

DE LA MULTIPLICIDAD Y LA CONSTRUCCIÓN DE NUEVAS SINGULARIDADES DEL TEATRO Y LOS ESTUDIOS TEATRALES

Víctor Viviescas

Universidad Nacional de Colombia – Bogotá

vrviviescasm@bt.unal.edu.co

Los estudios teatrales como denominación de un campo de estudios y de prácticas diversas engloban dos aspectos que definen las artes teatrales en el momento presente: la multiplicidad de maneras de abordarlos, de presupuestos, de acuerdos y de posibilidades y la aspiración a la conservación de una singularidad, la de lo teatral entendido de un modo amplio. En la perspectiva que trazan multiplicidad y singularidad, este artículo se propone repensar las relaciones del teatro actual con la tradición, las relaciones del teatro con otras disciplinas artísticas y el lugar de la literatura, la escritura y la palabra en las prácticas teatrales y en los estudios teatrales contemporáneos.

Palabras clave: artes vivas; estudios teatrales; interdisciplinariedad; prácticas artísticas; performance; teatro.

REGARDING MULTIPLICITY AND THE CONSTRUCTION OF NEW THEATRICAL SINGULARITIES IN THEATRE STUDIES

“Theatre studies” as a designation of a field of studies and of diverse practices embraces two aspects which currently define dramatic arts: The multiplicity of approaches, premises, agreements and possibilities and the aspiration toward the conservation of a singularity, that of the “theatrical” understood in a broad sense. In the perspective outlined by multiplicity and singularity, this article proposes re-thinking the relationships of contemporary theatre with tradition, with other artistic disciplines and the place of literature, writing and words in theatrical practices and in contemporary theatre studies.

Keywords: artistic practices; live arts; performance; theatre; Theatre studies.

Entre multiplicidad y singularidad

“MULTIPLICIDAD” ES CUALIDAD DE LO múltiple y designa “multiplicidad, abundancia excesiva de algunos hechos, especies o individuos”. Singularidad, en cambio, es cualidad de lo singular —que es lo “solo”, lo “único” en su especie— y designa la distinción, la separación de lo común. La interrogación sobre los estudios teatrales en Colombia debe asumir la contradicción, la tensión no resuelta entre lo singular y lo múltiple que determina al teatro contemporáneo, tensión que emigra al campo de los estudios teatrales en constitución, como una herencia a la que no puede renunciar. Y es importante destacar y establecer desde ya que la interrogación sobre los estudios teatrales, a la cual nos abocamos aquí, se sitúa en el espacio circunscrito de Colombia y, más importante aún, que lo hace desde la convicción de que tales estudios teatrales, como campo de estudios y de saber específicos, en esta entidad cultural y social que es Colombia, no existen “aún”, es decir, que se encuentran en proceso de constitución, sobre lo cual tendremos ocasión de volver más adelante.

Los estudios teatrales (como denominación de un campo de estudios y de prácticas discursivas particular), si se plantean como alternativa de constitución de un campo de saber, deben confrontarse a dos aspectos que definen las artes teatrales en el momento presente. De un lado, la multiplicidad de maneras de abordarlos, de presupuestos, de acuerdos y de posibilidades que cada vez se hacen más presentes en las prácticas teatrales y escénicas hoy día, lo que da cuenta de su multiplicidad. Del otro, la aspiración que sigue animando al teatro —subjetivado en sus realizadores— a la conservación de una singularidad, de una especificidad que evite todo riesgo de disolución o confusión, aun si lo teatral es entendido de un modo amplio. Multiplicidad y singularidad, como dos polos de un vasto campo de posibilidades sometido a tensión, delimitan el espacio en el que el teatro puede surgir y marcan los posibles caminos de su devenir. Al ser el teatro el objeto de los estudios teatrales, éstos

heredan dicho espacio de tensión como el lugar en el que pueden advenir. Estos dos polos, como extremos de un espacio metafórico, no se encuentran en una relación apacible, sino en una relación dinámica de tensión, de oposición, de permanente amenaza. Pero su sola existencia, es decir, su coexistencia en simultaneidad, garantiza la movilidad permanente del campo, esa condición del teatro de estar siempre en dinamismo y cambio, de no dejarse apresar ni definir, o mejor aún, de no dejarse apresar en una definición. Y, de nuevo, esta condición de equilibrio precario, de estar siempre en devenir, caracteriza a los estudios teatrales, los cuales la heredan de su objeto fluctuante. En la perspectiva que trazan multiplicidad y singularidad, este artículo se propone repensar las relaciones del teatro actual con la tradición, del teatro con otras disciplinas artísticas, del teatro con otras prácticas sociales y culturales, y el lugar de la literatura, la escritura y la palabra en las prácticas teatrales tal como las ejercen hoy día algunos creadores teatrales en Colombia, como una manera de nombrar los objetos de estudio y las posibilidades de operación del campo de estudios denominado “estudios teatrales” que, como ya dijimos, se encuentra en una fase de constitución.

