la representación, o «Darstellung», de un trabajo o un proceso de creación/presentación como parte de una *Situación*, donde la relación entre todos los participantes del evento se convierte en un objeto importante del concepto artístico. La idea

de la «dramaturgia del espectador» apunta a este desarrollo. El teatro persigue un movimiento que en las artes visuales ha estado presente desde hace décadas. La conocida polémica de Michael Fried en contra de la teatralidad en parte del arte moderno se refirió justo a este punto: la dependencia del trabajo sobre el espectador. Este estudio, privado de su intención polémica, es útil para la descripción de la práctica posdramática, la cual en muchas ocasiones tiende a centrarse sobre la relación del evento con los espectadores (y la relación de los espectadores unos con otros) como el material básico de la elaboración artística. Nicolás Bourriaud escribe que en dicho arte, que él describe como relacional, «las relaciones sociales pueden constituir el material vivo para algunas de las prácticas en cuestión» (*Precarious Constructions. Answer to Jacques Rancière on Rancière on Art and Politics*). Es interesante ver cómo Bourriaud describe un cambio general en la concepción del arte bajo el título «estética relacional» que es muy similar al teatro posdramático: muchos artistas contemporáneos no piensan tanto en su práctica como en un dar forma a un objeto, sino más bien en construir una forma para que se den posibles relaciones humanas. Aun cuando podría ser criticado (lo que yo seguramente haría) que Bourriaud enfatiza muy sesgadamente los aspectos armoniosos, la «convivialité» en estas prácticas artísticas que apuntan a proponer otras posibilidades para habitar un mundo común, sus ideas son importantes y útiles para una mayor elaboración teórica y práctica del teatro posdramático como un teatro de situación. Tomando en consideración el elemento de conflicto, de distanciamiento y las polémicas en tales espacios de relación, que en Bourriaud están de alguna manera insuficientemente representadas, la estética relacional contribuye a una mejor comprensión de los fenómenos de características comparables del teatro posdramático. Esto no priva necesariamente al arte, tal y como yo lo veo, de su dimensión artístico-estética, como ya argumentó Jacques Rancière. En un sentido análogo el teatro posdramático no pierde su dimensión estética como arte si abandona la noción de su autonomía y negocia alineamientos híbridos con prácticas sociales, políticas u otras.

Se dan en este sentido numerosos temas de posible y necesario debate. ¿Cómo podemos relacionar la promesa de la teoría clásica para salvar el hueco entre lo bello y lo bueno, la ética y la estética en la noción de lo sublime a una práctica posdramática que está más allá de esta esperanza? ¿Cómo podemos teorizar más precisamente lo «dramático» al cual alude lo pos-dramático? ¿Qué será de la cesura, la interrupción, como teorizaron

Hölderlin, Walter Benjamin, Lacoue-Labarthe en una práctica del teatro posdramático? ¿Es posible (re)construir una «comunidad» teatral en el teatro posdramático, aunque sea en el mismo sentido de Nancy como una comunidad de lo no-comunal? ¿Cómo podemos reevaluar y considerar el problema que planteó Michael Fried de la «teatralidad» en el contexto teatral?

Todas estas preguntas me permiten plantear sólo una: el problema de la definición de una buena parte de la práctica posdramática como práctica artística o estética. El concepto de arte en sí mismo, tanto como la idea de una historia del arte, es en gran medida parte de todos los análisis más ambiciosos de la práctica artística contemporánea. En Hegel tenemos ya la idea del «fin del arte» porque la representación mimética del mundo en materiales sensuales se convierte en superflua en el proceso del espíritu que sólo encuentra su verdadera existencia en la «Gestalt» (o mejor: en la no-Gestalt) de la pura conceptualización. (Hegel en algún sentido articuló la irónica pos-modernidad *avant la lettre*). Encontramos a Arthur Danto que reavivó este concepto postulando el final del arte con el argumento de que desde los años sesenta todo puede ser susceptible de convertirse en arte, en clara alusión a Andy Warhol. Por lo tanto, toda la historia del arte está, de acuerdo a la teoría –cuestionable– de Danto, acabada de una vez por todas. Sin embargo, se ha argumentado con acierto que estas consideraciones son problemáticas porque presuponen una visión de la historia demasiado estrecha y poco crítica; además de, finalmente, una visión *esencialista* del arte y un análisis reducido del arte moderno. Permítanme decir que la modernidad en el arte no puede ser definida parcialmente como formalista, es decir: como una investigación dentro de cada tiempo medial específico de una práctica artística (como sostiene Clement Greenberg), ni tampoco como un cuestionamiento artístico de la esencia del arte, como decía Danto. La teoría del arte se mantiene, como en épocas anteriores, dentro del mismo espectro de contradicciones: que hay nuevas formas de hacer arte que implican o parecen implicar que ya no existen criterios y/o reglas para distinguir el arte del no-arte. Pero en realidad estas nuevas formas nos fuerzan simplemente a reconsiderar nuestras asunciones sobre lo que es el arte y su historia.

No hay duda: desde Duchamp el objeto de arte ya no puede ser exclusivo o principalmente identificado por sus cualidades intrínsecas como un objeto, sino sobre todo por el análisis de su contexto. Este cambio de cual-

quier lógica inmanente y definición del arte hacia una práctica definida mediante el contexto ha tenido un fuerte impacto también en la discusión sobre el teatro posdramático. De hecho nosotros reconocemos normalmente una obra sencillamente porque dicha obra se encuentra en un museo o en cualquier otro contexto anunciado como contexto artístico. El gesto estético no puede ser definido por el contenido de una obra o por su forma, sino únicamente por la construcción y detección de su contextualidad. Efectivamente, esto es cierto, en principio, para el arte precedente también. ¿Cómo se determina el valor artístico de una frase cotidiana aparentemente sencilla en un texto de Kafka? Nada más que por las reflexiones contextuales. Sin embargo, la dependencia de la obra de arte sobre el espectador ha ganado una nueva dimensión y calidad que cambia profundamente el discurso sobre el arte. Fue este desarrollo en la teoría y la práctica estética el que inspiró el conocido debate sobre la teatralidad en *Arte y Objetualidad* (Fried, 1967). Paradójicamente, sin embargo, es por ahora aceptado en general que la teatralidad en este sentido es de extrema relevancia para la discusión de todo el teatro posdramático, así como para el arte de acción y la instalación, y no debe implicar de ninguna manera los efectos devastadores que polémicamente Michael Fried le quiso imputar.

Así que, ¿en realidad todo vale? Porque, ¿todo depende del espectador? No todo. Parece evidente que el discurso en cierta medida triunfante de la completa libertad alcanzada por la práctica artística es parcial y corto de miras. Sigue siendo cierto lo que Adorno decía al comienzo de su «Teoría estética»:

Los movimientos artísticos de 1910 se adentraron audazmente por el mar de lo que nunca se había sospechado, pero este mar no les proporcionó la prometida felicidad a su aventura. El proceso desencadenado entonces acabó por devorar las mismas categorías en cuyo nombre comenzara. Factores cada vez más numerosos fueron arrastrados por el torbellino de los nuevos tabúes, y los artistas sintieron menos alegría por el nuevo reino de libertad que habían conquistado y más deseo de hallar un orden pasajero en el que no podían hallar fundamento suficiente. Y es que la libertad del arte se había conseguido para el individuo pero entraba en contradicción con la perenne falta de libertad de la totalidad». (Adorno, 1970: 9).

Teniendo en cuenta esta contradicción, no podemos quedar satisfechos con la ciertamente veraz afirmación de que el estilo o los estilos pos-

dramáticos abrieran un gran campo para nuevas posibilidades y permitieran que prácticamente cualquier acción pudiera ser denominada arte teatral. Deberíamos, sin embargo, preguntarnos más exactamente de qué manera podemos evaluar las formas productivas que generan esta contradicción dentro de las prácticas de teatro posdramático contemporáneo. He comentado en alguna parte que una manera de describir este proceso es una cierta reinscripción de la dimensión ética dentro de la dimensión estética (un argumento que se relaciona con el hecho de que la dimensión estética en sí misma se forma, en alguna medida, justamente por su separación de la seriedad de las preocupaciones éticas inmediatas). Quiero aquí insistir en otra faceta de este problema, a saber, el hecho de que el teatro está en una posición específicamente diferente del arte objetual, en el sentido de que es siempre ya y a la vez una construcción estética (puesta en escena) y una situación concreta y siempre única social única, real; si se prefiere: banal y no-artística. Al público no se le puede considerar de la misma manera como meramente el contexto para el teatro, como el espacio de una galería. El público es parte constitutiva del objeto en la medida en que, como he dicho, el espacio abstracto lo es en un objeto de Jim Dine o en la Venus de Milo. En otras palabras este contexto es inherente en la práctica técnica del teatro. Es intrínsecamente algo diferente respecto a las artes visuales. Esta diferencia interna o, por decirlo así, impureza está en el centro de su práctica.

Y éste es el punto que me gustaría plantear: ya que el teatro posdramático tiende a destacar la situación de comunicación real, expone y refleja una condición artística del teatro que estaba implícita en la teoría clásica del teatro y con frecuencia explícita en la práctica teatral. Y el acto de esta exposición de la situación implícita de comunicación en forma teatral es parte de su acto de reflexión y cuestionamiento, su condición como práctica (puramente) artística. Vamos a dar un paso más: a menudo precisamente esta realidad de la situación del teatro se convierte en el objeto artístico de la práctica teatral. Sin posibilidad para diferenciar aquí entre el texto y el contexto. El arte del teatro explora en estos casos su «borde», la zona de penumbra, donde todavía se le considera obra de arte, y posiblemente sólo motivado por consideraciones artísticas, y al mismo tiempo entra en otra esfera, la de lo cotidiano, lo social y lo político como un espacio de comunicación no-artística. Debemos desarrollar una teoría de la práctica teatral que tenga en cuenta la construcción de los aspectos *relacionales* en las artes escénicas y de acción. El teatro posdramático es en

cierto sentido algo parecido al teatro relacional, inventa dramaturgias relacionales. Su gesto artístico no se centra tanto en dar forma a un objeto estético de una puesta en escena, sino en exponer, construir, gestionar, desarrollar e inventar modos de relación y comunicación posibles en una situación teatral. El objetivo puede ser simplemente el disfrute común, pero también quizás la individualización y aislamiento de cada espectador en relación a los otros; una experiencia festiva común o quizá igualmente una experiencia común de incertidumbre y pérdida. El teatro relacional puede tener muchas caras. Pero entra en el debate de la condición posmoderna de las artes y se desvía de los conceptos pre-modernos de un teatro dramático, de un cosmos ficticio y de una esfera ficcional separada. El teatro tiene que ver más con las maneras de relacionarse que con las maneras de crear mundo.

Traducción: Manuel Bellisco.

Bibliografía

Adorno, Theodor W.
(1970) *Teoría estética*
(*Asthetische Theorie*),
Taurus, Madrid, 1971.

Fried, Michael (1967)
Arte y objetualidad.
Ensayos y reseñas («*Art and Objecthood*»), Ed.
Antonio Machado
Libros, Madrid, 2004.

Some notes on postdramatic theatre, a decade later

Hans-Thies Lehmann

The study I published in 1999 was written to be readable for practitioners therefore at some points lengthy and detailed theoretical elaborations were passed by - which had the consequence that a number of theoretical issues were left open to further discussion. It also paved the way for a series of downright misunderstandings -postdramatic is non-textual, with postdramatic ends all drama and the like- in spite of the fact that the opposite is clearly stated in the book. The word «postdramatic» describes aesthetics, and styles of theatre practice and thematizes writing, written drama, or theatre text only in a marginal way. There is postdramatic theatre made with dramatic texts, in fact, with all kinds of text. Ten years is a long period of time nowadays with so many developments in the arts and in theatre happening at a brisk pace. Much of what was marginal and hotly disputed in the 1980s became already more common in the 1990s and has now become part of the «mainstream». Some of the emblematic protagonists of postdramatic theatre like Jan Fabre and Jan Lauwers, whose work is influenced strongly by dance and performance, continue to create strong and controversial work, and have come to be accepted as authentic and even decisive gestures of contemporary art and theatre. You would not have guessed in 1999 that Lauwers would be presenting at Salzburger Festspiele, or Fabre be chosen curator in Avignon. Robert Wilsons aesthetics have been commercialized for a long time and his work is enjoyed now by a wide audience. In Italy an artist like Corsetti became director of the theatre Biennale in Venice, Luca Ronconi followed Giorgio Strehler, while Mario Martone took over the Teatro di Roma. No doubt the techniques of

visual dramaturgy tend often now to become mere spectacle in big houses and are presented as entertaining stimulus in many productions. In other words: postdramatic is no longer a term denoting necessarily deviant, oppositional, radical practices. Elements of postdramatic practice have become generally accepted and define much contemporary theatre practice as such – not without often loosing their edge in this process.

Let me shortlist in the first part of my paper a number of interesting developments and aspects of the «languages of the stage» (Patrice Pavis) mainly in the German theatre. Some of them continue developments which began to be felt already in the 1980s and 1990s but others bring new accents. I single out five tendencies of this last decade which seem to me to be of especially symptomatic character. Of course, there could be mentioned others: for example, the intercultural and ethnological interest related to globalization; the renewed interest in the auditive space and the auditive dimension of theatre in general: voice, sound, the spoken word; the renewed interest in opera, or the continuing reference to ancient tragedy. It might be argued that this latter can best be understood in terms of the correspondence between pre-dramatic ancient tragedy and the present postdramatic intuition.

In the second part I will reflect on some issues and aspects which seem to be important for a further theorizing of the postdramatic *paradigm* or *styles*.

Groups

In 1995 and 2001 Heiner Müller and Einar Schleef passed away, and in the last years also Jürgen Gosch, Peter Zadek, Klaus-Michael Grüber, Pina Bausch, Christoph Schlingensief. For many observers these deaths are a sign and symbol of profoundly changing times. These were all great creators, representing the best of German Regietheater (director>s theatre). They cultivated new grounds for the theatre: working on the edge of performance (like Gosch), creating cross-over between theatre and dance (Pina Bausch), playfulness (Zadek) and each time a radically individual vision of theatre (like Grüber). Even the untimely early death of Christoph Schlingensief may be seen in this perspective: a highly provocative, radical and radically idiosyncratic personality, even if he was an inspirator and animator more than a theatre director in the classic sense. The new development

is marked –this is the first aspect– by a shifting emphasis from the individual genius on top to collaboration or group work off and on the institutions. In spite of the breakdown of a number of important venues for experimental work we observe a broad scene of young and half or not institutionalized performance and theatre work – mostly by groups which experiment with all kinds of positioning of the spectator, redefining theatre in different ways beyond the dramatic model. You cannot call it exactly «underground», since it is a scene where names like She She Pop, Gob Squad, and company, Hoffmann und Lindholm and others as well as the acclaimed Rimini Protokoll indicate only the top of the iceberg. Authors who direct their own writings, like Rene Pollesch or Falk Richter, or a close collaboration between authors, dramaturges and stage designers are frequent now. There is definitely a renewed spirit of a collaborative working style, albeit in a mood which differs from the times of the «creation collective» some decades ago – be it only by a less utopian idea of completely collective work.

Working in a collaborative style even if by no means without the dominant voice and the inspiration of one artist is the «pop-theatre» of René Pollesch which has gained wide resonance and paved the way for other similar forms of theatre. Barbara Weber, now director of the Neumarkt Theatre in Zürich, is a case in point here with her «unplugged» evenings and also with fresh renderings of classical texts – *The Lears* for example, where King Lear was associated with the question of the family. The feminist group She She Pop also referred to Shakespeares *King Lear* when they asked their fathers to appear together with them on stage and initiated some animated debates about the mutual positions of fathers and daughters.

In this milieu we find many an original production which can be called in one way or another site specific. Spectators are invited to visit private living places, to enter some special environment for a couple of hours, to experience an uncommon situation where some performance, reading or presentation takes place. A situation of exploration, even research, and of uncommon encounters is the goal. There is a profound interest to work in and with urban and other public or half-public spaces. The urban space and its architectonical and social realities of the urban environment are explored (Rimini Protokoll, for instance, but also less known groups like Arty chock in Frankfurt who invest public places in order to highlight in theatrically creative ways some political or sociological significance of the

site). Projects of this sort work often with video, transform a given «place» into a newly defined and artistically/politically invested «space». Richard Maxwell and others may perform in a hotel or private apartment.

The work of Pollesch has become more and more political in a sophisticated way thematizing no longer only the problems of the virtual dimensions of work, but basic concepts of the capitalist style of living. Titles of his productions may now be *Darwin-win* or *Calvinism Klein*. He is recognized generally as one of the most creative producers of politically relevant work – and of comedy. In an atmosphere of party or club ambience the speaking «characters» (who are in fact collective instances of speech and not individual *dramatis personae*) develop theoretical issues on stage, often directly theoretical discourse transformed from third to first person producing ambiguous playful *dialogues*, which in fact constitute not real dialogues but a chorus, divided up in voices, and presenting sociological and political issues, denouncing in a satirical vein ideologies of representation, «subjectivity», identity, or desire which is pre-coded by the power of cultural and social norms.