Pero, de entrada, habría que señalar que el espacio de los estudios teatrales ya no se define más en el aislamiento de una especificidad ciega a la interrelación con los demás campos de lo social y de lo cultural, donde queda abarcado el campo propiamente artístico. El espacio de los estudios teatrales, para ser fiel a la multiplicidad de prácticas y de interrelaciones que constituye al campo teatral mismo, debe ser pensado y eventualmente definido en relación con el campo social, con el conjunto de prácticas y saberes sociales y con el campo de las teorías del arte que se ponen en diálogo con lo político y con lo filosófico. El estudioso de los estudios teatrales, tanto como el artista de teatro, construye su singularidad como resultado de un recorrido a través del territorio de lo social y lo político que constituyen el entorno en el que se identifican como ciudadanos. Y este tránsito impregna la sensibilidad y la experiencia desde las cuales emerge la creación que así, y gracias al recorrido de artistas e investigadores por su condición

de ciudadanos, establece el lugar desde el cual formular e interrogar las posibilidades del teatro y de los estudios teatrales para integrar el campo del arte al campo de las ciudadanías.

Integrar el campo del arte al campo de las ciudadanías no solamente significa que lo que ocurre en el espacio de lo social, de lo político o de lo cultural sea restituido como objeto o materia prima para la operación de transformación del artista en un nuevo objeto singularizado por su heterogeneidad respecto de lo real. Esta comprensión del fenómeno teatral continúa siendo subsidiaria de un régimen de representación del arte. La integración que querría vislumbrar, o mejor nombrar, puesto que se presenta ya en variadas experiencias que llevan a cabo distintos artistas, es la que determina una escucha de las prácticas sociales por parte del arte, que, a su vez, permite que éstas sean incorporadas, visitadas y citadas ya directamente por la obra de arte, no sólo como material sino como forma y procedimiento. Esta integración quiere nombrar los tránsitos de doble vía, que se establecen entre, por un lado, una forma teatral que empieza a ser asumida y experimentada en prácticas y eventos que son propios de la manifestación social en lo que podríamos nombrar con Ileana Diéguez (2007) las prácticas y los escenarios liminales —la carnavalización de las protestas sociales, la incorporación de estructuras performáticas en las manifestaciones de protesta, la puesta en escena de la manifestación social, la intervención plástica de espacios o la ocupación de espacios intervenidos, entre otras, por actores sociales que no son propiamente artistas—; y, por otro lado, estas prácticas sociales y los materiales de la vida misma que irrumpen en el espacio de la obra de arte o que provocan el desplazamiento de la obra desde un lugar propio y específico hacia los lugares de la vida social no caracterizados como estéticos —prácticas de arte relacional, ocupación de espacios, construcción de situaciones de compartir, recorridos e inventarios, señalamientos de espacios, situaciones y sujetos de la vida común—, en lo que podemos denominar con Hal Foster (2001) “experiencia del artista

como etnógrafo” o “restitución de la vida misma en el espacio y en la obra del arte”, según Jacques Rancière (2005).

Esto no significa, en ningún caso, que debemos renunciar a abordar el problema desde una perspectiva estética. Pero sí, probablemente, que debemos renovar el sentido y el concepto de lo estético. Para lo cual es conveniente un pequeño viaje por la presentación que Jacques Rancière hace de lo que denomina “régimen estético” y de la polémica sobre el “malestar de la estética”. Desde la formulación de Rancière, la estética abarca tanto “un régimen de visibilidad y de inteligibilidad del arte” como un “modo de discurso interpretativo que pertenece, él mismo, a las formas de este régimen” (2004, 21)¹. Este régimen estético surge como ruptura con el régimen de representación del arte que establecía, según el autor, una mediación reglada entre *poiesis* —modos de hacer— y *aesthesis* —modos de ser o de sentir—, bajo la legislación de la *mimesis* (Rancière 2004, 16). El régimen estético anula el poder legislador de la *mimesis* y pone a la *poiesis* directamente en relación con la *aesthesis*. Así, en este nuevo régimen, la estética no es meramente un discurso sobre el arte o una concepción del arte, sino propiamente un régimen de visibilidad e inteligibilidad del arte. No es tampoco una interpretación del arte como una práctica alejada de la vida. Es justamente la puesta en relación del arte como promesa de emancipación y como práctica que pone en contacto la “vida misma” y las formas de “distribución de lo sensible”, como promesa de una revolución estética que querría transformar “las formas del arte en formas de una vida nueva” y que establece un nudo singular entre lo sublime del arte y los objetos de la vida cotidiana (2004, 25).

A partir de esta consideración, la estética toma en cuenta y pone de relieve la dimensión política del arte, tanto como la dimensión estética de la política. El régimen estético, según la consideración de Rancière, es la posibilidad que se abre al arte para asumir plenamente su condición política y el reconocimiento de la dimensión

1 La traducción de las citas de Jacques Rancière del francés al español son mías.

de lo no-arte que hay en toda obra artística. Ya desde su origen, el régimen estético del arte pone en tensión, en contradicción, lo singular del arte con la multiplicidad informe de la vida, es decir, pone en tensión lo singular y lo múltiple, la condición paradójica de un arte que sólo lo es en tanto acoja lo heteróclito de la vida. Rancière sintetiza esta condición paradójica del arte señalando que hay una doble relación en tensión que lo constituye: “el escándalo de un arte que acoge en sus formas y en sus espacios ‘lo banal’ de los objetos de uso y las imágenes de la vida profana; y las promesas exorbitantes y engañosas de una revolución estética que querría transformar las formas del arte en formas de una vida nueva” (2004, 25).