Dialogue between theatre and the society

Pollesch's development is significant for a second strong impulse in the theatre of the first decade of this century: namely, to re-open the dialogue between theatre and society by taking up more directly political and social issues. It is fair to say that in the enthusiasm of finding (and experimenting with) the new postdramatic artistic means - visual dramaturgy, media, fragmentation, performance-like acting, opening the real and virtual spaces - this dialogue had been lost to a certain degree in the postdramatic work described 10 years ago. In 2000 Bonnie Marranca and Gautam Dasgupta in an interview in Theater der Zeit were utterly disappointed to find the German theatre different from what they had seen it in the 1970s: less politically, philosophically and artistically daring, presenting too much spectacle and showing little «dialogue with the society». The motifs for a certain re-entry of the political and social dimension since then are rather evident: Nine-Eleven 2001, new wars, the rise of rightist populist leaders in Europe, the restructuring of the whole ideological and political field after the «Wende», and last, but not least, new social problems of different kinds. Theatre definitely felt and feels a need to deal more directly with

political issues even if there are no solutions or perspectives to offer. We have to do with much politically motivated theatre but rarely in the sense of offering a specific ideological viewpoint. There are plays about managers, really a wave, started by Urs Widmer *Top Dogs*, and with Falk Richters complex *The System* as one highpoint. We find not so much a return to socially engaged drama but to all kinds of mixtures, re-elaborations of documentary work, aesthetics of performance, theatrical actions and activities – in dance as well as in theatre, on the exploration of everyday life. (The popularity of authors like Michel de Certeau and Marc Augé is significant in this respect). Theatre and performance are more about research into the everyday life which we only believe to know well. Their techniques are more presentation than representation, more the artful exposing of realities and creating theatres of situation than representing dramatic fictions about them – although this practice certainly has not entirely vanished.

Aesthetics of physicality just like high tech, computer, internet and video can become the tools and the milieu for the reawakened social and political interest. The work of Rimini Protokoll without professional actors, where the encounter with *real* people is more important than a dramaturgy of a fiction, has gained widespread visibility but there are a large number of smaller works in the spirit of the documentary, which often use, inspired by Rimini Prokoll, non-actors for the manifold explorations of everyday life. Thus, Hans Werner Krösinger, for example, and others stage political documents and material in sophisticated ways. Or you can find theatre about the personal history of individuals in a political context – inspired by the techniques of oral history in the academic field.

The main artistic problem in many of these works is not the choice of the presented material alone but the question of how to develop what Marianne van Kerkhoven would call «dramaturgies of the spectator». The postdramatic dramaturgy of the spectator implies a heightened awareness of and a continued reflection upon the position of spectating as such. Understandable, as the desire to *thematize* social and political issues may be – we must not forget that the truly social dimension of art is the form, as the young Georg Lukács observed. As long as the forms of conventionalized ways of spectating are not interrupted, the conventional mode of reception in theatre (and film) tends to reduce to insignificance even the most daring documentation and political criticism. Therefore, it remains essential

to acknowledge that the truly political dimension of theatre has its place not so much in the thematizing of politically burning subject matters (which by this consideration are, of course, not excluded!) but in the situation, the relation, the social moment which theatre as such is able to constitute. Theatre must be considered as a situation, its aesthetics must be derived from this basic concept. And it seems, in fact, that postdramatic strategies continue to be seen by many theatre practitioners as more apt to deal with social issues (unemployment, violence, social isolation, terrorism, issues of race and gender) than the traditional model of socially engaged drama. There was in fact a conspicuous movement roughly in the first five years of the new century: the new realism, proclaimed by some directors with reference to the English tradition of realist and socially critical work. Apart from the international renown of Thomas Ostermeier this wave has cooled down a lot. I do not have the impression that in this direction many people expect interesting new revelations of the theatre. In fact the strongest impact of the «in-yer- face»-movement that was the reception of Sarah Kane - whose writing turned more and more away from the remnants of drama, in her first plays like *Blasted* and with *4.48 Psychosis* came close to being a perfect example of postdramatic texture.

Chorus

In 2001 the German theatre lost Einar Schlee and with him the director who had rediscovered the power of the chorus as a tool and basic element of theatre. Inspired by his work there is now much theatre which makes ample use of choral structure in different ways. This development merits being mentioned as a tendency in its own right. It is obvious that the interest in the chorus further undermines the basic structures of dramatic representation. Since antiquity the chorus is a theatrical reality which opens and breaks up the fictional cosmos of the myth or the dramatic narration and brings into play the presence of the audience here and now in the theatre, in the «theatron». (This is one of the reasons why the chorus could not find a place in the *Poetics* of Aristotle whose main intention was the closure of the work of art, its autosufficient totality and completeness.) It could seem that Einar Schlee was only a solitary figure in reanimating the chorus, but since the years when his productions provoked huge debates in Germany the use and the discussion of the chorus did not end but gained ground. The works of Volker Lösch can be mentioned here who

works with direct address of the audience and with choruses for example of unemployed and citizens of the area in order to articulate social and political issues. His work raises polemic reactions - and in fact often arouses the suspicion of mainly profiting from social misery for spectacular effects without reflecting and questioning the theatre apparatus which it makes use of. But it is not only in the domain of such immediately «political» theatre that a return of the chorus can be observed. The fact is telling that a director like Nicolas Stemann presents also *The Robbers* of Schiller in chorus style (performers sharing and changing roles, creating with voice and gesture a «word-concert» [Stemann] in the manner of a jazz- or rock band).

Dance

Another tendency, - after the collaborative way of production, the dialogue with society, the return of the chorus - is the enormous and widespread interest in dance, the spreading of theoretical and practical work with, in and on dance.

William Forsythe is exploring the cross-over between dance, installation, performance, festive event, interactivity and political reference in works like *Human Writes*. This was a particularly impressive work. In a large space a number of large tables were placed with white surfaces upon which it was possible to write. Along the walls you saw written versions in many languages of the Human Rights. The performance took place in this way: a number of dancers and also non-dancers had the task to write under most difficult conditions or rules on the tables, for example holding the pen in their mouth or in awkward positions. The audience was invited to stroll freely between the tables and around them. But then, in the course of the event, audience members were asked individually to support the performers, help them and create small collectives for difficult writing. One spectator might write letters on the back of another who in turn passed this on by gestures to the performer who then would try to write. «Human writes human rights».

Meg Stuart combines dance and minimal exploration of gestures combine with huge settings, theatrical spectacular and on the other hand poetic works on a small scale. Constanza Macras and others politicize dance the-

atre, crossing freely between dance, performance, physical theatre, acting, and installation. Dance has become a practice which is much broader received and has influenced more in many fields of theatre practice. The cultural politics of the German state has been eager to support dance by a huge financing project, called *Tanzplan*, over a number of years now. Dance is also an essential factor in the reconsideration and reshaping of theoretical notions of what can be an adequate criticism and academic discourse, the reflection namely of choreographers about their work within the «cultural field» in the sense of Pierre Bourdieu (Xavier Le Roy, Boris Charmatz, Thomas Lehman). Dance like theatre practice in general is constantly - and much more so than in the 1990s - criticizing, reflecting, exhibiting its own problematic status as aesthetic or nothing-but-aesthetic practice, rejecting often the seemingly naïve production of a closed aesthetic fiction to contemplate.

Authors and directors are increasingly experimenting with possibilities of dance and choreography, integrating dance in their work. Falk Richter, for example, collaborated repeatedly with Dutch choreographer Anouk van Dijk, for example in *Trust*, where problems of social, financial and individual credibility, the theme of the fatigue of the self, as discussed by Alain Ehrenberg are articulated in a new form of «dance theatre» created by a literary author in collaboration with a choreographer and the dancers in the process of rehearsals. Laurent Chétouane, earlier renowned for his seemingly exclusive concentration on word and text, works for some years now with the co-presence of actors and dancers while staging at the same time strong texts (Hölderlin, Lenz, Büchner, Brecht). He invites spectators to share a state of collective being on stage without the *mask* of highly stylized form or easy emotional identification. In such work we find by no means a return of the «Tanztheater» of the 1980s (where dance had the unquestioned lead) but a new practice where dance becomes an integral part of wider projects of an author, a director in collaboration with choreographers and dancers. The point is here the postdramatic exploration of a chorographie in all directions - gesture and dance coming into play as silent commentary and questioning of the spoken word; the word entering into new forms of dialogue with the space and the gesture of the present and dancing body. In this stage-landscape the individual subjectivity tends to become part of larger horizon. Heiner Müller: "In every landscape the «I is collective»".

We may relate the general interest in dance to the heightened interest in choreographic aspects of «mise en scène». There are the choreographed spaces, the movements and little dances in Christoph Marthaler's work, mostly with Anna Viebrock; there are the strong elements of choreographical, rhythmic and gestural patterns in productions of Michael Thalheimer, who often realizes an interesting separation: strong gestures and body movements, then again strict standstill of the body when the actors deliver their text often in high speed. We can speak here of a rupture with naturalizing representation. While traditional dramatic representation from Lessing to Stanislavski tries to create an impression of *natural* behaviour, this logic is here abandoned in favour of the principle of a somewhat brechtian conscious exposition of an often highly artificial language and -in parallel- a repertoire of precise gestures and body movements.

Narration and Theatre of the speech act

Another tendency -number five- can perhaps dispense some prejudices concerning the role and importance of the word. The language of the body is not all. A new importance of text, word, above all, of narrative can be observed which was superseded in the 1980s and early 1990s by visual explorations, even if the verbal dimension had never really vanished. There is now a large number of theatrical works based on epic texts, on novels. Directors often prefer epic texts, narration, even historical commentaries, or theoretical texts to explicitly dramatic texts. Theatre has developed numerous ways of telling stories without falling back into the tradition of realist dramatic impersonation and closed fiction. Sometimes the reference to film narration comes into play here. A director like Robert Lepage makes a sophisticated use of cinematic style, video, film, epic narration, collage and other technological devices. In Poland, Grzegorz Jarzyna made *Das Fest* from the Dogma Film by Vinterberg, several theatres in Germany did this too. Peter Greenaway showed in 2001 a production called *Gold* in Frankfurt am Main. It is interesting to note that Angela Schaleneck from the New Berlin School of filmmakers also works in the theatre - the so-called Berlin school concentrates on a style of narration which is consciously dedramatized and emphasizes patient non-dramatic observation of everyday activities. It can be argued that such new tendencies in cinema and postdramatic theatre are related to each other in ways which still have to be explored theoretically.

The renewed emphasis on narrative combines with the renewed interest in text and word in yet another direction. Some of the most impressive moments in contemporary theatre highlight the metaphorically (and sometimes also really) naked actor or performer, and seems to be driven by the desire to make us aware of the wonder, so to speak, of the pure act of speaking, the physical and likewise mental confrontation of the spectators with a speaking body in its basic simplicity (which constitutes in fact a complexity of the highest order). In some works we find a strong impulse toward the actor as performer, an impulse which is paralleled by a resistance to all simple theatricality: décor, costume, well-studied gesture, reinforcement by music and lighting effects. I propose to call it a *theatre of the speech-act*. We may think of Dimiter Gotscheff who, inspired by Heiner Müller, *de-theatricalizes* theatre and marks the scene by a concentrated textual presentation in radically minimalist settings – spaces often conceived by Mark Lammert. Speech, text, and word establish here and in other cases an intimate relation overcoming the fourth wall, allowing the theatre to become a space for thinking and reflection, interrupting the purely aesthetic apprehension by a provocative *implication* of the spectators who are forced to go along with the radical reduction of theatricality and enter into an unusually intense relation with the «pure» speech act of the performer. The reduced and minimalistic works of Laurent Chétouane provoke audiences by a hyperbolic concentration on text and the act of speaking. Spectators find no drama and identification with fictive character but have to deal instead with the real presence of the actor(s). –This kind of theatre allows the spectators to experience a deep *relation* with the actor/performer– many leave the theatre disappointed because it denies the expected spectacle. But works of this kind do by no means indicate a return of the theatre to a conventional dramatizing or a simple return of the text –even if they are easily misunderstood in exactly this way. They are instead comprehensible only as an intrusion of elements of performance practice into the theatre which sometimes may overshadow but may also, like in these cases, highlight the textual material. It is the physical and mental reality of the act of speaking or of performance as and of speaking which is at the centre of this theatre. It is about the physical, real speech act, about the situation of performer and spectator in its intimate confrontation, it is about performance – not about an exclusive or predominant concern with the text. It was therefore a logic movement that Chétouane for some time now incorporates dance and danced gesture in his work creating a mutual echo space for the word and for the dance.

I stop here with my cursory overview about five tendencies in the last decade which I find significant and come to the first of some questions which may be raised with good reasons.

1) If we consider the developments since 1999 - is there a need to revise the notion of postdramatic theatre essentially? My impression is: no. I feel that the categories used in the book continue to hold true for the description of much of the new work. Armin Petras, Nicolas Stemmann, Falk Richter, Sebastian Hartmann, Stefan Pucher, so many others - all depart from the frontal situation of literary theatre, adopt chorus or completely open space - practices which may imply dramatic elements but make ample use of overwriting dramatic story and readable signification by performance, physical theatre, interactivity, opening the fictional space to the theatron. The work of Heiner Goebbels is taken by many to be representative of the state of affairs in theatre language and his work is quite obviously postdramatic, including painting, philosophy, music and bridging theatre and installation as in *Stifters Dinge*. In Germany the term meanwhile comes close to signifying contemporary «Regietheater». The word appears in dictionaries, and in theatre criticism. The leading German theatre journal put three times the word massively on the front page and engaged in critical discussion of it, claiming in an edition of 2009 that the catchword «postdramatic» had dominated the discussion in the last ten years. Some artists refer explicitly to the term (Rimini Protokoll called on their homepage their work «postdramatic») some directors accept it for their productions. And I observe with pleasure that *Postdramatic Theatre* also seems to be helpful for new tendencies in theatre pedagogy.

A report about the French theatre scene by Bruno Tackels in 2006 in *Theater der Zeit* stated right from the beginning that he would take *Postdramatic Theatre* as a guide line for his report. To my surprise critics, scholars, and practitioners in Japan, Latin America, Australia, Poland, Spain, in the Balkan region found and continue to find the book helpful. Translations continue to be published, (fifteen by now), and there is a widespread reception and discussion of the term and the book even in areas where I did not at all expect such interest: for example Brazil, Argentina, Chile or Columbia. «Performing Literatures» the issue of *Performance Research* of March 2009 offers ample proof that the term as it is theorized in the book has retained a certain «use value». It is a point of reference in many articles, used to analyze performance and writing (Tim Crouch, Jelinek, Kane);

it can be productively used, questioned and criticised in exploring the complex relation drama-theatre.

In spite of criticism of different kind it is, I suppose, generally accepted that the notion has been useful and productive

- in pointing to a «dramatic» enlargement of the possibilities, technologies, aesthetics of theatre practice;
- in pointing to the central importance of overcoming a much too close association in the minds of spectators and critics of theatre and the literary genre of drama;
- in widening the perspective on theatre/performance as a practice which transcends the borders between art, social practice, and theatre and is best analyzed as an «edge of art».

In academic as well as critical discourse the term «postdramatic» is used quite regularly, often in close connection with performance and/or experimental theatre in general. So I do not see the necessity to speak of a postdramatic theatre or the like.

2) The theoretical problem of the interplay and conflict between *theatre and drama* remains, as I see it, as a tool to re-think the European tradition of dramatic theatre as well as the European tradition of its theory. My proposal of the sequence predramatic, dramatic and postdramatic although it was seen sometimes as a kind of Hegelian process is no more than an attempt to think the development of European theatre from the perspective of contemporary practice. The inner tension and even, as has been said, the «*contradictio in adjecto*» between drama and theatre in the notion «dramatic theatre» is an issue which needs and merits to be developed. As was argued in *Postdramatic Theatre* the Hegelian definition of beauty is already in his own dialectics questioned, disturbed, broken where «drama» is concerned by an irreducible element of chance, non-beauty, by a predominance of the «particular» over the «general» -be it only in the person of the actor who is playing with the masque and appropriating the beautiful to his own idiosyncratic and particular personality. Postdramatic theatre is in this respect theatre in the age of self-reflection of the concept of the beautiful, consciously questioning its own status as an object of contemplation and becoming an element of different kinds of practice (social, political, pedagogical, documentary...). The proposal of Jean-Pierre Sar-

razac was that the notion of «rhapsodic theatre» might be more helpful for understanding the general movement of contemporary theatre practice. This notion refers to Brecht, the Brechtian actor, and to Bernard Dort. As useful as the term is for a number of approaches to theatre where the textual dimension remains in the centre the idea of the rhapsodic seems to be rooted too much in the dramatic and Brechtian tradition and –as far as I can see– does not account enough for all those dimensions of theatre which bring it close to non-literary or less literary aspects like performance, installation, dance and so forth. So I see no need to replace «post-dramatic» by «rhapsodic».