Rancière resume en cuatro puntos lo que comprende por estética, esto en el marco de su teoría de los regímenes del arte, que para él son formas de visibilidad y de inteligibilidad del arte, en particular en el que identifica como régimen estético del arte². Lo que nos

-
- 2) 1) La estética nos dice que no hay más “arte en general”, como no hay ya “conductas” o “sentimientos” estéticos en general; porque para que haya arte “se necesita de una mirada y un pensamiento que lo identifiquen” y porque “esta identificación supone ella misma un proceso complejo de diferenciación”. 2) “Estética” no es el nombre de una disciplina, es el nombre de un régimen de identificación específico del arte. El régimen se define por la “separación de las obras de arte de sus funciones de ilustración religiosa o de decoración de los grandes señores o las grandes dignidades”. Esto ha llevado a la “constitución de un público nuevo, indiferenciado, en lugar de los destinatarios específicos de las obras representativas”. También ha llevado a “acentuar la singularidad sensible de las obras en detrimento de su valor representativo y de las jerarquías de temas y géneros según los cuales estaban clasificadas y juzgadas” (2004, 18). Esta transformación del arte ha tenido como efecto una reconfiguración del arte y de las cosas del arte. La evolución de las formas de presentación y de percepción aísla las obras para un público indiferenciado y al mismo tiempo las vincula a una potencia anónima: pueblo, civilización o historia. 3) Los teóricos han pensado esta revolución sobre el modo de un desafío para el pensamiento. De allí su condición paradójica: “La estética no es el pensamiento de la ‘sensibilidad’, ella es el pensamiento de un *sensorium* paradójico que permite, a partir de ahora, definir las cosas del arte. Este *sensorium* es el de una naturaleza humana perdida, es decir, de una norma de adecuación perdida entre una facultad activa y una facultad receptora. Esta norma de adecuación perdida es substituida por la unión inmediata, la unión sin concepto de los opuestos, la actividad voluntaria pura y la pura pasividad” (2004, 22). 4) Lo que exacerba las cosas y la apuesta que está en juego, es

interesa destacar en la formulación de Rancière es que estética en el régimen estético de identificación del arte es el “pensamiento de un desorden nuevo”, que no solamente “enturbia” las jerarquías de los temas y de los públicos, sino que abre las posibilidades de relación entre la “naturaleza humana” y la “naturaleza social”, que ya no se garantizan de antemano, y que funda una “igualdad inédita”. La estética no es entonces un saber estatuido sobre un objeto, sino una práctica discursiva, un pensamiento en devenir, que busca aclarar su propio campo de acción y de posibilidad como “régimen de funcionamiento del arte y como matriz de discurso, como forma de identificación de lo propio del arte y como redistribución de las relaciones entre las formas de experiencia sensible” (2004, 26). Este concepto de estética, “expandido”, lejos de repeler a las prácticas artísticas y teatrales contemporáneas, las acoge en su misma vitalidad y actualidad. Desde esa perspectiva, el abordaje estético no sólo no ha caducado, sino que reclama como nunca su aplicación en los estudios teatrales.

Una imposible identidad

La tensión entre singularidad y multiplicidad que heredan los estudios teatrales de la configuración presente del teatro es rica en posibilidades. Pero quizás desde ya podemos nombrar lo que yo llamaría “una imposible identidad”. La singularidad de lo teatral no puede identificarse con una limitación al teatro dramático de representación, porque éste no es ya la denominación que sintetiza todas las modalidades de lo teatral presente. Lo singular del teatro está en devenir, en proceso de construcción, no como aislamiento de la multiplicidad, sino justamente como acogimiento de esta misma multiplicidad, como apertura —incluso mortal— a la invasión de

que, dice Rancière, “una naturaleza ‘humana’ es siempre al mismo tiempo una naturaleza ‘social’”. Pero, la naturaleza humana del régimen representativo “ajustaba las reglas del arte a las leyes de la sensibilidad y las emociones de las leyes de la sensibilidad a las perfecciones del arte” (2004, 22). Pero esta adecuación escondía como ley del arte la división de lo sensible que era la división de la dominación.

los pensamientos, de los procesos y procederes de configuración de una nueva sensibilidad y de una expresión que vienen no solamente de otros campos del arte, sino también y sobre todo de otras prácticas sociales. Porque lo que me interesa retener de las posibilidades que abre el régimen estético en la conceptualización de Rancière es esa apertura con la que dota al campo del arte, es ese riesgo de pérdida de lo específico, que en realidad no es pérdida sino asunción plena de su propio espíritu. Es decir, asunción de un régimen de identificación de nuevas formas de distribución de lo sensible, que es al mismo tiempo el constituirse en campo de tránsito de lo que viene de la “vida misma”, como expresión de una comunidad, de una naturaleza social siempre en devenir, siempre en construcción. Es decir, de nuevo, estética no como conjunto de normas, no como saber erudito o especializado de la historia del arte y del teatro, sino como redistribución permanente de nuevas formas en choque y en tensión con nuevas sensibilidades y con nuevas necesidades de constitución de lo humano.