3) As the book did not make sufficiently clear the term «postdramatic» is to be understood in terms of historical reflection on two levels. On one hand the word «postdramatic» was supposed to work as a critical and polemical term which should distinguish a number of theatre practices which I studied (roughly since the 1970s and surrounded as well as permeated by the advent of a culture of predominantly mediated performance) from those practices which were and often are still today guided by the idea of a theatre centred around dramatic structure in the sense of the tradition of the 18th and 19th century. Since, within a rich and influential (and often still very creative) landscape of institutionalized theatres in Europe the dramatic tends to be taken as *the* natural model of what theatre should be, it remains necessary, even 10 years later, to point out that numerous practices which deviate more or less radically from this model can make the legitimate claim to represent the living, authentic and significant theatre of today. *Postdramatic Theatre* is not simply about the *death* of the drama (or the text or the author...) but about a shifted view point on contemporary theatrical realities.

On the other hand the book clearly indicates (implies more than argues) the thesis that the «dramatic mode» of theatre - in the precise sense of the notion of «dramatic» which we can give to this term, building on Hegel, Szondi, Brecht, and others - is very unlikely to be reanimated in the future. There are numerous arguments to be made in favour of this thesis –one of them being that in fact the idea of the dramatic does in fact not point to an eternal anthropological given– which is probably the case with theatre – but refers only to a very specific, historically limited, particularly a European concept of theatre which is possibly, and I say probably at the edge of loosing its ground. On this level the term «postdramatic» echos the

notion of the «pre-dramatic» which I used for ancient Greek tragedy and implies that the historical preconditions of the dramatic mode are passing away in a more fundamental way. In this sense the word «postdramatic» indicates not the sum of the theatrical aesthetics in the 1970s through the 1990s but all theatre which is no longer dominated by the dramatic model, earlier forms as well as theatre forms to come. If the concept in this sense may be found useful to analyze more general cultural patterns or habits beyond theatre is a question which meanwhile has surfaced but which I would like to leave to sociology, psychology, and cultural studies.

4) On the other hand there is dispute about the use of the term theatre, a dispute which brings into play the relation between postdramatic theatre and performance and sometimes, on an institutional level, between theatre studies and performance studies. I remain unconvinced that it makes much sense to give up the term «theatre» and subsume all theatrical practice under the term «performance». Whatever we take as the defining criterion of performance it is obvious that theatre like other advanced artistic practices adopted elements of performance (deconstructing meaning, self-referentiality, exposing the inner mechanism of its own functioning, shifting «from acting to performing», questioning the basic structure of subjectivity, avoiding or at least criticising and exposing representation and iterability ...), while inversely performance became *theatricalized* in many ways –so that with most important contemporary artistic manifestations it is unproductive to quarrel about their definition as performance or theatre. And there are some dimensions of postdramatic theatre which simply are not performance art: visual dramaturgy, hybrids of theatre and installation and others. Thus, without taking up here the debate about performance, where Rose Lee Goldberg, Elinor Fuchs, Peggy Phelan, Philip Auslander, Josette Féral and others intervened, I just state in a summary way: there is in my view no need to draw a sharp dividing line between theatre and performance. Theory of performance and theory of theatre operate on common grounds. Depending on your point of view you gain about this common ground different insights.

There is also a terminological aspect in the background of these disputes: the neighbourhood of the notion «performance» with the wider concept of «performativity» in general. I confess a certain scepticism with regard to the concept of the «performative». This is why I referred already in *Post-dramatic Theatre* to Hamacher's notion of the «afformative». The term

«performative» cannot be completely separated from the idea of a successful functioning, of a doing, an achieving of a goal –there is an activist bias connected to the notion. And this from the very start: “How to do things with words.” This does of course not keep the notion from being useful for describing many features of art practice but it also tends to hide away one aspect of art in general and theatre/performance in particular which in my view is of an extreme importance: a certain passivity, or, to say the least, the articulation of a deep doubt about doing, achieving, realizing, performing well. Performance has become, as has been convincingly demonstrated, the new paradigm of disciplinary society – “Perform or else...” (Jon McKenzie). And one of the most productive aspects of the concept was Judith Butler’s analysis of the performative production of (gendered) identity. Even if performance may be a reflection of a society where performance became a dictate I do not see a necessity to let go of the paradigm «theatre» which does not imply the association with this activist bias (and allows even better to account for critical practices of ironic subversion of the established patterns of performativity as envisaged by Judith Butler).

5) One last issue: a basic reality of postdramatic theatre is obviously the shift of attention and emphasis away from representation, or «Darstellung» of a work or a process to the creation/presentation as part of a «Situation» where the relation between all participants of the event becomes a major object of the artistic concept. The notion of the «dramaturgy of the spectator» points to this development. Theatre follows a movement which in the visual arts has been established for decades. Michael Fried’s notorious polemics against «theatricality» in some modern art aimed at exactly this point: the dependence of the work upon the spectator. This observation, deprived of its polemical intention, is useful for the description of postdramatic practice, which often tends to focus upon the relation of the event to the spectators (and the relation of the spectators among each other) as the basic material of the artistic elaboration. Nicolas Bourriaud writes, that in such art which he described as relational “social relations can constitute the living material for some of the practices in question”. (*Precarious Constructions. Answer to Jacques Rancière on Art and Politics*) It is interesting to find that Bourriaud describes a general shift in the idea of art under the heading of «relational aesthetics» which is very similar to postdramatic theatre: many contemporary artists think of their practice not so much as giving form to an object but constructing a form for pos-

sible human relations. Even if it might be criticized (what I would indeed do) that Bourriaud emphasizes too one-sidedly the harmonious aspects, the «convivialité in these art practices which aim at proposing other possibilities to inhabit a common world, his ideas are important and useful for further theoretical and practical elaboration of postdramatic theatre as a theatre of situation. Taking into consideration the element of conflict, distancing, and polemics in such constructed spaces of relation which in Bourriaud are somewhat underrepresented, relational aesthetics contributes to a better understanding of comparable phenomena characteristic of postdramatic theatre. It does not, as far as I can see, necessarily deprive art of its «artistic» aesthetic dimension, as Jacques Rancière argued. In a comparable way postdramatic theatre does not lose its aesthetic dimension as art, if it gives up the notion of its autonomy and negotiates hybrid alignments with social, political, and other practices.

There are in this sense numerous issues of possible and necessary debate. How can we relate the promise of classic theory to bridge the gap between the beautiful and the good, aesthetics and ethics in the notion of the sublime to a postdramatic practice which is beyond this hope? How do we theorize more precisely the «dramatic» which post-dramatic is post to? What becomes of the caesura, the interruption, as theorized by Hölderlin, Walter Benjamin, Lacoue-Labarthe in a postdramatic theatre practice? Is it possible to (re)construct a theatrical «community» in postdramatic theatre – even if in the precise sense of Nancy as the community of the uncommunal? How can we re-evaluate and reconsider Michael Fried» problem of «theatricality» in the theatrical context?

Of all these questions let me expose only one: The problem of the definition of much postdramatic practice as art or aesthetic practice. The concept of art itself as much as the idea of a history of art is very much part of all more ambitious discussion of contemporary art practice. In Hegel we have already the idea of the «end of art» because the mimetic rendering of the world in sensual materials becomes superfluous in the process of the spirit which finds its only true existence in the «Gestalt» (or better: Non-Gestalt) of pure conceptuality. (Hegel thus in a way articulated ironic post-modernity *avant la lettre*.) We have Arthur Danto who revived this concept by postulating the end of art with the argument that since the 1960s everything can become art now, referring to Andy Warhol. Therefore, all history of art is, according to Danto»s –questionable– theory, finished once and for

all. However, it has been successfully argued that his considerations are seriously hampered because they presuppose too narrow and uncritical a notion of history; also, in the end an *essentialist* view of art and also a reductive view of modern art. Let me state that modernity in art can neither be defined one-sidedly as formalist, that is: as a research into the each time specific mediality of an art practice (as Clement Greenberg held), nor as just an artistic questioning of the essence of art, as Danto said. Art theory remains within the same field of contradictions as in earlier times: that there are new ways of artmaking which imply or seem to imply that there are no more rules and criteria to distinguish art from not-art. But in reality these new ways force us simply to reconsider our assumptions about what art and its history really are.

No doubt: since Duchamp the object of art can no longer be exclusively or even primarily identified by its intrinsic qualities as an object but primarily by analyzing its context. This shift from any immanent logic and definition of art to a practice defined by context has a strong impact also for the discussion of postdramatic theatre. Indeed we recognize a work normally by little more than the fact that it is placed in a museum or some other context announced as artistic context. The aesthetic gesture cannot be defined by the content of a work or by its form but only by constructing or detecting its contextuality. Certainly, this is true in principle for earlier art as well. How do you determine the artistic value of a seemingly very simple everyday-like phrase in a text of Kafka? By nothing other than by contextual reflections. However, the dependence of the art work upon the beholder has won a new dimension and quality which changes the discourse about art profoundly. It was this development in aesthetic theory and practice which inspired the notorious debate about theatricality in *Art and Objecthood* (1967). Paradoxically however, it is by now generally accepted that «theatricality» in this sense is of extreme relevance for the discussion of all postdramatic theatre, and performance as well as installation work, and must by no means imply the devastating implications which Michael Fried polemically imputed to it.

So in fact anything goes? Because, does everything depend on the beholder? Not quite. It seems obvious that the somehow triumphant claim of complete freedom reached by artistic practice is short-sighted and one-sided. It still holds true what Adorno said in the very beginning of «Aesthetic Theory»:

The open sea of never anticipated possibilities which the revolutionary art movements of 1910 dared to put out to, did not reward them with the promised adventurous happiness. Instead the process which began then and there did corrode the very categories in whose name the process had begun. More and more was drawn into the abyss of what is taboo; the artists did not so much enjoy there newly won freedom but soon searched for some pretended new order, seldom durable. For the absolute freedom of art, which remains only a particular sphere, enters into harsh contradiction with the enduring condition of unfreedom in general. (Adorno, 1970: 9)

Keeping this contradiction in mind we cannot be content with the certainly true statement that the postdramatic style or styles opened a huge range for new possibilities and allow practically every action to be labelled theatre art. We must instead ask more precisely in what ways we can detect and evaluate the productive forms within contemporary postdramatic theatre practices which elaborate this contradiction. I have argued elsewhere that one way to describe this process is a certain re-entry of the ethical dimension within the aesthetic dimension – an argument which relates to the fact that the aesthetic dimension itself is constituted to a certain degree by exactly separating itself from the seriousness of immediate ethical concerns. Here I want to insist on another dimension of this problem which is the fact that theatre is in a specifically different position from objectual art in that it is always already at the same time an aesthetic construction («mise en scène») *and* a concrete and every time unique social, real, if you like: banal and non-artistic situation. The audience cannot be considered in the same way as simply a context for the theatre as the space of a gallery. It is constitutive part of the object just as, say, the abstract space is constitutive for a Jim Dine object as much as of the Venus of Milo. In other words this context is inherent in the technical practice of theatre. It is automatically always already something different from art. This internal difference and so to speak impurity is at the very heart of its practice.

And here is the point I would like to make: as postdramatic theatre tends to highlight the situation of real communication it exposes, and reflects an artistic condition of theatre which was implicit in the classic theory of theatre and often explicit in the practice of theatre. And the act of this exposing of the implicit situation of communicating theatrically is part of its act of reflection and questioning its condition as (purely) artistic practice. Let

us take one more step: often exactly this reality of the theatre situation becomes the object of the artistic theatrical practice. No possibility to differentiate here between text and context. The art of theatre explores in these cases its «edge», the twilight zone, where it is still art work, and possibly motivated only by artistic considerations, and at the same time entering another sphere, that of the everyday, the social, the political as a space of - non-artistic- communication. We must develop a theory of theatrical practice which takes into consideration the construction of «relational» aspects in theatre and performance. Postdramatic theatre is in one perspective something like relational theatre, inventing relational dramaturgies. Its artistic gesture is not so much concentrated on shaping an aesthetic object of a «mise en scène» but on exposing, constructing, managing, developing, inventing types of relations and communications made possible by the theatrical situation. The goal may be simply the common joy, but also perhaps the individualization and isolation of each spectator from the others; a common festive experience or perhaps an equally common experience of uncertainty and loss. Relational theatre can have many faces. But it enters into the discussion of the postmodern condition of the arts and deviates from pre-modern concepts of a theatre of drama, of a fictive cosmos, of a separated fictional sphere. It is theatre more about ways of relating than ways of worldmaking.

Bibliography: See page...

Murcia en cuatro actos

Pablo Caruana

El «Seminario Internacional de Nuevas Dramaturgias» incluyó la presentación de cuatro trabajos escénicos bien diferentes. Una programación de alto nivel que recogía varios de los caminos más interesantes de la dramaturgia contemporánea y que dio sentido a toda la parte teórica del Seminario. La necesidad de integrar discursos como el del antropólogo Manuel Delgado o el del escritor Mario Bellatin en un seminario sobre teatro fue, si cabe, más meridiana tras ver espectáculos como el de Bernat o Liddell. La línea de concomitancia y retroalimentación entre investigación, reflexión y práctica teatral, tan necesaria y poco transitada en nuestro país, quedó bien esbozada en este primer seminario. Pero pasemos a hablar sobre los trabajos.

De la mano de Handke

La obra que abrió el seminario fue *Pura coincidencia*, del creador barcelonés Roger Bernat. Una pieza-dispositivo que sigue indagando, como ya lo hiciera *Domini Public*, el lugar del público, y por ende del artista, en el hecho escénico. En la obra de Bernat el público es grabado antes de la entrada al teatro. Cuando ocupa sus asientos y comienza la función se ve a sí mismo a lo largo del rato que ha precedido al acceso en la sala. Es decir, se observan diversos planos con corros de espectadores que conversan, espacios por donde deambulan los ociosos, e incluso la entrada al cuarto de baño. Estas imágenes están intercaladas con reflexiones que atañen a la figura del espectador y sus expectativas. Más adelante, estas reflexiones se insertan entre imágenes del público una vez en el interior del teatro. Es decir, las cámaras han continuado grabando al respetable a lo largo de los primeros minutos del espectáculo, de manera que se

invierte de nuevo la posición observador/observado que se da tradicionalmente entre público y escena. Al final de la obra, la pantalla profiere insultos hacia los espectadores, lo cual establece un claro paralelismo con el relato en el que se basa esta pieza, *Insultos al público* de Peter Handke. Trabajo de índole reflexiva, de carácter accional y supuestamente anti-teatral, que sigue la línea de investigación de Roger Bernat en torno a los «dispositivos», donde el artista fabrica artilugios, máquinas que funcionan siguiendo ciertas «reglas», y donde, al ser el público parte de las piezas, una vez puestas en marcha sólo queda ver, con toda nuestra capacidad de asombro activada, cómo funcionan. Detrás, preguntas como ¿qué significa «ir al teatro»? ¿cuál es el papel del público? o ¿qué reglas comparte el teatro con la arquitectura o una salida familiar al supermercado?, van recorriendo la pieza.

Camino dispar era el seguido por Raimund Hoghe y su sutil, milimétrico y «emocionante» *The swan lake*, trabajo basado en *El lago de los cisnes* de Piotr Tchaikovsky. Este alemán, conocido por su paso por el Wuppertal Theater de Pina Bausch, aterrizó en Murcia con una pieza basada en la fuerza que surge del contraste, de la contraposición.

Por un lado la máxima contención, la desconstrucción del lenguaje técnico de la danza, la distancia actoral a través del hieratismo, la repetición, la acción despojada de toda teatralidad y mostrada en todo su mecanicismo, la lógica espacial más cartesiana, y un tiempo gélido en el hacer. Por otro, la espiritualidad siempre atenta en el actor (que pareciera seguir los caminos trazados por el butoh), la utilización simbólica y poética de los elementos de forma esencial (agua, tierra, aire), la música al completo del compositor ruso cayendo sobre ese espacio vacío, pretendidamente muerto; y los bailarines, que si bien con el gesto muerto, no dejaban de mirar de manera profunda y directa en todo momento al espectador.

Y la música presente en todo momento, con vida propia, como si fuera el monólogo interior a lo Joyce, aquel que describe las ondulaciones del alma de los bailarines en escena. Al final, Hoghe, el único bailarín que no mira a público, que lleva dos horas en contraposición a sus compañeros mirando siempre de soslayo, evitando, surge con su cuerpo pequeño, antiestético, deforme. Y agarrado con convencimiento a un teatro ritual y sagrado, lleva a cabo su resurrección, su vuelo alado, cargado de emoción, de respuesta política al mismo tiempo que reivindicación personal de un cuerpo y un

alma emparejadas. El teatro del Centro Párraga, con curvas locales, reacciones ante lo moderno y desestructuración entre público foráneo y asiduos, quedó a la intemperie, bajo una lluvia de un teatro obstinado en mirar desde los abismos del alma. Teatro de corte contemporáneo y teatro bebido en tradición y hecho en trayectoria, que sopló llevándose imposuras y acomodados y descargó toda una trompa de agua limpiadora: aquella que enfrenta al hombre con el amor, con la muerte y consigo mismo.

Z, una obra para no dormir

El mismo día que se pudo ver *La casa de la fuerza* de Angélica Liddell, un público obediente y sacrificado, asistimos a la presentación del último trabajo de Sergi Faustino, trabajo creado para y producido por el Festival del Teatre Lliure mal llamado Radicals. Faustino, después de una trayectoria independiente y de un teatro combativo (con obras como *Nutritivo* o *El cremaster de los cojones*), fue -va con sorna- adoptado como hijo predilecto de este festival que todos los años le ha invitado y ayudado a la producción de su nuevo espectáculo. Vamos, que pudiera parecer, aunque nadie lo piensa, que el Lliure quisiera contratar al más punk del barrio. Pero Faustino es largo y ancho.