Y decía que el objeto de los estudios teatrales no puede limitarse al estudio del teatro dramático, porque pienso que el teatro dramático está acuciado por dos amenazas de caducidad. Dos al menos: en primer lugar, está amenazado por estar adscrito a un régimen de representación del arte, en la terminología de Rancière (2004). Es decir, un régimen que separa al arte de la vida mediante el artificio —el artefacto— de la ficción, de la fábula y de la mimesis. Un régimen que articula de manera solidaria y determinista una batería de saberes y de técnicas, una materia ficcional y unas formas de expresión predeterminadas de antemano. En segundo lugar, porque la circunstancia histórico-filosófica de lo humano en nuestro contexto se resiste a ser expresada, a ser interrogada en el viejo molde de un teatro de representación mimético y dramático. Para empezar, porque como régimen de representación, el teatro dramático está sujeto al espacio de la acción, que es una de las carencias que determinan al sujeto contemporáneo.

La circunstancia histórico-filosófica de los tiempos presentes está definida, desde mi perspectiva, por la fragilidad de lo humano. Esta fragilidad de lo humano se expresa en la creciente cosificación de la realidad, en la limitación de las posibilidades de la acción y, en definitiva, en la imposibilidad del acto como verificación, como realización de la acción. La cosificación de la realidad hace referencia al peligro creciente de que se imponga un estado del mundo en el que la subjetividad no pueda reclamar ya su consideración. Desde una perspectiva hegeliana, esta creciente cosificación de la realidad tiene su punto máximo de expresión en la destitución de la acción, entendida desde esa perspectiva como exteriorización, como verificación de la proyección de la individualidad en el mundo, de realización de la subjetividad en la acción. Esta limitación de las posibilidades de la acción desemboca en la imposibilidad del acto, entendido éste como culminación de la acción, como término de un proceso de actualización y constitución del sujeto en la pura dinámica de su realizarse, en la exteriorización de su singularidad en su constitución misma en el hacer (Viviescas 2009, 130).

Para dar cuenta de esta circunstancia, de la condición crítica de la imposibilidad o limitación de la acción, el teatro debe abrir sus límites, someterse a un proceso de deriva y desterritorialización, que lo habiliten para hacer frente a las nuevas necesidades de expresión de una “naturaleza social” que ha cambiado y, en muchas dimensiones, como deshumanización de la naturaleza humana. Creo que éste es un aspecto central de los estudios teatrales: ayudar a dilucidar las modalidades y las condiciones de esta transformación y la manera en que ésta recompone lo teatral.

Los estudios teatrales en Colombia

¿Cuáles son las nuevas modalidades de lo teatral que constituyen su multiplicidad? Esta pregunta, fundamental para los estudios teatrales, reclama una consideración sobre la tradición teatral en Colombia y sobre los antecedentes de los estudios teatrales. Los

estudios teatrales son una especialidad que no tiene una presencia independiente en Colombia. La tradición colombiana aborda las materias y los interrogantes del teatro sobre todo desde la producción artística misma: escuelas de teatro, para actores y directores, fundamentalmente; eventualmente, otras disciplinas de formación de pregrado —escenografía y escrituras creativas—; y las formaciones posgraduales que están surgiendo —especializaciones y maestrías en escrituras creativas y dramaturgia, teatro y artes vivas, especializaciones en dirección escénica y algunas modalidades de diplomado en distintas áreas de la creación como escritura creativa de dramaturgia y guión, producción, actuación y dirección—. En el marco de estas distintas formaciones, repito, fundamentalmente orientadas a la formación disciplinar y la práctica de artistas, suele haber un componente teórico de reflexión, dominado por el enfoque metodológico y teórico de la historia —historia social, historia del arte, historia del teatro y sus distintas interrelaciones—. Y, tal vez en una menor proporción y contundencia, una reflexión teórica sobre la teoría del teatro y sobre la discusión estética —y de otros enfoques— del teatro.

Si nos atenemos a una descripción clásica de los estudios teatrales, éstos se preocupan por abordar el teatro desde los elementos de la historia y de la teoría teatral puestos en relación y, eventualmente, en diálogo con las ciencias humanas: la historia, la sociología, la filosofía, la antropología y, cada vez más, los estudios culturales. Puestos también en diálogo, mucho más tímido en la tradición colombiana, con otras disciplinas artísticas: la literatura, las artes plásticas y, en ocasiones, el cine. Tradicionalmente, si bien nada impide que los estudiantes de los estudios teatrales terminen por vincularse al campo de la creación y la producción teatral, como artistas ejecutantes o desempeñando algunos otros roles de la producción teatral, los estudios teatrales se postulan como un abordaje teórico en profundidad de los problemas que competen y afectan al arte teatral. Es esta dimensión privilegiadamente teórica de los estudios teatrales la que hace falta en la tradición artística y académica en Colombia.

¿Es preciso —podemos preguntarnos— fundar esta nueva disciplina con la especialidad en el enfoque teórico de los problemas teatrales? Por paradójico que pueda sonar, yo respondería que sí, a condición de que no se enfatice su aspecto disciplinar. Lo cual puede ser expresado de otro modo: a condición de que la creación del campo se haga a partir de la valoración del aspecto relacional, del diálogo entre diferentes enfoques, diferentes disciplinas y diferentes modalidades tanto teóricas como prácticas, entendidas estas últimas como la posibilidad de constitución de un campo de experimentación y de investigación práctica con proyección teórica.