En los tres trabajos anteriores, Faustino, de espíritu travieso, siempre quiso aunar sus intereses como creador con el juego de estar siendo mimado por las instituciones públicas catalanas y lo que ello significaba. En ellos, Faustino redujo el juego teatral a su mínima expresión, como así lo prueban las conversaciones de Altet y Espinosa en *De los condenados* o esa pieza a lo Rohmer que nació y se ensayó en un hall de un hotel llamada *Duques de Vergara*. Obras en las que Faustino no deja de investigar qué puede ser teatro y qué no, buscando maneras y temáticas no dramáticas, en las que a través de su tratamiento lleguen a crear una comunicación cercana y certera. Faustino parece querer evitar caer en la imprecación continua o la «modernidad» sofisticada que parece demandar cierta parte del sector cultural.

Pero a los programadores del Lliure no se les ocurrió otra cosa que llamarle por cuarta vez. Será que les interesa como creador, pensaría uno. O quizá es que estén viendo hasta dónde se puede llevar el juego. Con esa duda nace Z. Y la respuesta de Faustino es meridiana.

En escena, después de un prolegómeno en honor a las películas de zombies, no exenta de humor idiota, Faustino (también en escena) grita a sus compañeros: «Hala, a hacer el zombi». Ahí empieza lo que en un principio puede parecer una tomadura de pelo. Cuatro actores actuando como descerebrados, como muertos idiotas que se dan golpes con las paredes y los objetos y no entienden nada. Así transcurre todo el resto de la obra. Pero no se crean que el significado profundo de la obra está oculto en un lenguaje críptico. Tan sólo hay que conocer los antecedentes de la obra aquí referidos, estar al tanto de la manera en que el mundo cultural se maneja en Catalunya, y ver las acciones que durante más de media hora nos son propuestas. Pongamos dos ejemplos. Primero, un trozo de carne, plato de gusto de cualquier zombi, aparece en escena. Los actores intentan hacerse con él, pelean y al final acaba la carne destrozada y tirada por el suelo. En lo desagradable de la escena está su poder metafórico. Segundo ejemplo, un zombi descubre una cámara y se entusiasma. Avisa a los demás para que le hagan caso. En unos minutos dirige el «cotarro». Hace primeros planos, barridos, está entusiasmado como un subnormal con juguete nuevo. Incluso hace fotos de familia que recuerdan a la famosa escena de «Viridiana», y por supuesto saca en su «film» al público partícipe. Sobran las palabras. Pero Faustino decide indagar todavía un poco más en el gran pozo creador de lo obvio: cuando el gran tema de Mercury y Caballé, «Barcelona», llega a su culmen, Faustino se bebe los escupitajos que durante toda la obra el público, a sugerencia del mismo autor, ha ido escupiendo en un vaso. Más claro, leche. Además, este lazo, a parte de servir como colofón, tiene un punto de unión con uno de los primeros trabajos de Faustino. Trabajo con el que se dio a conocer y por el que muchas veces se le reconoce: «Nutritivo». Espectáculo en el que al final invitaba al público a tomarse unas morcillas cocinadas con la sangre del artista en escena.

La obra *Z*, que transcurre entre el delirio y la puya, muestra una simple y sabia manera del uso de la metáfora y del «montaje» escénico. Cada situación adquiriría su significado preciso por el ritmo elegido y lo que antes había acontecido en escena.

Una obra que en tono desmitificador esconde la lucha ética del creador ante el poder, del creador ante lo que se espera de él y lo que da. Pero si el lazo, como decíamos, parecía bien y definitivamente puesto, a Faustino le ha surgido otro bendito problema: lo han vuelto a invitar a la quinta

edición de Radicals. En mayo de este año presenta *Armadillos*, obra sobre el paso del tiempo y la música en el que ha invitado a Kilo Amat (*Cosas que hacen BUM*) a la escritura. No suena nada mal.

«No hay cerro, ni selva, ni desierto, que nos libre del daño que otros preparan para nosotros». Así comienza la obra que por un día llegó al Centro Párraga de Murcia tras haberse estrenado en La Laboral de Gijón y tras su paso por el Festival de Otoño de Madrid: *La casa de la fuerza*, de Angélica Liddell. Obra que por su complejidad e importancia he dejado para comentar en último lugar. La función en Murcia creo no será olvidada pronto y que teatralmente (no hay que olvidar que el público en su mayoría eran los integrantes del seminario, es decir, profesionales y a su vez también creadores) dejará huella. Tan sólo remarco esto para hacer ver la importancia que tiene en teatro poder ver a tus contemporáneos.

Una de las grandes virtudes de esta obra es la multitud de planos, de significados, de historias y de peleas que están en juego al mismo tiempo. Por un lado, están los temas tratados –desamor, dominación de género, dolor, suicidio, resistencia, locura...-, por otro, está la lucha para crear un espacio donde sea posible decir y hacer, un espacio donde la voz de la autora y de los actores recobren una validez perdida. Y por último, Liddell escudriña hasta el último rincón qué de curativo puede tener la creación, tanto para el creador como para el público, qué sentido puede tener el teatro frente a la vida, el arte frente al mundo. Pero vayamos por partes.

Vámonos, Olia, Vámonos

Para hablar de esta obra creo que un hilo conductor, pues lo es también para la directora, es *Tres hermanas* de Chéjov, obra en la que Liddell se mira, se inspira o se apoya, como se quiera decir. Incluso en repetidas ocasiones las actrices dicen pequeños textos y diálogos de la obra, muchas veces escondidos, apenas reconocibles, como si la autora quisiera dejar pequeñas migas de pan a través de la obra.

Ya en la primera escena, Liddell muestra sin ambages los hierros que conforman la estructura de la obra: tres mujeres reales, Getsemani, Lola y la propia Liddell, hablan desde el yo de su relación con el amor. Usan la primera persona y cuentan experiencias propias, muy íntimas. Pero algo no

cuadra, van vestidas de manera insospechada, con vestidos de vuelo y fiesta, un vestido que pudiera ser el que usan las mexicanas en su presentación en sociedad, a los quince años, cuando ya son «comestibles»; o bien pudiera parecer un vestido decimonónico, algo que nos retrotrae al pasado, el disfraz que se utiliza para vestirse en personaje, en este caso de Olga, Masha e Irina, las mujeres de la obra de Chéjov. Tres moscovitas venidas a menos que simulan estar en Moscú, llevando maneras, modos y vida social capitalina, cuando realmente están en una ciudad de provincias.

En escena, vemos tres personajes empeñados en recrear una cantina mexicana, llevando modos de vida mexicana (cerveza, tequila, mariachis y unos toques), simulando llevar una vida que desean y no tienen. Tan sólo la frase cambia: del «Vámonos a Moscú» en la obra de Chéjov, pasamos al «Vámonos a México» en la obra de Liddell. De la sociedad burguesa rusa del XIX, pasamos a la clase media de la sociedad occidental pos-opulenta actual.

Las fichas están en juego: la veracidad del personaje y el uso de la primera persona en teatro; y, el juego paralelo entre la obra de Chéjov (tradicción teatral por un lado y situación política por otro), y el presente (representado por el teatro contemporáneo de Liddell y el acercamiento de la artista a México). Sobrevolándolo todo queda la figura de la mujer, la mujer rusa del XIX y la del presente en España, y en México, todas ellas abocadas al trabajo deshumanizador y el desamor en un mundo regentado por hombres.

Teatralmente, en esta primera escena la declaración de principios es clara: tres personas «están» en escena y no pasa nada, beben, fuman y dejan pasar el tiempo. La escena se alarga sin acción aparente, el tiempo pasa. Hay un parar, un no hacer para poder estar. El pacto necesario entre el espectador y el teatro para que la ficción y la representación sean posibles ya no puede darse de manera inmediata. Y esto, parece decir la autora, nada tiene que ver con el entretenimiento ni con la industria cultural.

Esta misma reacción hemos podido verla en otros trabajos de corte contemporáneo donde el personaje ha desaparecido y está tan sólo el actor. Pero en esta escena vemos a las actrices tocarse y mirarse desde el personaje. Sin que el espectador sea consciente, ni se le avise a través del texto, las intérpretes, después de su comienzo íntimo y personal, están en

su papel: como tres hermanas rusas abandonadas a su suerte. Representación deformada, o mejor, adaptada a la soledad contemporánea donde, al igual que en el resto de la obra, personaje y actor se confunden, se mezclan.

Il y a 5 jours, l'homme que j'aime m'a quittée

(*Doleur exquise*, Sophie Calle, 2003)

La segunda parte de la obra comienza con un trabajo del que pudo verse su germen hace más de un año en *La Noche salvaje* del Festival barcelonés LP, donde se presentó bajo el nombre de *Venecia*. En esta parte Liddell, sigue los parámetros de construcción más contemporáneos. Partiendo del yo y escogiendo la estructura del diario, Liddell nos cuenta el proceso horrible y devastador de la ruptura amorosa que ella pasa en unos días fríos y solitarios en la ciudad italiana. Diario fabricado con el fondo de las imágenes que la propia artista va sacando de la televisión de su hotel, donde se ve el bombardeo israelí sobre la Franja de Gaza. Liddell contrapone su dolor, íntimo y sentimental, con el dolor de un pueblo que desde el 17 de diciembre al 18 de enero sufrió la bestialidad que los israelíes denominaron «Operación Plomo Fundido». El relato personal es de una intimidad absoluta donde no cabe el pudor, donde el desnudo es completo, exhibicionista, donde aflora un dolor inconmensurable contrapuesto con el horror absoluto de la muerte organizada por los Estados. El dolor se instaure como ley universal que mueve al mundo y la artista se ve indefensa y rota por un dolor que además le aleja de poder comprender y compartir aquel que surge de la injusticia humana, política.

Es esta parte, basada en el registro personal y el medio audiovisual, deudora de una manera de componer instaurada en la contemporaneidad. Valga el ejemplo de *Doleur exquise*, trabajo en el que la francesa Sophie Calle a través de un diario y una serie de fotografías va narrando su viaje a Japón al mismo tiempo que su ruptura amorosa. Ejemplo más cercano en el tiempo y la temática pero que bien pudiera ser otro como, por ejemplo, las fotografías de Nicholas Nixon, Nan Goldin, etc. Liddell une a esta manera de componer la palabra precisa y el ritual accionista presente en trabajos anteriores. Elementos que hacen que a esta parte se le confiera una mayor naturaleza escénica y que adquiera todavía mayor carnalidad con el espléndido «Cum dederit» tocado y cantado por Pau de Nut.

La escena acaba con Liddell contándonos sus contactos sexuales por Internet, de los que nada más que saca desesperación. Escena de un impudor doloroso e incómodo donde el hombre, el macho, queda dibujado como depredador sexual, como ente egoísta que busca placer y para el que la mujer es mero instrumento. Temática que recorrerá toda la obra. El teatro de Liddell acusa y el hombre no va a salir bien parado.

Pero en esta obra, Liddell parece no querer quedarse en el impacto, con la enorme fuerza de «veracidad» de esta manera de hacer. Una manera coherente y cargada de peso ético que tiene bien calibrada y trabajada, pero desde donde no puede verse toda la panorámica. En otras obras de Liddell, quizá de manera no siempre certera, también se confrontaba esta veta íntima y sin pudor, personal y arrojada, con la injusticia política y social. Véase *Lesiones* (2003), o una de sus últimas piezas como *Te haré invencible con mi derrota* (2009). Pero aquí, *En la casa de la fuerza*, Liddell va a llevar esta confrontación entre lo íntimo y lo social, entre lo micro y lo macro, un paso más allá, hacia la acción.

Preferible es ser un buey

Después de dos buenos sopapos pop a cargo de La Oreja de Van Gogh (que avisan de que en escena va a estar permitido el sentimiento acusado de sensiblería) y de una venganza escénica teñida de rosa, las tres actrices y la obra entran en el mundo del trabajo. Trabajo que tiene varias caras: trabajo ante una sociedad pos opulenta y ociosa como revulsivo y posición ética, trabajo como condena vestida de virtud calvinista y trabajo capaz de hacer que nos olvidemos de nosotros mismos, que se convierte en obsesión, pero que al mismo tiempo nos enfrenta con la esencia carnal de la que estamos hechos. Tres caras que operan tanto con el referente «chejoviano» de la obra, con la historia personal de la creadora (que se sumerge en el mundo del gimnasio y el esfuerzo físico para luchar contra el desamor y la desesperación), como con la búsqueda de una ética en escena, de una manera de poder decir y ser.

En esta segunda parte, acompañada de una de las mejores luces en el teatro que uno nunca haya visto (luz poética de claroscuros que acompañan dejando entrever y que acaba en noche de luna desesperada), las actrices van desarrollando un enorme esfuerzo físico. Mueven infinitos

sofás, levantan incansablemente pesas y, finalmente, sacan toneladas de carbón de sus bolsas para luego moverlas, a paladas, tres míseros metros. Esfuerzo físico y tiempo, trabajo y espacio, tiempo y músculo de unas mujeres perdidas, que juegan en los interludios como niñas, se buscan y sueñan para volver a trabajar, a ser engullidas por el trabajo. Y al mismo tiempo actrices desarrollando un trabajo inhumano, que nos habla y mucho de la preparación, la dedicación y la ética con el que afrontan el trabajo teatral todas ellas. De una manera de entender el arte y la vida. Todo ello junto, posibilita la última escena de esta segunda parte y quizá una de las de mayor calado de la obra.

En la escena de las paladas, después de muchos minutos de silencio y trabajo, de un público atónito pero sentado cómodamente, vemos como dos de las actrices mueren sepultadas bajo el carbón. Sube el polvo de esta roca sedimentaria, las luces acompañando el milagro crean un claroscuro de noche de luna, e Irina (porque aquí ya no hay actrices, está Irina, el milagro de la sustentación teatral se ha hecho carne), grita: «Ya no puedo más...». Ahí empieza una de las escenas más teatrales (en el sentido del teatro como arte de la representación, de la ficción en escena) que uno haya visto. La palabra sobrecoge. El espacio escénico se traslada a otro mundo, de ficción y ensueño, pero real, tan real que duele; e Irina, aquella mujer creada por Chéjov en el primer año del siglo XX, toma la voz hoy en el XXI y grita sus palabras, aquellas que le dio el autor de *Tío Vania*: «Jamás iremos a México (...) No comprendo como vivo todavía, como no me he matado...».

Irina cae muerta, surgen por el lateral tres actrices mexicanas que recogen a las españolas. Quedan cruces rosas en el espacio, elementos que unen simbólicamente, a través de la muerte, esta segunda parte de la obra con la tercera y última.

María, Perla y Cinthya

Desde Chihuahua llegan estas otras tres mujeres: María, Perla y Cinthya. Y aquí no hay Chéjov que valga, sino la realidad más abrupta de un país sumergido en la violencia. Una violencia especialmente encarnizada con las mujeres: violencia fruto de un sistema machista y corrupto que hace vivir con miedo atroz a sus habitantes, que mata indiscriminadamente, que se

ceba en mujeres abocadas al trabajo en una industria en cadena que acaban en las cunetas con las bragas bajadas.

El problema, después de tres horas y pico de función, de una puesta en escena compleja y muy elaborada, es cómo afrontar escénicamente esa otra realidad. Liddell opta por una solución inteligente: simplemente dar voz. Antes, un pequeño ritual. Las mujeres occidentales limpian los pies de las actrices mexicanas. Tras lo cual, y recurriendo a un teatro cercano al teatro antropológico o documental (así lo denominan los taxidermistas teatrólogos) vamos escuchando de voz de estas tres actrices cómo son sus vidas, sus pequeños relatos verídicos de horror y miedo. Los testimonios son acompañados de pequeñas acciones biomecánicas, simples, que no estorban. Se lucha así contra la perversión de la información contemporánea, día deshumanizada, día manipulada, casi siempre velada, muda. En escena van quedando las voces y testimonios de María, Perla y Cinthya.

Asistimos luego a un acto ritual de hermanamiento, alargado, relajado, en el que con libertad exenta de rubor se hace una ofrenda floral y musical en la que se vislumbra un sueño, una esperanza de un mundo mejor. Escena que fácilmente podría ser tildada de «ñoña», de blanda o sensiblera. Pero el trabajo de Liddell, si bien se permite en esta obra ese espacio de paz y afectación, se reconoce en la lucha, en la batalla, en los «puños de Dios». Así, una de las actrices se declara en desobediencia y la manera de decir sincopada y sin aire de Liddell vuelve pero en voz mexicana. La actriz sueña con el mundo dentro de doscientos o tres cientos años. Tal y como lo hace en la obra de Chéjov el personaje de Vershinin. Pero ella imagina una raza de hombres debilitados, producto de un incesto interminable en el que reina una Yocasta amamantadora. Ucronía soteriológica que ataca frontalmente al hombre o, por lo menos, a una idea del hombre hoy reinante en la que la mujer sigue siendo vilipendiada, usada y menospreciada.

Queda así la dramaturgia trenzada (Chéjov bien agarrado, la libertad de registros y formas teatrales demostrada, la posibilidad de veracidad en escena presente, el paso de lo personal, de lo íntimo a lo político, transitada) y aún así el sentimiento es de tristeza, de cansancio que sabe a impotencia. La respuesta de para qué sirve el arte sigue sobrevolando la obra sin ser resuelta, pero uno tiene la sensación de haberse enfrentado con sus propias obsesiones, con aquello que no quiere ver en su día a día, donde

vamos rechazando batallar, y aceptamos tener pequeñas e infinitas muertes. Parece el arte de Liddell como la puta encargada del trabajo sucio, de recordar que no somos más que lucha y deseo, de destapar aquello que nosotros vamos a disfrazar, a cubrir hasta transformarlo en mentira comestible: dónde está el amor en nuestra vida, dónde nuestra capacidad de reacción ante la injusticia, qué podemos hacer con el sentimiento de caída y fracaso al que estamos condenados...

Liddell junta en esta obra toda la sabiduría de las obras que lleva más de quince años escribiendo, dirigiendo y actuando; y lleva el teatro a un lugar extraño y particular donde la vida de la artista, la nuestra propia y el arte se relacionan y pelean. Un lugar donde la ficción se entremezcla de manera nueva con la realidad y en el que se sigue esperando que realmente el arte pueda cambiar nuestras vidas.

Mientras escribo estas páginas la compañía debe estar preparando su actuación en el Festival de Aviñón, primera vez que Liddell, aunque ya ha empezado a ser reconocida en el país galo -más a través de sus textos-, llega con un espectáculo propio a un festival de las dimensiones e importancia de éste en Europa. Un futuro se abre.

Murcia in four acts

Pablo Caruana

The «International Seminar of New Dramaturgies» included the presentation of four very different performances productions. A high-quality programme capturing several of the most interesting routes of contemporary performing arts, providing a direction for the theoretical part of the Seminar. The need to integrate interventions such as that of the anthropologist Manuel Delgado or the writer Mario Bellatin in a seminar on theatre was made clearer on seeing the productions of Bernat and Liddell. The linkage and feedback between research, reflection and theatrical practice, so necessary and relatively unexplored in this country, was well outlined in this first seminar.

From the hand of Handke

The work that opened the seminar was *Pura coincidencia* (Pure Coincidence) by the Barcelona director Roger Bernat. A device that continues to explore, as he already had done with *Domini Public*, the place of the audience, and therefore that of the artist, in the stage happening. In Bernat's play, the audience is filmed before they enter the theatre. When they take up their seats and the work begins, they see themselves during the time preceding their entry. So we are shown several shots with groups of spectators in conversation, areas where people are strolling about and even the entry to the toilets. These images are interspersed with comments on the figure of the spectator and his or her expectations. Further on, these comments are inserted with images of the audience inside the theatre. In other words, the cameras have continued to record the spectators throughout the opening minutes of the performance, in such a way that the position of the traditional observer/observed format vis-a-vis audience

and stage is again reverted. At the end of the piece, the screen throws out insults to the spectators, which establishes a clear parallel with the tale upon which the piece is based, *Public Insult* by Peter Handke. A reflective piece, performative in nature, and allegedly anti-theatre, that continues Roger Bernat's exploration into «devices», where the artist comes up with gadgets, contraptions and machines that function according to certain «rules» and where we, the public, as part of the play, with all our capacity for astonishment activated, see how these function. Afterwards, questions arise like what does «going to the theatre mean»? What is the role of the audience? What rules does the theatre share with architecture or with a family outing to a supermarket?

Quite a different route was the one travelled by Raimund Hoghe and his subtle, precise and «thrilling» *The swan lake*, based on Piotr Tchaikovsky's *Swan Lake*. This German choreographer, known for his work with Pina Bausch's Wuppertal Theater, arrived in Murcia with a piece based on the force that arises from contrast and comparison.

On the one hand, maximum restraint, the deconstruction of the technical language of dance, the distancing of the actor through hierarchic attitude, repetition, action stripped bare of all theatrics and shown in all its mechanism, the most Cartesian spatial logic, and time frozen in doing so. On the other hand, the attentive spirituality of the actor (reminiscent of butoh), the symbolic and poetic use of the essential elements (water, earth, air), the music of the Russian composer falling on this vacant, allegedly dead space, and the dancers expressing death in their gestures, yet never for a moment refraining from staring fixedly and directly at the spectator.

And the music present all the while, with its own life, as if it were a Joycean interior monologue, describing the undulations of the soul of the dancers on stage. Finally, Hoghe, the only dancer not looking at the audience, who has spent two hours looking sideways unlike his companions, emerges with his small, anti-aesthetic, deformed body. And clutching with conviction to a ritual and sacred theatre carries out his resurrection, his winged flight, charged with emotion, with a political response and at the same time a personal vindication of a bonding body and soul. The Centro Párraga, with its local contours, reactions against modernism and the differentiation of an audience of locals and visitors, at the mercy of the elements, under the barrage of a mode of theatre obstinately gazing from the darkest depths of

the soul. A theatre that is contemporary in style, steeped in tradition and the culmination of a developmental path dispelling imposture and cozy arrangements, releasing a refreshing downpour of the kind that brings man face to face with love, with death and with himself.

Z, a play for sleepless nights

On the same day that we saw *La casa de la fuerza* (The house of force) by Angélica Liddell, this obedient and selfless audience watched Sergi Faustino's latest play, created for and produced by the Festival del Teatre Lliure, ineptly titled *Radicals*. Faustino, after an independent career and a combative theatre (with works like *Nutritivo* or *El cremaster de los cojones*), was -sarcastically- adopted as the honorary guest of a festival that had invited him every year and assisted in the production of his latest work. In a sense, it is almost as if, although nobody could possibly think such a thing, the Lliure wanted to contract the most punk guy around- except however, that Faustino is larger than life.

With his three previous plays, Faustino, a mischievous character, wanted to increase his influence as a creator and enjoy the support of the Catalan public institutions, with all that this implies. In them Faustino reduced the theatrical game to its minimal expression, as is borne out by the conversations of Altet and Espinosa in *De los condenados*, or by his Rohmer-style piece that germinated and was rehearsed in the hall of a hotel called *Duques de Vergara*: plays in which Faustino constantly explores what does and does not constitute theatre, searching for non-dramatic forms and themes that under his treatment manage to create close and precise communication. It would appear that Faustino wants to avoid falling under the continuous curse or sophisticated «modernity», which a certain part of the cultural sector appears to demand.

But the programmers of the Lliure had no doubts about calling on him for a fourth time. It must be that they fancy him as a creator. Or then again perhaps they are watching to see how far the game can go. Z is born in this context of doubt. And Faustino's reply is brilliant.

On stage following an introduction that pays tribute to zombie movies, with their idiotic humour, Faustino (also on stage) shouts to his compan-

ions: «Okay, it's time to act the zombie». This marks the beginning of what could seem like a big joke. Four actors, acting as brain-dead idiots banging into the walls and objects as if in a total daze. That is how the rest of the play unfolds. But do not believe that there is a deep meaning here hidden in a cryptic language. One only has to know the above-mentioned antecedents to the play, to be aware of how the cultural scene works in Cataluña and to see the action that is presented to us for over half an hour. Let us take two examples. First, a piece of meat, an appetising dish for any zombie, appears on stage. The actors try to grab it for themselves; they fight over it and in the end the meat is torn in shreds and thrown on the ground. The metaphoric power of the scene lies in its nastiness. A second example: a zombie discovers a camera and gets excited. He tells the others so that they take notice of him. In the space of just a few moments he rules the roost. He takes close ups, sweeping shots. His enthusiasm is like that of a moron with a new toy. He even takes family photos reminiscent of the famous scene in «Viridiana», and of course he includes the audience in his «film». Words are unnecessary. But Faustino decides to investigate further into the great creative well of the obvious: when the great Mercury and Caballé, «Barcelona» duo reaches its climax, Faustino drinks the gobs of spit that the audience at the author's request have been spitting into a glass. As clear as daylight. In fact this link not only serves as a climax but is also a unifying element with Faustino's early works. The piece with which he became identified and for which he is often recognised: «Nutritivo» (Nutritive). A show in which at the end he invited the audience to taste black sausages that had been cooked on stage with the artist's blood.

Z, a work that is situated somewhere between delirium and mockery, displays a simple and wise use of metaphor and staging. Each situation acquires its precise meaning from the rhythm chosen and from what previously occurred onstage.

Here we have a play that in demystifying tones hides the ethical struggle of the creator in the face of power, of the creator in the face of what is expected of him and what he gives. But while, as we have just said, the link appears well and truly established, Faustino is faced with yet another problem: he has been invited back to the fifth edition of Radicals. In May of this year he is presenting *Armadillos*, a play on the passage of time and music, to which he has invited Kilo Amat (*Cosas que hacen BUM*). Not bad at all.

«There isn't a hill, a jungle, or a desert that can free us from the damage that others prepare for us». Thus opens the work *La casa de la fuerza*, (The house of force) by Angélica Liddell, that came to the Centro Párraga of Murcia after its premiere in La Laboral in Gijón followed by the Madrid Autumn Festival. Because of its complexity and importance, I have left this play until last to comment upon. In my view its performance in Murcia will not be soon forgotten and in a theatrical sense (one must not forget that the audience was made up largely of those attending the Seminar, professionals and themselves creators), will leave its mark. I mention this merely to underline the importance in the world of theatre of having the possibility to view one's contemporaries

One of the great virtues of this play is the multitude of levels, of meanings, of stories and arguments that are in play at one and the same time. On the one hand are the themes of indifference, gender domination, suffering, suicide, resistance, madness..., while on the other hand is the struggle to create a space where it is possible to say and do, a space where the voice of the author and the actors win back their lost validity. And finally Liddell scrutinises to the nth degree the curative powers of creation, both for creator and public; the meaning of theatre vis-a-vis life, art vis-a-vis the world. But let us consider these one by one.

Let's go, Olia, Let's go

In speaking of this play I think that Chekhov's *Three Sisters* provides us with a leitmotiv, the play in which Liddell contemplates herself, finds inspiration and support. Repeatedly the actresses quote snippets and dialogues from the play, often hidden, scarcely recognisable, as if the author wanted to leave tiny crumbs throughout the work.

Already in the first scene, Liddell gets straight to the point by showing the framework that shapes the structure of the work: three real women, Getsemani, Lola and Liddell herself speak personally of themselves and their relationship with love. Using the first person they tell their own, very intimate experiences. But something is not quite right, their attire is unexpected: festive flouncy dresses, the type of dress worn by young fifteen-year-old Mexican girls when presented in society, or it could even be a dress from the nineteenth century, something that draws us back into the

past, a costume used to dress a character, in this case Olga, Masha and Irina, the women in Chekhov's play. Three down-at-heel Muscovites act as if in Moscow, replicating the manners, deportment and social life of the capital, when they are really in a provincial town.

On stage we see three characters determined to recreate a Mexican canteen, with a Mexican style of life (beer, tequila, mariachis and toques), pretending to live a life they desire and do not have. The only change is from «Let us go to Moscow» in the work of Chekhov, to «Let us go to Mexico» in the work of Liddell. From the 19^C Russian bourgeois society we pass over to the western middle-class, post-opulent society of the present.

The die is cast: the veracity of the character and the use of the first person in theatre; and the parallel game between the work of Chekhov (traditional theatre on the one hand and political situation on the other), and the present (represented by the contemporary theatre of Liddell and the approach of the artist to Mexico). Hovering over all this is the figure of a woman, the 19th century Russian woman and that of the present day in Spain and in Mexico, all facing up to dehumanizing work situations and indifference in a world ruled by men.

In a theatrical sense in this first scene the declaration of principles is clear: three people «are» on stage and nothing happens- they drink, they smoke and they let time go by. The scene is long without any apparent action, time passes. There is a halt, nothing doing, just being there. The necessary pact between spectator and theatre that makes fiction and representation possible does not happen immediately. And this, the author appears to be saying, has nothing to do with entertainment or the cultural industry.

We have seen this very same reaction in other contemporary works where the character has disappeared and only the actor remains. But in this scene we see the actresses touch and look at themselves from the character. Without the spectator being conscious, or made aware from the text, after their intimate and personal beginning, the performers are in their role: like three Russian sisters abandoned to their fate. A deformed representation or one that is adapted to contemporary loneliness where, as in the rest of the work, character and actor are muddled and mixed together.

Il y a 5 jours, l'homme que j'aime m'a quittée
(*Doleur exquise*, Sophie Calle, 2003)

The second part of the play begins with a work, the germ of which was already seen in the Barcelona Festival LP *La Noche salvaje* (Wild Night), where it was presented under the name of *Venecia* (Venice). In this part, Liddell follows the most contemporary parameters of construction. Starting off from «I» and choosing the structure of a diary, Liddell, recounts the horrible and devastating process of the break-up of a relationship that she experienced on a few very cold solitary days in the Italian city. The diary is made against a background of pictures that the artist takes from the television in her hotel, showing the Israeli bombing of the Gaza strip. Liddell contrasts her intimate and sentimental suffering with the suffering of a people who from the 17th of December until the 18th of January suffered the brutality of what the Israelis called «Operation Blown Fuse». This personal tale is one of absolute intimacy, where modesty has no place, where nakedness is complete and exhibitionist, where incommensurable suffering emerges in conflict with the absolute horror of death organized by the ruling powers. Suffering is established as the universal law that moves the world and the artist finds herself defenceless and wracked with sorrow, which moreover prevents her from being able to understand and share that which arises from human, political injustice.

It is this part, based on personal records and audiovisuals, which shows its indebtedness to a certain manner of composing already established on the contemporary scene. For example, *Doleur exquise*, a piece in which Frenchwoman Sophie Calle through her diary and a series of photographs tells of her journey to Japan and at the same time her break-up with her lover. Closer in time is the example of the photographs of Nicholas Nixon, Nan Goldin, etc. Liddell aligns herself with this manner of composing the precise word and ritual actions present in previous works: elements that bestow a greater air of naturalness on stage and achieve greater carnality with the splendid «Cum dederit», played and sung by Pau de Nut.

The scene closes with Liddell telling us of her sexual contacts over the Internet, from which she gets nothing more than despair. A scene of painful and uncomfortable immodesty, in which the man, the macho, is depicted as a sexual predator, as an egoistical being in search of pleasure

and for whom woman is a mere instrument. A theme that runs throughout the piece. Liddell's theatre accuses and the male does not come out of it well.

But in this work Liddell does not appear simply content with the impact, the enormous force of «truth» of this manner of behaviour. A coherent manner and one charged with balanced and carefully worked ethical weight, but from which one cannot view the whole panorama. In other works by Liddell, perhaps not always wisely, one also confronted this intimate, immodest streak, personal and reckless, with political and social injustice. See *Lesiones* (Lesions) (2003), or one of her latest pieces like *Te haré invencible con mi derrota* (I will make you invincible with my defeat) (2009). But here, *En la casa de la fuerza*, Liddell takes this confrontation between intimate and social, between micro and macro, one step further towards action.

Preferable to be an ox

After two dazzling pop numbers from *La Oreja de Van Gogh* (who announce that sentimentality is permitted on stage) and against a pink-tinged backdrop, the three actresses and the piece enter the working world. Work that has various facets: work in a post opulent and idle society as a salutary lesson and ethical position, work as a sentence dressed in Calvinistic virtue and work capable of making us forget ourselves, that becomes an obsession, but at the same time brings us face to face with the carnal essence that we are made of. Three faces that operate both with the «Chekhovian» reference of the work, with the personal history of its creator (who is submerged in the world of the gym and physical exercise to fight against indifference and despair), and with the search for ethics on stage, of a manner of being able to say and be.

In this second part, accompanied by the best lighting effect I have ever seen in the theatre (an accompanying poetic light of brightness and darkness which one can look through, finishing in a despairing moonlit night), the actresses take on an enormous physical effort. They move an infinite number of sofas; untiringly lift weights and finally empty tons of coal from their pockets to move them later in shovel-loads three miserable metres further. Physical effort and time, work and space, time and muscle from

lost women, who play in the interludes like children, who look for each another and dream of going back to work, of being devoured by work. And all the while the actresses carrying out inhumane tasks, who speak to us in detail of the preparation, dedication and the ethics with which they all tackle theatrical work... Of a manner of understanding art and life. Taken as a whole, all this prepares the way for the last scene of this second part and perhaps one of the most convincing of the entire work.

In the scene of the shovels, after several minutes of silence and work, with an audience that is bewildered but comfortably seated, we see how two of the actresses die buried under the coal. The dust from this sedimentary rock rises; the lights accompanying the miracle create a chiaroscuro effect of a moonlit night and Irina (because here there are no actresses, Irina is here, the miracle of theatrical continuity has been made flesh), cries «I can't go on any longer...» This marks the beginning of one of the most theatrical scenes (in the sense of the theatre as a representative art, as fiction on stage) that one has ever seen. The words take us by surprise. The scenic space is transferred to another world, one of fiction and fantasy, but real, so real it hurts; and Irina that woman created by Chekhov in the first year of the twentieth century raises her voice in the 21st century and shouts her words, those which the author of Uncle Vanya gave her: «We will never go to Mexico (...) I don't understand how I am still alive, how I haven't killed myself...».

Irina falls down dead and three Mexican actresses appear from the wings and pick up the Spaniards. Pink crosses remain in the space, elements that symbolically unite through death this second part of the play with the third and final act.