Una de las primeras razones que se puede exhibir para reclamar esta constitución híbrida o relacional del campo de los estudios teatrales está en el reconocimiento de la tradición de los estudios del teatro en Colombia a partir del siglo xx. Ya señalaba cómo existe una tradición de “dispersión” de los distintos aspectos que constituyen el campo de los estudios teatrales en distintas disciplinas y modalidades académicas en Colombia. Los estudios teóricos que se generan en las universidades y escuelas de teatro suelen estar contenidos en los ya señalados campos de la historia —del teatro y/o de la teoría teatral—. Los problemas referidos a la teoría teatral y a la historia de la teoría teatral suelen ser compartidos por los estudiantes de actuación y dirección y por los estudiantes de literatura; estos últimos con una reducción del campo de estudio a las teorías dramáticas y de la obra dramática. El estudio de la teoría teatral —desde el enfoque de los sistemas teatrales, la historia de las transformaciones de estos sistemas o la fundamentación estética que los sustenta— suele estar constreñida a una información de función pragmática aportada al actor o al director —también a algunos estudiantes de literatura— como etapa instrumental en el análisis, comprensión y puesta en escena del texto teatral. Su mayor proyección, eventual, se da en los trabajos de grado, memorias de procesos o estudios de caso, con que suelen finalizar todavía los estudios de pregrado en el país.

Los enfoques del teatro y de los fenómenos que le son asociados, es decir, la mirada al teatro desde otras perspectivas, suelen provenir

—y esto de manera puntual y esporádica— de estudiantes de otras disciplinas como la literatura —de nuevo en el campo de la historia y de la estética—, de la antropología —sobre todo relacionada con estudios de públicos y de recepción y estudios de vinculación del teatro con tradiciones culturales específicas—, desde la historia, desde la sociología y los estudios culturales y, en menor medida, desde otras disciplinas artísticas como las artes plásticas o la música.

Pero hay que señalar que estudios relacionales, propiamente interdisciplinarios, son prácticamente inexistentes en la tradición académica de nuestro país. Es por ello que señalo que los estudios teatrales en Colombia deben, primero, privilegiar el análisis interdisciplinario, y, en segundo lugar, configurarse desde la convocatoria amplia de profesionales y personas investigadoras de estas distintas disciplinas. En primer lugar, para recoger y convocar los espacios y las personas, quienes y desde donde se han acometido estudios sobre el teatro generados o motivados desde otros campos disciplinares. Y en segundo lugar, para garantizar y promover una comprensión más amplia, por qué no decirlo, más interdisciplinar del concepto de teatro que en nuestro tiempo está sometido a múltiples tensiones de desterritorialización y de deslizamiento hacia otros espacios y prácticas y a la hibridación que le procuran estos espacios y prácticas diversos.

Desterritorializaciones, desplazamientos y desconfiguraciones del teatro como objeto múltiple y diverso de los estudios teatrales

Al analizar lo histórico de las transformaciones de la terminología filosófica, Theodor Adorno otorga una clave para comprender el arte teatral contemporáneo animado de un impulso de transformación, desterritorialización, desplazamiento e incluso desconfiguración. Sería posible proponerse diseñar una historia de la filosofía a partir de la revisión de las transformaciones y las conservaciones de la terminología a la que recurre el discurso filosófico, porque en los términos de este lenguaje se sedimentan los temas, los problemas y las

maneras de encararlos que se han sucedido a lo largo de los períodos de la historia (Adorno 1983). Esta metáfora de la sedimentación es vital porque nos permite comprender que el discurso filosófico no está nunca estático, pero no está nunca, tampoco, empezando totalmente de cero. Ésta es una situación que comparte el arte contemporáneo con la filosofía, una situación en la que queremos interpretar también al arte contemporáneo en su tensión entre singularidad y multiplicidad. Por otra parte, en *Teoría estética*, el mismo Adorno establece que “el arte sólo es interpretable al hilo de su ley de movimiento, no mediante invariantes” y se pronuncia contra el mito de un origen del arte y a favor de una comprensión del arte como si éste estuviera siempre en devenir: “la definición de lo que el arte es siempre está marcada por lo que el arte fue, pero sólo se legitima mediante lo que el arte ha llegado a ser y la apertura a lo que el arte quiere (y tal vez puede) llegar a ser” (Adorno 2004, 11).