Maria, Perla y Cinthya

From Chihuahua three other women arrive: Maria, Perla and Cynthia. And here we are no longer in the world of Chekhov, but facing the most abrupt reality of a country submerged in violence. Violence that is especially vicious against women: violence stemming from a macho, corrupt system that makes its inhabitants lives in fear, that kills indiscriminately, that targets women working on assembly lines, who end up in the gutters with their knickers around their ankles.

After more than three hours of a complex and very elaborate production on stage the problem is how to deal now with this other reality in terms of staging. Liddell opts for an intelligent solution; by simply giving it voice. A small ritual precedes this. The western women wash the feet of the Mexican actresses. After which, resorting to a theatre close to anthropological or documentary theatre (using the terms employed by the taxidermists of theatre) we hear the voices of these three actresses tell of their lives, their true tales of horror and fear. The testimonies are accompanied by simple little unobtrusive biomechanical actions. This is the struggle against the perversion of contemporary information, dehumanized, manipulated, almost always blurred, silent. On stage the voices and testimonies of Maria, Perla and Cynthia remain.

Later we attend a ritual twinning act, lengthy and relaxed, in which a floral and musical tribute offers us with unashamed freedom, almost like a dream, the hope of a better world. A scene that could easily be dubbed as «insipid», bland or sentimental. But Liddell's work, while it allows for this space of peace and affectation in this piece, is recognised for its struggle, its battle and its «fists of God». Thus one of the actresses declares her disobedience and the syncopated manner of speech untypical of Liddell returns, but with a Mexican voice. The actress dreams of the world in two or three hundred years' time. Just as Vershinin did in Chekhov's work. But she imagines a race of weakened men, the product of interminable incest ruled by a suckling Jocasta. Soteriological Uchronia that frontally attacks man, or at least a prevailing idea of man, whereby the woman continues to be vilified, used and underrated.

The dramaturgy is thus entwined (Chekhov firmly visible, a demonstrated freedom of registers and theatrical forms, the possibility of truth present on stage, the passage from the personal, the intimate to the political) yet even then the feeling is one of sadness, of tiredness that tastes of impotence. The reply to what is the purpose of art hangs over the piece without being resolved, but we have the sensation of having come face to face with our own obsessions, with that which we do not wish to see in our daily lives, where we reject going to battle, and accept having small and countless deaths. Liddell's art is like a bitch charged with a filthy task, that of reminding us that we are no more than struggle and desire, of lifting the lid off what we want to disguise, of covering it up until it becomes transformed into a lie: where is love in our lives, where is our capacity to react

to injustice, what can we do with the feeling of loss and failure to which we are condemned?

Liddell brings together in this work all the wisdom of the plays she has been writing, directing and performing for fifteen years; and brings theatre to a strange and particular place where the life of the artist, our lives and art interconnect and tussle with one another. A place where fiction is mixed up in a new way with reality and in which one still hopes that art can really change our lives.

As I write these lines the company must be preparing for its performance at the Festival of Avignon, where Liddell for the first time, although now gaining recognition in France -more through her texts- is presenting her own work to a festival of this size and importance in Europe. A future awaits.

Translated by: Penelope Eades.

Presente especulativo

Quim Pujol

Introducción

Hay una situación que se repite con regularidad cuando nos juntamos los seguidores de una cierta manera de entender la escena y buscamos un adjetivo adecuado para categorizarla. Algunos proponen «nuevas dramaturgias», como el Seminario de Murcia alrededor del cual gira esta publicación, mientras que otros lo llaman «artes escénicas contemporáneas» o bien «artes escénicas emergentes», entre multitud de otros epítetos. Sin embargo, cuando estudiamos las implicaciones de esta nomenclatura, todos sentimos una honda insatisfacción por las limitaciones de estos términos y su incapacidad para reflejar adecuadamente el interés que suscitan estas propuestas. Es algo descorazonador ya que, paradójicamente, todos sabemos de qué hablamos y, sin embargo, somos incapaces de nombrarlo de forma sumaria. Al mismo tiempo, esta imposibilidad guarda una cierta lógica: nos enfrentamos a fenómenos complejos y de naturaleza cambiante que casan mal con términos restrictivos.

De todas maneras, no deja de llamar la atención que «nuevo», «contemporáneo» y «emergente» sean tres calificativos con un marcado carácter temporal. En el texto que sigue estudiaremos las implicaciones de este posicionamiento respecto al transcurso del tiempo con la esperanza de arrojar, ni que sea de forma terriblemente parcial, algo de luz sobre las dinámicas que se esconden tras estas «nuevas dramaturgias».

Nuevo, contemporáneo y emergente

Como hemos dicho, tanto «nuevo» como «contemporáneo» o «emergente» implican un cierto posicionamiento temporal. Lo «nuevo» hace referencia

a algo que ha aparecido de forma reciente mientras que, de forma similar, lo «emergente» denota un objeto que no sólo ha surgido hace poco, sino que contiene de forma implícita una promesa de continuidad y crecimiento en el futuro. Finalmente, lo «contemporáneo», en su sentido estricto, hace referencia a aquello que se corresponde con el presente. Comencemos por determinar los límites de esta terminología.

En primer lugar, los adjetivos «nuevo» y «emergente» resultan problemáticos por un mismo motivo en la medida en que coinciden parcialmente. Según el diccionario de la Real Academia Española, lo «emergente» es algo que «nace, sale y tiene principio de otra cosa» y por eso implica un cierto grado de «novedad».

Este supuesto carácter innovador se puede cuestionar por varios motivos. Como decía Thomas de Quincey «no existe la novedad, sino el olvido». Es decir, todo se ha hecho ya y, si alguna vez algo nos produce una sensación de novedad, se debe a que ignoramos que algo similar ya ocurrió en el pasado.

Por otro lado, como ya he defendido en otro lugar (Pujol, 2009:125), el argumento de la novedad resulta peligroso. Si bien este adjetivo tiene un fulgor irresistible para el ser humano -por eso se emplea hasta la saciedad en los anuncios-, lo nuevo no implica necesariamente lo bueno ni lo pertinente. Por poner un ejemplo risible, alguien puede ser el primero en dar una voltereta disfrazado de Gustavo Adolfo Bécquer, pero el carácter «innovador» de esta acción no le confiere necesariamente interés alguno.

Finalmente, el adjetivo «emergente» tiene la peculiaridad de apuntar hacia el futuro como si éste estuviese decidido de antemano e inevitablemente este tipo de creación fuese a consolidarse con el paso del tiempo. Nada me parece más osado que esta idea, sobre todo en un país como el nuestro donde la modernidad artística española ha sido «una modernidad no ortodoxa, dominada por discontinuidades e interrupciones inevitablemente ligadas a los avatares políticos y sociales del pasado siglo» (Carrillo, 2005:12). Por desgracia, nada ni nadie nos aseguran que estas propuestas vayan a tener una continuidad ni que vaya a haber un progreso y una mejora. Eso es algo de lo que somos responsables artistas, críticos, instituciones y programadores. Delegar esta responsabilidad en una supuesta inevitabilidad histórica parece un excelente primer paso para obtener el resultado contrario.

Estas «nuevas dramaturgias» se denominan también en ocasiones «arte escénico contemporáneo», una expresión donde se sustituye la promesa de un futuro que acaba de materializarse (lo nuevo) o cuyas bases se están asentado (lo emergente), por la pertinencia del presente, ya que lo contemporáneo garantiza su correspondencia con la época en la que vivimos.

Sin embargo, en su sentido estricto, el término «contemporáneo» también es inadecuado. En primer lugar, si aquello que se corresponde con una época se determinase cuantitativamente, habríamos de concluir que aquello que resulta mayoritario (los conciertos multitudinarios, la televisión, etc.) no podría encontrarse más alejado de los denominados museos y centros de creación contemporánea. Por otro lado, las épocas no son homogéneas y en ellas conviven multitud de actitudes diferentes. En ese sentido, decir que algo pertenece a una época determinada es de una ambivalencia terrible, ya que puede denotar un millón de cosas distintas.

Así pues, ¿qué es esa cualidad tan inasible a la que hacemos referencia cuando invocamos la «novedad», la «emergencia» o la «contemporaneidad»? ¿qué es eso que tiene que ver con el transcurso del tiempo y hace referencia tanto al futuro como al presente a la vez que no se encuentra en ninguno de estos sitios?

Debemos aclarar de inmediato que no disponemos de ningún neologismo que encaje a la perfección con el espíritu del *Seminario de nuevas dramaturgias de Murcia* y que sirva a partir de ahora para nombrar este incómodo tipo de creaciones. Es más, nos atrevemos a afirmar que nadie puede dar con un término que resulte totalmente apropiado. Esto tiene una causa sencilla: no nos enfrentamos a un fenómeno único, sino a una negociación constante.

Para explicarnos, debemos recuperar una de las definiciones que propone Giorgio Agamben de lo «contemporáneo», una definición que supone un giro de 180 grados respecto al significado que se proporciona en los diccionarios. Según Agamben «Los que coinciden de una manera excesivamente absoluta con la época, que concuerdan perfectamente con ella, no son contemporáneos porque, justamente por esa razón, no consiguen verla, no pueden mantener su mirada fija en ella». (Agamben, 2009).

Así pues, la total correspondencia con una época determinada causaría una suerte de ceguera y por este motivo:

Pertenece realmente a su tiempo, es verdaderamente contemporáneo, aquel que no coincide perfectamente con éste ni se adecua a sus pretensiones y es por ende, en ese sentido, inactual; pero, justamente por eso, a partir de ese alejamiento y ese anacronismo, es más capaz que los otros de percibir y aprehender su tiempo. (Agamben, 2009).

Sin embargo, la visión contemporánea de nuestro tiempo, según Agamben, no consiste sólo en un mero distanciamiento ya que «La cita que está en cuestión en la contemporaneidad no tiene lugar simplemente en el tiempo cronológico: es, en el tiempo cronológico, algo que urge en su interior y lo transforma». (Agamben, 2009).

Esta idea de transformación resulta capital, puesto que lo contemporáneo tendría la virtud de surgir del tiempo presente y la capacidad de alterar su curso. Así pues, sería como un golpe de timón que, si las condiciones atmosféricas lo permiten, podría cambiar el rumbo del barco. Hablamos aquí de una cierta potencialidad para intervenir en el flujo de la historia que debe entenderse por oposición al determinismo.

Esta visión de Agamben sobre la contemporaneidad encuentra resonancias en dos textos relacionados con la escena de diferente manera. Primero el artículo que Marina Garcés escribió para el proyecto *Menos lobos* de La Porta donde afirma que «Crear es abrir los posibles» (Garcés, 2009) y, segundo, un artículo de la artista Olga Mesa donde afirma que lo emergente «tiene en sus manos un proyecto de cambio y futuro, ambicioso y difícil de llevar a cabo, consustancial a la esencia de la creación». En ambos casos se repite la idea de incidir en el tiempo y transformarlo y este cambio no es algo que deba ocurrir ineluctablemente, sino que constituye un proyecto (lo «posible», algo «difícil de llevar a cabo»).

Llegados a este punto convendría preguntarnos de qué estamos tratando exactamente cuando hablamos de presente y futuro. Como sabemos, el tiempo es una abstracción humana que poco sentido tiene si no la correlacionamos con nuestra existencia.

De entre todos los ejemplos posibles, escogeré una coincidencia anecdótica entre John Cage y Joan Brossa que quizás resulte reveladora para explicar de qué hablamos cuando barajamos tiempos históricos.

Por un lado, es de sobra conocido el interés de John Cage por la filosofía Zen¹, donde el silencio tiene una importancia capital. Por otro lado, «un punto de referencia fundamental en Brossa fue siempre el zen, del que uno de sus principios podría definirse con una de las máximas del autor: «Cuando hagas algo, procura que sea más interesante que el silencio»»².

Más allá de esta afición común, me gustaría examinar también un paralelismo creativo. Por un lado está la famosa composición de 1952 *4'33"* de Cage, donde no se ejecuta ni una sola nota y donde la pieza sonora emana del ruido que hace el público. Del lado de Brossa está la pieza escénica *Sord-mut* («Sordomudo») de 1947 que consiste en una mera acotación: «(Acto único: Sala blanquinosa. Pausa. Telón)». Por supuesto, no se trata de piezas idénticas, pero hay un fuerte vínculo. Tanto en *4'33"* como en *Sord-mut*, los autores exploran el interés que puede suscitar el silencio en escena.

Así pues, se da una coincidencia parcial tanto en la forma de concebir el mundo (el interés por la filosofía Zen) como en la manera de entender la escena (dos piezas que exploran el silencio de forma productiva). No me parece arriesgado afirmar que con toda probabilidad la manera de entender la escena deriva del primer factor: la manera de entender el mundo.

Resulta algo irónico que estos dos íconos de la modernidad del siglo XX (aunque por supuesto la fama de Cage es mucho mayor) sean deudores de una filosofía cuyos orígenes se remontan nada más y nada menos que al siglo I.

1. Ver por ejemplo Cage, John (1981): *Para los pájaros (For the birds: John Cage in conversation with Daniel Charles)*. Ávila Editores, 2007, p.38.

2. <http://www.elmundo.es/2005/03/18/catalunya/1772271.html>
Consultado el 28/02/2010.

Sin embargo, esto no resulta tan paradójico como podría parecer a primera vista. Como matiza Agamben: «La contemporaneidad se inscribe en el presente señalándolo sobre todo como arcaico y sólo quien percibe en lo más moderno y reciente los indicios y las firmas de lo arcaico puede ser su contemporáneo. Arcaico significa: próximo al arché, o sea, al origen. Pero el origen no está situado sólo en un pasado cronológico: es contemporáneo al devenir histórico y no cesa de funcionar en éste, como el embrión continúa actuando en los tejidos del organismo maduro» (Agamben, 2009).

Dejemos por un segundo el complejo entramado del tiempo para volver a la pregunta que pretendíamos responder con el ejemplo de Cage y Brossa. ¿De qué hablamos en realidad cuando invocamos el pasado, el presente o el futuro en nuestro mundo escénico?

La respuesta es tan obvia que corre el riesgo de pasar desapercibida. Cuando evocamos estos tiempos históricos no nos referimos a períodos temporales que se inscriben entre dos fechas determinadas, sino a las cosmovisiones que asociamos con estos mismos períodos. La contemporaneidad de Cage y Brossa no estriba en una temporalidad abstracta, sino que emana de una forma distinta de entender el mundo (en este caso preciso asociada al Zen) dentro de un determinado contexto histórico.

Como todos sabemos, las épocas que se diferencian históricamente no se seleccionan entre dos mojones temporales aleatorios (como pasa por ejemplo con la medida temporal de un siglo), sino que se establecen según las ideas que se convirtieron en dominantes en ese período: el Renacimiento, la Ilustración, el Romanticismo, etc.

Por este motivo los debates sobre la mera temporalidad (lo nuevo, lo emergente, lo que corresponde al presente) resultan estériles. El verdadero debate no radica en la cronología sino que gira alrededor de las ideas, que a su vez se relacionan con los tiempos históricos donde se hacen mayoritarias, aunque por otro lado ciertas ideas emerjan una y otra vez en diferentes medidas a lo largo de distintas épocas.

Recapitulemos pues un poco para ver cuáles son los agentes que entran en juego en esta negociación constante. En este intrincado mecanismo participen el contexto histórico del creador, el distanciamiento del creador respecto a su contexto histórico (que implica una cosmovisión personal y

que a la vez se ve traducido en una forma de entender la escena en cada nueva creación) y lo que Agamben denomina el «origen», que «no está situado sólo en un pasado cronológico», sino que «es contemporáneo al devenir histórico y no cesa de funcionar en éste.»

A mi entender, este origen es doble, ya que hace tanto referencia a la influencia del pasado tal y como lo entendemos en el presente como al denominador común que nos permite identificarnos y dialogar –tal y como hacen Cage y Brossa con la filosofía Zen– con las obras que civilizaciones lejanas produjeron en tiempos remotos. En este sentido, el origen no sólo está relacionado con la filiación de nuestra propia cultura, sino que está estrechamente vinculado a nuestro origen «esencial» independiente al tiempo de nuestra existencia, es decir, a la condición humana. Entre todos los factores que hemos mencionado, sólo la condición humana permanece invariable. Tanto el contexto histórico, como la cosmovisión del artista y su forma de entender la escena mutan de forma perpetua engendrando una red de relaciones compleja que puede generar una producción con características de una variabilidad potencialmente infinita. Por eso resulta tan difícil encontrar un término descriptivo que encuadre bien lo contemporáneo, porque no se trata de un género en sí, sino de una actitud que produce formas y contenidos que se transforman sin cesar.

Conflictos de la contemporaneidad

Cíclicamente, la contemporaneidad se convierte en fuente de conflicto. El mismo Agamben cita en su artículo el caso de Osip Mandelshtam, un poeta que habría de «pagar su contemporaneidad con la vida» (Agamben, 2009). Me gustaría analizar brevemente por qué a menudo la contemporaneidad resulta problemática. En un primer momento y volviendo a la acepción común de lo «contemporáneo», si este término designa el presente, podríamos estar tentados de pensar que la contemporaneidad se contrapone al pasado y que es eso lo que resulta conflictivo.

Sin embargo, como acabamos de ver, el pasado no es un obstáculo para el proyecto contemporáneo sino que constituye al revés un elemento indispensable bajo la forma de lo que Agamben denomina «el origen».

Debemos recordar que el sublime «Swan lake» que mostró Raimund Hoghe se construye sobre la partitura y el argumento del ballet que Tchaikovsky compuso en 1876. En efecto, como respondió Lepecki a una pregunta al final de su charla en Murcia, él no había venido «a anunciar el fin de nada, sino la continuación de todo lo anterior, la transformación de lo anterior y la llegada de todo lo nuevo».

Además, el pasado en sí, precisamente porque se ha desvanecido y sólo existe en la memoria, resulta inocuo. ¿De dónde surge pues el conflicto?

Acabamos de defender que la contemporaneidad genera cosmovisiones distintas respecto a las visiones dominantes del mundo y, en ese sentido y al igual que pasa con otros conflictos culturales, donde se enfrentan dos formas de entender la realidad, resulta plausible que surjan contradicciones. Sin embargo, en nuestro fragmentado planeta, se da por hecho que existen multitud de *Weltanschauung* diferentes y eso se debe entender como una riqueza y no como una carga.

El problema pues no estriba en estas diferencias, sino en cómo se gestionan. Es una cuestión de tolerancia.

La intolerancia emerge de la imposibilidad de aceptar como válidas cosmovisiones diferentes del mundo y eso implica la certeza personal de que se posee la verdad. La historia se detiene y «una época determinada» (una forma de ver el mundo) se convierte en un imperativo que debe repetirse hasta el infinito sin posibilidad de cambio. En este sentido, resulta revelador que uno de los libros de cabecera de los *neocons* norteamericanos en los últimos tiempos fuese *El final de la historia* de Francis Fukuyama, donde se postula que, tras muchos avatares históricos –el nacionalsocialismo, el comunismo, etc.– el régimen político liberal americano se ha convertido en un modelo idóneo que constituye el punto de llegada para toda civilización que se precie y, por eso, debería calcarse y extenderse en el tiempo incansablemente.

Aquí sin duda sí que existe un antagonismo entre la certeza sin fisuras y la posibilidad de seguir especulando insaciablemente en busca de otras formas de entender la realidad.

Cuando acabó la última conferencia del seminario de Murcia a cargo de Óscar Córnao, le pregunté si había querido decir que la vida en sí es una

responsabilidad política y éste me contestó afirmativamente. Frente a los que defienden las certezas inquebrantables y la inmovilidad perenne, tenemos pues la obligación vital (política) de defender el proyecto contemporáneo, no porque éste detente una verdad superior, sino precisamente en virtud de todo lo que desconocemos y anhelamos comprender. Tal y cómo repetía André Lepecki incansablemente al explicar la predisposición necesaria para que aflore la dramaturgia: «*not knowing, not knowing, not knowing*».

Bibliografía

Agamben, Giorgio:
«¿Qué es ser contemporáneo?»
<http://www.lacomunitatinconfessable.cat/?q=ue-es-ser-contemporaneo&giorgio-agamben>, 2009.

Carrillo, Jesús y Estella, Ignacio (Eds): «Desacuerdos 1», *Arteleku*, MACBA, UNIA, Barcelona, 2005.

Garcés, Marina: «Abrir los posibles»
<http://www.menoslobos.org/wp-content/uploads/2009/09/abrir-los-posibles-marina-garces-cast.pdf>
Consultado el 22/03/2010.

Mesa, Olga: «¿Qué tenemos en común las personas con el futuro?», *Artributos* nº2, 2008.

Pujol, Quim: «¿Es cool Sonia Gómez?» *Sonia Gómez*, Liquid Docs, Barcelona, 2009.

Speculative present

Quim Pujol

Introduction

There is a situation that repeats itself regularly when we, the followers of a certain manner of understanding performing arts, get together and look for a suitable adjective to categorise it. Some propose «new dramaturgies», like the Murcia Seminar which this publication relates to, while others call it «contemporary performing arts» or «emerging performing arts», among a multitude of other epithets. However when we study the implications of such nomenclature, we all feel a deep sense of dissatisfaction at the limitations of such terms and their incapacity to adequately reflect the interest that the proposals themselves evoke. It is somewhat disheartening, given that paradoxically we all know what we are talking about but are nevertheless incapable of summarising it in a name. At the same time this unviable situation has a certain logic to it: we are faced here with complex changing phenomena that do not match well with restrictive terms.

In any case, it is indeed significant that «new», contemporary» and «emerging» are three descriptions with a marked temporary character. In the following text we shall study the implications of this position in relation to the passage of time, in the hope of throwing some light, and hopefully not in an overly partial way, on the dynamics hidden behind these «new dramaturgies».

New, contemporary and emerging

As we said, «new», contemporary» and «emerging» all imply a certain positioning in time. «New» refers to something that has appeared recently,

while in a similar way «emerging» denotes an object that not only appeared a short time ago, but it also implies a promise of continuity and growth in the future. Finally, «contemporary» in its strict sense, refers to that which corresponds with the present. Let us begin by determining the limits of this terminology.

Firstly the adjectives «new» and «emerging» are problematic for the same reason, in the sense that they coincide partially. According to the dictionary of the Spanish Royal Academy «emerging» is something that «is born, comes out and has the beginning of another thing» thus implying a certain degree of «novelty».

This alleged innovative characteristic can be questioned for various reasons. As Thomas de Quincey said «novelty does not exist, only oblivion». That is, everything has already been done and if ever something produces in us a sensation of novelty, it is because we are unaware that something similar already happened in the past.

On the other hand, as I have already claimed previously (Pujol, 2009:125), the argument for novelty is a dangerous one. Nevertheless this adjective has an irresistible attraction for mankind -which is why it is used ad nauseam in advertisements-, new does not mean necessarily good or pertinent. To give a ludicrous example, someone could be the first to do a somersault disguised as Gustavo Adolfo Bécquer, but the «innovative» characteristic of the action does not necessarily make it interesting.

Finally the adjective «emerging» has the peculiarity of pointing to the future as if this were decided beforehand and that this type of creation would inevitably become consolidated with the passage of time. In my opinion such an idea is quite ludicrous, especially in a country like ours where Spanish artistic modernity has been «an unorthodox modernity, dominated by discontinuity and interruptions inevitably linked to the political and social upheavals of the past century». (Carrillo, 2005:12). Regrettably, nothing and nobody can assure us that such proposals will attain continuity or progress and improve. This is something for which we, the artists, critics, institutions and programmers, are responsible. To delegate that responsibility to an alleged historic inevitability looks like an excellent first step towards obtaining the opposite result.

The «new dramaturgies» are also on occasion called «contemporary performing art», an expression in which the promise of a future that has just materialised (new), or whose bases have been laid (emerging), is replaced by a sense of belonging to the present, given that the contemporary guarantees its correspondence with the epoch in which we are living.

Nevertheless, the term «contemporary» in its strict sense is inadequate. Firstly, if that which corresponds with a period were to be determined quantitatively, we would have to conclude that what belongs to the masses (vast concerts, television, etc) could not be further removed from the so-called museums and centres of contemporary creation. On the other hand, epochs are never homogenous and in them a multitude of different activities co-exist. In this sense, to say that something belongs to a particular epoch is extremely ambivalent, as it could denote a million different things.

Then, what is this so inaccessible quality that we are referring to when we speak of «novelty», «emergence» or «contemporaneity»? What is this that has to do with the passage of time and makes reference both to future and present, while at the same time is not to be found in either?

Let us immediately make it clear that we have no neologism to propose that could perfectly captivate the spirit of the *Murcia Seminar of new Dramaturgies* and that would serve to describe this uncomfortable type of creation in the future. Not only that, we would go so far as to claim that nobody could come up with a totally appropriate term. The reason is very simple: we are not addressing a unique phenomenon, but a constant negotiation.

To explain, let us refer back to one of the definitions that Giorgio Agamben proposes for «contemporary», a definition that represents a 180 degree turn in relation to the dictionary meaning. According to Agamben, «Those who coincide in an excessively absolute way with the period, who concur perfectly with it, are not contemporaries because, precisely for that reason, they fail to see it, they cannot maintain their focus firmly upon it» (Agamben, 2009)

Thus, total concurrence with a given period would cause a sort of blindness and therefore:

He who does not perfectly coincide with his time, nor adapts to its pretensions, belongs really to his time, is truly contemporary and is therefore in this sense, out-of-date; but precisely because of this, because of this detachment and this anachronism, is more capable than others of perceiving and apprehending his time. (Agamben, 2009)

Nevertheless the contemporary vision of our time, according to Agamben, does not consist in mere detachment, given that «the appointment in question in contemporaneity does not simply take place in chronological time: it is, in chronological time, something that is pressing from the inside and transforms it.» (Agamben 2009).

This idea of transformation is central, as contemporary has the virtue of arising from the present time as well as the capacity to change its course. Thus it would be like a turn of the rudder which, if atmospheric conditions permit, could change the direction of the boat. We are referring here to the potential for intervention in the tide of history to be understood as an opposition to determinism.

Agamben's vision of contemporaneity is echoed in two texts each connected with the stage in a different way. Firstly the article that Marina Garcés wrote for La Porta's «Fewer Wolves» project, in which he affirms that «To create is to open the possible» (Garcés 2009) and secondly an article by the artist Olga Mesa, in which she states that the emerging «holds in its hands a project of change and future, ambitious and difficult to achieve, inseparable from the essence of creation». In both cases the idea of influencing time and transforming it is repeated, and this change is not something that should occur as a matter of course, but constitutes a project (the «possible», something «difficult to achieve»).

Having reached this point it would be worthwhile to ask ourselves what exactly we are dealing with when we speak of present and future. As we know, time is a human abstraction that has little sense unless we relate it to our own existence.

Of all the possible examples, I have chosen an anecdotic chance encounter between John Cage and Joan Brossa that may perhaps prove helpful in explaining what we are referring to when we speak of historic periods. On the one hand, we are well aware of John Cage's interest for Zen philos-

ophy¹, where silence is of major importance. On the other hand «in the case of Brossa, Zen has always been a fundamental point of reference, one of whose principles could be defined as one of the author's maxims: «When you do something, make sure that it is more interesting than silence». ²

Moving on from this shared interest, I should also like to examine a creative parallelism between the two. On the one hand we have Cage's famous composition 4'33» from 1952, in which not a single note is executed and the only sounds created are those of the audience. From Brossa we have the 1947 piece *Sord-mut* («Deaf and the Dumb») which consists in one sole stage direction: «(Sole act: Off-white. Pause. Curtain)». Of course these are not identical pieces, but there is a strong link. Both in 4'33» as in *Sord-mut*, the authors are exploring the interest arising from silence on stage.

So we find a partial coincidence both in their form of conceiving the world (their interest in Zen philosophy) as well as their way of understanding the stage (two pieces that explore silence in a productive manner). I think it is not off-the-wall to claim that in all probability their way of understanding the stage derives from the first factor: their manner of understanding the world.

It is quite ironical that these two icons of 20th Century modernism (although, of course Cage's fame is considerably greater) are indebted to a philosophy whose origins go back as far as the 1st century.

As it turns out, this is not as paradoxical as it may at first appear. As Agamben points out:

1. See, for example Cage, John (1981): *Para los pájaros (For the birds: John Cage in conversation with Daniel Charles)*. Ávila Editores, 2007 p.38.

2. <http://www.elmundo.es/2005/03/18/catalunya/a/1772271.html> Consultado el 28/02/2010

«contemporaneity is inscribed in the present, defining it above all as archaic and only he who sees in the most modern and recent developments, indications and signs of the archaic, can be its contemporary. Archaic means close to the origins. But these origins are not only situated in a chronological past: by becoming historic they are contemporary and do not cease to function in it, just as the embryo continues to act in the fabric of the mature organism. (Agamben, 2009).

Let us leave aside for a second the complex network of time to return to the question that we were hoping to answer with the example of Cage and Brossa. What is it in reality that we are dealing with when we invoke the past, the present or the future in our stage world?

The answer is so obvious that it runs the risk of passing us by unnoticed. When we evoke these historic times we are not referring to time periods that are inscribed between two given dates, but to the world-views that we associate with these same periods. The contemporaneity of Cage and Brossa does not derive from an abstract temporality, but emanates from a different way of understanding the world (in this specific case one associated with Zen) within a given historical context.

As we all know, the periods that differentiate themselves from one another historically are not selected between two random landmarks in time (as, for example, is the case with the century as a measurement of time), but are established according to the ideas that became dominant in the period: the Renaissance, the Enlightenment, Romanticism, etc.

As a result, debate on mere temporality (the new, the emerging, what corresponds to the present) is futile. True debate is not centred on chronology but revolves around ideas, which in turn relate to the historic time periods where they are in the majority, while on the other hand certain ideas may emerge again and again to a differing extent over several different epochs.

Let us look back for a moment at the agents that come into play in this constant negotiation. Participating in this intricate mechanism are the historic context of the creator, the detachment of the creator with respect to his historic context (which implies a personal world-view and which in turn is translated into a form of understanding the stage in each new creation)

and what Agamben labels «origins», which «are not situated merely in a chronological past», but «are contemporary by becoming historic and do not stop functioning in it.»

In my view, such origins are twofold, with so many references both to the influence of the past as we understand it in the present, and to the common denominator that permits us to identify ourselves and engage in dialogue –as Cage and Brossa do with Zen philosophy– with the works that distant civilizations produced in far-off times. In this sense, origins are not only related to an affiliation with our own culture, but are also closely linked to our «essential» origins, independent from the time of our existence, that is the human condition. From amongst all the factors we have mentioned, only the human condition remains invariable. Both the historic context, as well as the artist's world view and understanding of the stage are perpetually changing, engendering a complex network of relations that can generate a production with characteristics that are potentially infinitely variable. This is why it is so difficult to find a descriptive term that encompasses the contemporary, because we are not dealing with a genre per se, but an attitude producing forms and contents in constant transformation.

Conflicts of Contemporaneity

Contemporaneity cyclically becomes a source of conflict. Agamben himself quotes the case of Osip Mandelshtam, a poet who had to pay for his contemporaneity with his life» (Agamben, 2009). I should now like to briefly analyse why contemporaneity can frequently turn out to be problematic. In the first instance, returning to the common acceptance of the «contemporary», if this as a term designates the present, we could be tempted to think that contemporaneity opposes the past and is as a result conflictive.

Nevertheless, as we have just seen, the past is not an obstacle for the contemporary project, but on the contrary constitutes an indispensable element in the form of what Agamben has termed «origins».

We should recall that the sublime «Swan Lake» presented by Raimund Hoghe is based on the score and plot of the ballet that Tchaikovsky composed in 1876. In effect, as Lepecki replied to a question following his talk

in Murcia, he had not come «to announce the end of anything, but the continuation of all that had gone before, the transformation of what had gone before and the arrival of the new».

Besides, precisely because it has disappeared and only remains on in the memory, the past in itself appears harmless. From where then does the conflict arise?

We have just defended the argument that contemporaneity generates differing world-views in relation to the dominating visions of the world and, in this sense and as with other cultural conflicts, where two forms of understanding reality are set against one another, it is understandable that contradictions arise. However, in our fragmented planet, it goes without saying that a multitude of different Weltanschauung exist and this is something to be looked upon as an asset and not a burden.

The problem therefore does not arise from these differences, but in how they are managed. It is a question of tolerance.

Intolerance emerges from the impossibility of accepting different world views as valid implying a personal certainty that one is in possession the truth. History stops and «a given period» (a form of seeing the world) is converted into an imperative that has to be repeated ad infinitum without possibility of change. In this context it is significant that one of the US best-sellers of recent times has been *The End of History* by Francis Fukuyama, which claims that after several historic upheavals -national Socialism, Communism, etc- the American liberal political regime has become an ideal model that constitutes the finishing line for any civilization with self-esteem, and therefore must untiringly imitate and extend itself in time.

Of course we cannot deny the antagonism that exists between unflinching certainty and the possibility of continuing to speculate insatiably in search of other forms of understanding reality.

When the last paper of the Murcia seminar presented by Oscar Córnao had ended, I asked him if he had wished to say that life in itself is a political responsibility, to which he replied in the affirmative. In the face of those who defend unshakeable certainties and perennial immobility, we have the vital (political) obligation to defend the contemporary project, not

because it possesses a superior truth, but precisely by virtue of all that we do not know and desire to understand. As André Lepecki tirelessly repeated, explaining the necessary predisposition for dramaturgy to flourish: «*not knowing, not knowing, not knowing*».

Translated by: Penelope Eades.

Bibliography: See page...

Biografías

José A. Sánchez. Catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Castilla-La Mancha. Autor, entre otros, de los libros *Brecht y el Expresionismo* (1992), *Dramaturgias de la imagen* (1994), *La escena moderna* (1999) y *Prácticas de lo real en la escena contemporánea* (2007); además de numerosos artículos sobre estética, arte contemporáneo y teoría e historia de las artes escénicas. Dirige el grupo de investigación ARTEA y es editor del Archivo Virtual de Artes Escénicas (www.artesescenicas.org).