Al hablar de teatro colombiano, he propuesto antes la metáfora de “continuidad en la ruptura” para dar cuenta del teatro colombiano del fin del siglo xx (Viviescas 2006). Este enfoque es subsidiario de la elección de la estética histórica como un lugar privilegiado desde el cual acometer la tarea de comprensión del teatro actual. Se desprende de esto que la comprensión del teatro presente no es completa si no se confronta éste con el teatro pasado, es decir, si no se le interroga de cara a la pregunta por la presencia o ausencia de una tradición. Es en este contexto que la reflexión de Adorno sobre la filosofía se vuelve pertinente también para el análisis del teatro. La condición histórica del teatro, entendido simultáneamente como un conjunto de prácticas, de saberes, de instituciones y discursos de y sobre la escritura dramática y la puesta en escena, se refleja en la terminología a la que apelan las gentes de teatro y los críticos y en los contenidos que le asignan, es decir, en lo que se sedimenta en esta terminología. Siguiendo a Adorno, se puede decir que lo que se sedimenta en la terminología sobre el teatro contemporáneo son los intereses que cambian, los temas que se vuelven prioritarios, lo que la época establece como lo importante y vital. Los momentos

críticos de la evolución del teatro, los puntos de transición, las zonas de transacción y los diferendos que se producen quedan impresos en los usos que damos a los términos, porque, siempre según Adorno: “las palabras se fijan de múltiples modos y, con cierta continuidad y con cierta violencia, adoptan diferentes significados” (1983, 29).

Hay una primera constelación de términos que puede ilustrar este proceso de continuidades y de rupturas que se sedimenta en la terminología del teatro colombiano (Viviescas 2007). Se trata de la denominación misma de la práctica teatral. ¿Qué tan universal es el término “teatro” para continuar designando las prácticas escénicas, performativas, relacionales y espectaculares a las que se dedican los artistas y hacedores teatrales colombianos hoy en día? En los últimos treinta años, las prácticas escénicas en Colombia han visto la irrupción de lo performático, de la acción y de la acción plástica, de la intervención de espacios y/o situaciones de la vida cotidiana y social, del acontecimiento escénico y de la fiesta, de la manifestación y del caminar como acción expresiva y de puesta en escena de nuevas subjetividades singulares o comunitarias que intervienen y actúan en el espacio de lo público. Han visto la desterritorialización del teatro que se ha exiliado en la calle: en el teatro de calle, en la comparsa, en el desfile, en los disfraces que circulan por la calle y la plaza y en un teatro que se confunde con las escenas cotidianas de la vida diaria. Han visto también la desestructuración de las prácticas de la dramaturgia y de la puesta en escena en los espacios convencionales de la sala de teatro. Han visto la exploración de nuevas modalidades de la escritura para la escena, de la estructuración del evento teatral, de la reconfiguración de la relación y de la disposición espacial de actores y público. Han visto, por último, aunque no finalmente, el desplazamiento de la acción representativa a otras prácticas como el recorrido, el viaje, la instalación, la ocupación de espacios caracterizados o de espacios re-enmarcados para la ocupación momentánea, pasajera y paseante del espectador.

Estas transformaciones y estos desplazamientos no son exclusivos del teatro en Colombia. Ellos dan cuenta de un estado actual

del arte teatral contemporáneo. Pero tampoco son eminentemente actuales, es decir, desprovistos de una tradición. Al contrario, son la expresión actual de un proceso de profundo cuestionamiento e interrogación sobre la singularidad de lo teatral a la que han sometido los artistas al teatro desde siempre, pero de manera especial a lo largo de todo el siglo xx. Citemos tres momentos y tres aspectos claves en ese proceso de reflexión e interrogación. En *El teatro de la muerte*, Tadeuz Kantor plantea la existencia de una doble realidad en el teatro; la obra de teatro no es sólo la representación de una fábula, sino propiamente un acontecimiento, algo que sucede a actores y espectadores que comparten el espacio y la situación donde el acontecimiento se da: “el drama no tiene que ‘pasar’ en el escenario, sino ‘suceder’, desarrollarse ante los ojos del espectador. El drama es un devenir” (Kantor 1984, 17). Esta interpretación del drama como “un devenir” culmina un proceso iniciado por Tadeuz Kantor, artista plástico, desde los años cuarenta del siglo xx, que da cuenta del tránsito de la obra plástica hacia la intervención plástica en el acontecimiento escénico. Este tránsito transforma el teatro, pero también lo desterritorializa del lugar del teatro como representación —la obra es sobre todo “acontecimiento”, es doble: “junto a la acción del texto debe existir otra acción del escenario”—. La experiencia y la reflexión de Kantor abren nuevas zonas de instalación y de experimentación de lo teatral, como una singularidad que ha sido sometida a transformación y tensión desde el campo de la plástica, de la instalación y del acontecimiento.

Pero esta dilatación a la que Kantor somete al teatro, por original que sea, no es exclusiva. Detrás de ella podemos ver la profunda reformulación del concepto de dramaturgia y de las prácticas que ahora implica, tal como lo reflexiona Joseph Danan, en este segundo momento clave que queremos reseñar. Partiendo de que la palabra dramaturgia ha tenido dos acepciones en la tradición occidental —arte de la composición de la obra dramática y práctica que piensa las condiciones del paso del texto dramático a la concreción del espectáculo teatral (Danan 2004, 39)—, Danan repasa

la historia del concepto, incluyendo ese momento paradigmático que fue el teatro de Bertolt Brecht con el *Berliner Ensemble*, para concluir que no nos encontramos en una época que marque el fin de la dramaturgia, pero sí en una que le asigna nuevas funciones y territorios, una época en la que la dramaturgia debe entenderse como tránsito: “entre el texto y el escenario, pero también entre el adentro del teatro (el escenario, el texto) y el afuera (el mundo, la política); entre el pasado de un texto para siempre escrito, [...] el presente de un espectáculo y el futuro de un sentido siempre para construir, siempre delante de nosotros” (47).