Mario Bellatin. Novelista experimental. Sus novelas *Flores* (Premio Xavier Villaurrutia, 2002) y *Lecciones para una liebre muerta* (2005), entre otras, plantean un juego lúdico entre realidad y ficción matizados con protocolos apócrifos, crónicas, biografías o documentos científicos. Autor de la obra teatral *Blackout*, ha sido director del Área de Literatura y Humanidades de la Universidad del Claustro de Sor Juana y es miembro del Sistema Nacional de Creadores de México; actualmente dirige la Escuela Dinámica de Escritores en el Distrito Federal.

Adrian Heathfield. Su investigación pasa por la teoría crítica, la práctica creativa y el comisariado. Autor del libro *Out of Now: The Lifeworks of Tehching Hsieh* (2009), editor de *Shattered Anatomies: Traces of the Body in Performance* (1997), *Small Acts: Performance, The Millennium and the Marking of Time* (2000) and *Live: Art and Performance* (2004), y co-editor del monográfico *On Memory* de la revista *Performance Research*. Fue comisario del festival *Live Culture* y del simposio internacional *state-of-the-artform* (Tate Modern, Londres, 2003). Es profesor de Performance and Visual Culture en Roehampton University (Londres).

Juan Domínguez. Intérprete, coreógrafo, director de escena y programador. Desde 1987 trabaja como intérprete y asistente con diferentes compañías y coreógrafos en Europa. Es autor de *The taste is mine* (2000), *Todos los buenos espías tienen mi edad* (2002), *The application* (2005), la ópera *Seven attempted escapes from silence* (2005), *Shichimi togarashi* (2006), *Todos los buenos artistas de mi edad están muertos* (2007), el proyecto de investigación *La... a la...* (2007/08), *Don't even think about it* (2008) y *blue* (2009). Sus obras proponen la disolución entre la ficción y la realidad. Desde 2003 es Director Artístico del *Festival In-Presentable* (Madrid).

Oscar Hernández. Licenciado en Ciencias Físicas por la Universidad Autónoma de Madrid. Investiga sobre materiales y procesos en energía solar y microelectrónica. Divulgador científico. Director y presentador del programa de radio *Universo Paralelo*, en la radio del Círculo de Bellas Artes de Madrid, Radio Círculo 100.4 FM (<http://bloguniversoparalelo.blogspot.com>).

André Lepecki. Comisario, dramaturgo, escritor y co-creador. Profesor de Performance Studies en la New York University. Dramaturgo de los coreógrafos Vera Mantero y João Fiadeiro; ha colaborado con Meg Stuart y Damaged Goods. Codirige las video-instalaciones *STRESS* (2000, junto a Bruce Mau) y *Proxy* (2003, junto a Rachel Swain). Crea, con Eleonora Fabiao, la serie de performances *Wording* (2004-6) y dirige/comisaría una reelaboración de Allan Kaprow's, *18 Happenings in 6 Acts* (Haus der Kunst, Munich, 2006). Autor del libro *Exhausting Dance* (2006), editor de *Of the Presence of the Body* (2004) y co-editor, junto a Sally Banes, de *The Senses of Performance* (2006). Actualmente investiga la relación entre la danza, la filosofía y la escultura.

Bonnie Marranca. Editora de PAJ Publications y *PAJ: A Journal of Performance and Art*. Autora de libros como *Theatrewritings* (1984), *Ecologies of Theatre* (1996) y *Performance Histories* (2008). Ha editado varias antologías, entre otras: *The Theatre of Images* (1977), *Theatre of the Ridiculous* (1979), *Interculturalism and Performance* (1991), *Plays for the End of the Century* (1996), *New Europe: plays from the continent and Conversations on Art and Performance* (1999). Es miembro del Guggenheim Fellowship y Académica Fulbright. Ha dado clases y conferencias en diferentes universidades dentro y fuera de Estados Unidos.

Es Profesora de Teatro en The New School for Liberal Arts/Eugene Lang College (Nueva York).

Antônio Araújo. Director artístico del Teatro da Vertigem (Sao Paulo). Entre otros espectáculos e intervenciones se puede citar la *Trilogía Bíblica* compuesta de *Paraíso Perdido* (1992), *O Livro de Jó* (1995) y *Apocalipse 1,11*(2000). Más recientemente ha realizado *BR-3* (2006) en Rio Tiete (Sao Paulo) y en la Bahía de Guanarba (Río de Janeiro). Es profesor en la Escuela de Comunicación y Artes de la Universidade de São Paulo en el área de Dirección Teatral.

Óscar Cornago. Investigador del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Madrid). Fue becario posdoctoral en la Universidad Libre de Berlín, ha trabajado en la Universidad de Buenos Aires y es profesor invitado de la Universidad de Santa Catarina (Brasil). Autor de los libros: *La vanguardia teatral en España (1965-1975): del ritual al juego* (1999), *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta: las encrucijadas de los realismos* (2000), *Pensar la teatralidad* (2003) y *Resistir en la era de los medios: estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión* (2005). Es editor del Archivo Virtual de Artes Escénicas y forma parte de ARTEA.

Hans-Thies Lehmann. Profesor de Estudios Teatrales en la Johann Wolfgang Goethe Universität, Frankfurt am Main. Entre sus publicaciones destacan: *Theater und Mythos: Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie* (1991), *Postdramatisches Theater* (1999), *Das Politische-Schreiben* (2002).

Angélica Liddell. En 1993 funda Atra Bilis Teatro, compañía con la que ha llevado a escena dieciséis creaciones: *La falsa suicida* (2000), *El matrimonio Palavrakis* (2001), *Once on a time in west Asphyxia* (2002), *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* (2003), *Y cómo no se pudrió Blancanieves* (2005), *El año de Ricardo* (2005), *Boxeo para células y planetas* (2006), *Perro muerto en tintorería: los fuertes* (2007) *La desobediencia* (2008), *Anfaegtelse* (2008) y *La casa de la fuerza* (2009), entre otros. Liddell ha ganado numerosos premios, como el Premio de Dramaturgia Innovadora Casa de América 2003 por *Nubila Wahlheim*, el Premio SGAE de Teatro 2004 por *Mi relación con la comida*, el Premio

Ojo Crítico Segundo Milenio 2005 en reconocimiento a su trayectoria, Premio Notodo del Público al Mejor Espectáculo 2007 por *Perro muerto en tintorería: los fuertes*, Accésit del Premio Lope de Vega 2007 por *Belgrado*; y Premio Valle-Inclán 2008 por *El año de Ricardo*.

Pablo Caruana. De formación periodística y de vocación gacetillera, ha trabajado desde el año 1999 en el área de escénicas en revistas como *Primer Acto*, o en periódicos como *La Razón* y *El País*. Ha sido programador de la Casa de América, director del Departamento de Teatro del Centro de la Artes de la Universidad de Alcalá y programador de *La Noche en Blanco* (Madrid). En la actualidad dirige el Festival *SISMO* y colabora como periodista en el Festival Internacional Citemor (Portugal).

Quim Pujol. Estudió un año de Dirección y Dramaturgia en el Institut del Teatre (Barcelona), pero lo dejó debido al conservadurismo de la institución. Además de su faceta de escritor, también dirige y actúa en sus propias performances como *La máquina de hacer espectáculos* (2006), *Aspirina 500 mg* (2008), *Los cuerpos extraños* (2009) y *Tiburón tigre* (2010). Ha colaborado con creadores como Carmelo Salazar, Sonia Gómez, Victoria Macarte, DD Dorvillier y Masu Fajardo. Es redactor en jefe de la revista de artes escénicas contemporáneas *Artributos* (www.edicioneselvivero.com), dirige la sección de danza de Time Out Barcelona y es responsable de un blog de crítica alternativa (www.teatron.com/quimpujol).

Edición:

Manuel Bellisco. Licenciado en Filología Inglesa (Universidad Autónoma de Madrid) y Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual (Universidad de Alcalá). Ha realizado estudios cinematográficos (UCM e Instituto del Cine de Madrid), de teatro (UAM) y de dirección escénica (RESAD). Es miembro fundador de la compañía *La Cama sin Hacer*, donde ha desarrollado labores de dirección, actuación y dramaturgia. Es colaborador de ARTEA y en 2010 trabajó en el Archivo Virtual de Artes Escénicas.

María José Cifuentes. Licenciada en Historia (Pontificia Universidad Católica de Chile) y Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual (Universidad de Alcalá). Autora del libro *Historia Social de la Danza en*

Chile: Visiones, escuelas y discursos 1940-1990 y coautora de *Danza independiente en Chile, reconstrucción de una escena, 1990-2000* (2009). Investigadora del Centro de Investigación y Memoria de las Artes Escénicas en Chile (CIM/Ae) y de ARTEA. Es colaboradora del Archivo Virtual de Artes Escénicas y ha sido coordinadora del Máster en Prácticas Escénicas y Cultura Visual (2009-2010).

Biographies

José A. Sánchez. Professor of Art History at the University of Castilla-La Mancha. Author, among others, of the books *Brecht y el Expresionismo* (Cuenca, 1992), *Dramaturgias de la imagen* (1994), *La escena moderna* (1999), *Prácticas de lo real en la escena contemporánea* (2007), and of many articles on aesthetics, contemporary art and theory and history of performing arts. He is the director of the research group ARTEA and editor of the Virtual Archive of Performing Arts (www.artesescenicas.org).

Mario Bellatin. Experimental writer. His novels *Flores*, (2002) and *Lecciones para una liebre muerta* (2005), among others, propose a game between reality and fiction, tinged with false protocols, chronicles, biographies or scientist documents. Author of the play *Blackout*. Bellatin has been Head of the Department of Literature and Humanities at the Universidad del Claustro de Sor Juana, and is a member of the National System of Mexican Creators. He is currently directing the Escuela Dinámica de Escritores in Mexico DF.

Adrian Heathfield. His research on live art and performance goes from critical theory, to creative practice and to curating. Author of the book *Out of Now: The Lifeworks of Tehching Hsieh* (2009), editor of *Shattered Anatomies: Traces of the Body in Performance* (1997), *Small Acts: Performance, The Millenium and the Marking of Time* (2000) and *Live: Art and Performance* (2004), and co-editor of the monograph *On Memory*, an issue of the journal *Performance Research*. He also co-curated the festival *Live Culture* and the international *state-of-the-artform* symposium (Tate Modern, London, 2003). He is Professor of Performance and Visual Culture at Roehampton University (London).

Juan Domínguez. Performer, choreographer, stage director and curator. From 1987, he works as a performer and assistant with different companies and choreographers in Europe. He is the author of *The Taste is mine* (2000), *Todos los buenos espías tienen mi edad*, (2002), *The Application* (2005), the opera *Seven attempted escapes from silence* (2005), *Shichimi togarashi* (2006), *Todos los buenos artistas de mi edad están muertos* (2007), the research project *La... a la...* (2007/08), *Don't even think about it* (2008) and *blue* (2009). His works suggest a dissolution between fiction and reality. Since 2003 he is Artistic Director of the *Festival In-Presentable* (Madrid).

Óscar Hernández. Graduated in Physics at the Autonomous University of Madrid. Researcher and developer of materials and processes in solar energy and microelectronics. Scientific popularizer. Director and presenter of the radio program *Parallel Universe* at the *Círculo de Bellas Artes* of Madrid, Radio *Círculo 100.4 FM* (<http://bloguniversoparalelo.blogspot.com>).

André Lepecki. Curator, dramaturg, writer and co-creator. Associate Professor in Performance Studies at the New York University. He was the dramaturg of the choreographers Vera Mantero and João Fiadeiro, and he collaborated with Meg Stuart and *Damaged Goods*. He co-directed the video-installations *STRESS* (2000, together with Bruce Mau) and *Proxy* (2003, together with Rachael Swain). He co-created, with Eleonora Fabião, the performance series *Wording* (2004-6), and he is curating/directing a remake of Allan Kaprow's *18 Happenings in 6 Acts* (Haus der Kunst, Munich, 2006). Author of the book *Exhausting Dance* (2006), editor of *Of the Presence of the Body* (2004) and co-editor, with Sally Banes, of *The Senses of Performance* (2006). His current research focuses on the relationships between dance, philosophy and sculpture.

Bonnie Marranca. She is publisher and editor of the Obie Award-winning PAJ Publications and *PAJ: A Journal of Performance and Art*. Author of books such as: *Theatrewrittings* (1984), *Ecologies of Theatre* (1996) and *Performance Histories* (2008). She has edited many anthologies, including: *The Theatre of Images* (1977), *Theatre of the Ridiculous* (1979), *Interculturalism and Performance* (1991), *Plays for the End of the Century* (1996) and *Conversations on Art and Performance* (1999). She is a Guggenheim Fellow and Fulbright Senior Scholar, and she has

taught in different universities in and out USA. She is Professor of Theatre at The New School/Eugene Lang College for Liberal Arts (New York).

Antônio Araújo. He is the artistic director of Teatro da Vertigem (Sao Paulo). Among other productions and creations can be mentioned *Trilogía Bíblica* formed by *Paraíso Perdido* (1992), *O livro de Jo* (1995) and *Apocalypse 1.11* (2000). He has recently directed in *BR-3* (2006) presented in the river Tiete (Sao Paulo) and in Guanarba Bay (Rio de Janeiro). He is a lecturer at the School of Communications and Arts at the Universidade de São Paulo, in the area of Theatre Direction.

Óscar Cornago. Researcher of the Centro de Ciencias Humanas y Sociales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Madrid). He was granted a fellowship by the Free University of Berlin and he has been a lecturer at the University of Buenos Aires as well as a visitor lecturer at the University of Santa Catarina (Brazil). He has written, among others, the books: *La vanguardia teatral en España (1965-1975): del ritual al juego* (1999), *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta: las encrucijadas de los realismos* (2000), *Pensar la teatralidad* (2003) and *Resistir en la era de los medios: estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión* (2005). He is editor for the Virtual Archive of Performing Arts and belongs to ARTEA.

Hans-Thies Lehmann. Professor of Theatre Studies in the Johann Wolfgang Goethe Universität, Frankfurt am Main. Among his books: *Theater und Mythos: Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie* (1991), *Postdramatisches Theater* (1999), *Das Politische Schreiben* (2002).

Angélica Liddell. In 1993 founded Atra Bilis Teatro, a company with which she has represented sixteen plays: *La falsa suicida* (2000), *El matrimonio Palavrakis* (2001), *Once on a time in west Asphyxia* (2002), *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, *And the Fish set off to fight the Men* (2003), *Y cómo no se pudo Blanca Nieves* (2005), *El año de Ricardo* (2005), *Boxeo para células y planetas* (2006), *Perro muerto en tintorería: los fuertes* (2007), *La desobediencia* (2008), *Anfaegtelse* (2008) y *La casa de la fuerza* (2009), among others. She has been awarded many times: Premio de Dramaturgia Innovadora Casa de América

2003 for *Nubila Wahlheim*, Premio SGAE de Teatro 2004 for *Mi relación con la comida*, Premio Ojo Crítico Segundo Milenio 2005 in recognition to her career, Premio Notodo del Público (Best Play 2007) for *Perro muerto en tintorería: los fuertes*, Accésit del Premio Lope de Vega 2007 for *Belgrado* and Premio Valle-Inclán 2008 for *El año de Ricardo*.

Pablo Caruana. With journalistic education and tabloid vocation Caruana has worked from 1999 in the field of Performing Arts, in magazines such as *Primer Acto* or newspapers as *La Razón* and *El País*. He was a curator in La Casa de América, he directed the Theatre Department at the Centro de las Artes (Universidad de Alcalá). Currently he directs SISMO Festival and collaborates as journalist at the Citemor International Festival (Portugal).

Quim Pujol. He studied Direction and Dramaturgy at the Institut del Teatre (Barcelona) for one year, but he gave up because of the school's conservative bent. Besides writing, he directs and performs his own pieces, such as *La máquina de hacer espectáculos* (2006), *Aspirina 500 mg* (2008), *Los cuerpos extraños* (2009) and *Tiburón tigre* (2010). He is chief contributing editor of the contemporary performing arts magazine *Atributos* (www.edicioneselvivero.com), runs the dance section of *Time Out Barcelona*, and writes a blog of alternative reviews and critique (www.tea-tron.com/quimpujol).

Editing:

Manuel Bellisco. B.A. Honours in English Philology (Universidad Autónoma de Madrid) and MA in Performing Arts and Visual Culture (Universidad de Alcalá). He has completed Film (UCM, NIC), Theatre (atUAM) and Stage Directing studies (RESAD). He is member of *La Cama sin Hacer Theatre Company*, in which he has carried out duties of stage directing, acting and dramaturgy. He collaborates with the research group ARTEA and in 2010 he worked in the Virtual Archive of Performing Arts.

María José Cifuentes. B.A. Honours History (Pontificia Universidad Católica de Chile) and MA in Performing Arts and Visual Culture (Universidad de Alcalá). Author of the book *Social de la Danza en Chile: Visiones, escuelas y discursos 1940-1990* and co-author of *Danza independiente en Chile, reconstrucción de una escena, 1990-2000* (2009). She

is a researcher at the Centro de Investigación y Memoria de las Artes Escénicas en Chile (CIM/Ae) and ARTEA. She collaborates in the Virtual Archive of Performing Arts and she was the coordinator of the MA in Performing Arts and Visual Culture (2009-2010).