Esta concepción de la dramaturgia como paso o tránsito entra en resonancia con la comprensión de la performance en su relación con el teatro como un campo intermediario, como un “entre” dos, según lo concibe Hans Thies Lehmann, en este tercer y último momento clave en el proceso de descentramiento y desterritorialización de lo teatral del que queremos dar cuenta. Lehmann (2002, 13) postula el concepto de “teatro posdramático” para dar cuenta de un teatro que “conoce la yuxtaposición y la nivelación de todos los medios confundidos que permiten al teatro tomar prestada una pléthora de lenguajes formales heterogéneos más allá del drama, yendo incluso hasta una auto-interrupción del carácter estético como tal” (Lehmann 2002, 14)³. El acercamiento del teatro a la performance —y de ésta al teatro, porque es tránsito de doble vía—, da cuenta de las transformaciones operadas en la utilización de los signos teatrales por estas prácticas nuevas de la performance, de la acción, del acontecimiento. Estas transformaciones y estos tránsitos tienen como consecuencia “que se vuelven cada vez más fluctuantes las delimitaciones que separan el género teatral de las formas de prácticas que —como el arte de la performance— tienden a una experiencia [directa] con lo real” (Lehmann 2002, 216).

En este corto recorrido creemos que es posible identificar la tradición y la fenomenología de lo que llamamos proceso de transformación,

3 La traducción es mía.

desterritorialización, desplazamiento y desconfiguración al que está sometido el teatro contemporáneo en su tensión entre singularidad y multiplicidad. Proceso que no se detiene ni siquiera ante la posibilidad de una disolución: disolución de la representación en el puro presente de la “presentificación”, como plantea Jean-Pierre Sarrazac al verificar que el concepto de representación no fue sometido a crítica de manera suficiente en el teatro de Bertolt Brecht, pero que este proceso se da en el teatro del final del siglo xx: “Si en las décadas de los años ochenta y noventa [del siglo xx] se pone al día una nueva exigencia de literalidad y de teatralidad, esta exigencia se vincula a un acontecimiento escénico que sería a tal punto pura presentación, pura presentificación del teatro que borraría toda idea de reproducción, de repetición de lo real” (Sarrazac 2000, 63)⁴.

Pero si lo que denominamos desterritorialización del teatro es un proceso que se puede identificar en sus primeros movimientos en la transición del siglo xix al xx en Europa, en América Latina es una realidad que se implanta y se verifica de manera radical en la transición del siglo xx al xxi. Una función fundamental en este tránsito —tanto en Europa como en América Latina— la cumple la crítica y la impugnación del régimen de representación, el cual, en el teatro, vehicula con privilegio los procedimientos propios de un teatro dramático. No en vano estos dos momentos que he querido recuperar aquí —las dos transiciones de los dos últimos siglos— están vinculados con una impugnación de la estabilidad del teatro dramático: crisis del drama, en el final del siglo xix al xx y teatro posdramático, en la transición del xx al xxi. Pero, de manera más radical en nuestra época actual, impugnación de la limitación y de la delimitación de la obra de teatro como asignada de manera estable a un espacio, a un tiempo y a un tipo de práctica preestablecidos por la tradición.

En esta desterritorialización del teatro, éste no va solo, sino acompañado por la desinstitucionalización de las artes plásticas y

4 La traducción es mía.

visuales, a las que el teatro reencuentra en el espacio de las artes vivas y de la performance. Se puede reconocer esta impugnación de la estabilidad y del lugar estable del arte, que comparten todas las disciplinas en la interrogación sobre la posibilidad de la persistencia —existir en permanencia— de una teoría del arte, que plantea Nestor García Canclini (2006). En su texto *Sin nación, sin sujeto, sin museos. ¿De qué puede hablar la teoría del arte?*, esta impugnación aparece desde el título mismo. Y luego el texto reafirma la dificultad para establecer un lugar para el arte —y para su teoría y, decimos aquí, para su estudio—: “en las últimas décadas, la deconstrucción de la noción de sujeto, el cuestionamiento de las políticas museográficas y la erosión de las naciones por la globalización vuelven dudosos esos soportes empíricos e imaginarios de la reflexión estética” (García Canclini 71). El autor también reconoce, en un estado del arte de las artes plásticas que se encuentran con el teatro, desde el *happening* a la performance y a la instalación, cómo la producción, la circulación y la recepción del arte se organiza cada vez menos en torno a las obras individuales instaladas o exhibidas de manera permanente, y más en acontecimientos o situaciones pasajeras e inestables: “lo que hoy llamamos arte se despliega en conversaciones o intercambios, improvisaciones, traducciones o composiciones colectivas que funcionan más como asambleas dispersas que como colecciones de objetos o mensajes” (77).

Pero más que nombrar lo que podríamos llamar nuevas prácticas museográficas, lo que es importante en la reflexión de García Canclini, a nuestro juicio, es la interrogación sobre el pensamiento del arte, sobre la obra de arte en este nuevo régimen estético que reclama la incorporación de lo social. “¿Cómo reconstruir lo social para que la necesidad de ser sujetos con los otros no sea asfixiada por la política ni banalizada por el comercio?” es la pregunta con la que el autor cierra su reflexión. Esta interrogación está en la base de los nuevos desplazamientos de las prácticas artísticas de todos los campos, incluido el teatro. En particular, en lo que señalábamos al principio del artículo, está presente en el desplazamiento de las prácticas específicas

del teatro hacia devenir prácticas sociales, siguiendo la definición de Ileana Diéguez, como incorporación de lo que ella llama “prácticas liminales” al campo del teatro: “concibo lo liminal como tejido de constitución metafórica: situación ambigua, fronteriza, donde se condensan fragmentos de mundos, precedera y relacional, con una temporalidad acotada por el acontecimiento producido, vinculada a las circunstancias del entorno” (Diéguez 2007, 60).

Líneas de fuga y espacios posibles para los estudios teatrales

El conjunto de desplazamientos, deslizamientos y desterritorializaciones del teatro y de las prácticas escénicas, que hemos mencionado hasta ahora, constituyen la materia de estudio de los estudios teatrales. La verificación de su existencia, el reconocimiento de su existencia, permite nombrar, como conclusión, algunas áreas específicas a las que pueden dirigirse los estudios teatrales. En este caso podemos mencionar proyectos que ya están en ejecución o que están próximos a realizarse en la Universidad Nacional de Colombia, en Bogotá. Esta reducción al campo local del lugar de trabajo pretende dar cuenta de experiencias en las que participo, las cuales no reemplazan otras y, sobre todo, no reemplazan el hecho que ya hemos señalado de la inexistencia de los estudios teatrales como campo específico de estudio en el país.

El concepto de “teatro y artes vivas” crea un espacio amplio de convergencias y de vecindades en tensión, que nombra una multiplicidad de prácticas, soportes, dispositivos y lenguajes. Los conceptos de teatralidad y performance —trabajando a veces en complementariedad, a veces en vecindad y otras tantas veces en tensión— buscan abarcar y nombrar las problemáticas más generales a las que se ven abocados los artistas de ese campo heterogéneo que se nombra como “teatro y artes vivas” (Viviescas 2009). Una problemática que está asociada tanto a la teatralidad como a la performance —y a sus múltiples relaciones— es la de la escritura. El

teatro y las artes vivas, dentro de sus principales efectos, desplaza a la escritura del lugar estable y definido que ésta ocupaba en el proceso de creación de una dramaturgia tradicional. En esta medida, la escritura —como práctica, como procedimiento, resultado y producto— no se limita a resolverse como escritura literaria previa a la creación de un espectáculo de representación. Al contrario, se ve sometida a desplazamientos que descolocan su estatuto pero que, al tiempo, abren múltiples posibilidades de nuevas funciones y maneras de ser y de ejercer-se. El lugar, el momento y la función de la escritura es una tríada de interrogantes que busca poner en evidencia los desplazamientos y los cambios de función que pueden ser identificados en la escritura en el contexto de las prácticas teatrales y de artes vivas contemporáneas respecto de la tradición de las artes de representación.

También puede nombrarse otra perspectiva de estudio, que puede ser considerada como una nueva estrategia de acometer el estudio del teatro. Los estudios teatrales desde los estudios literarios es un campo de investigación que busca interrogar a la escritura dramática y a los fenómenos teatrales de representación desde el lugar de la crítica, la historia y la teoría literaria, no asumiendo, sino postulando como una cuestión problemática la relación y las diferencias que se establecen entre los dos campos: teatro y dramaturgia, por un lado, y estudios literarios, por el otro. Dado que esta relación es problemática, el campo de investigación no se cierra sino que se ensancha: ¿cuáles son las posibilidades teóricas y metodológicas que se abren desde una perspectiva de estudios literarios aplicada a la escritura teatral literaria y escénica? ¿Qué problemas de investigación pueden ser identificados en la zona fronteriza de interfaz entre los estudios teatrales y los estudios literarios? ¿Cómo se articula la producción dramática en los estudios históricos y/o estéticos de conjuntos literarios tales como los períodos, los autores o las naciones? ¿Cuáles posibilidades se abren a los estudios comparativos para poner en relación distintos géneros literarios en problemas comunes? Éstas son apenas algunas de las preguntas que pueden orientar la implementación de

los estudios literarios en la condición de tensión que hemos señalado entre singularidad y multiplicidad del campo teatral contemporáneo.

Conclusión

El estudio *Estado del arte del área de arte dramático en Bogotá D. C.* (Pulecio et ál. 2007) es una de las publicaciones más recientes de evaluación integral del campo teatral en Colombia; aunque es local, pues trabaja sobre Bogotá, establece un “diagnóstico” de la investigación teatral en la ciudad. Entre varias cosas, señala que “se concentra en un número escaso de personas [...], quienes trabajan de manera aislada y en proyectos puntuales que no siempre tienen continuidad a largo plazo”; “la mayoría de las investigaciones tienen un carácter referencial” y “un considerable porcentaje se centra en aspectos históricos”; y, finalmente, dentro de lo que quiero citar, que “no existen espacios académicos específicos para la formación de investigadores en el área del arte escénico” (Pulecio et ál. 2007, 263-264). Así no sea más que una consideración institucional, quiero pensar que la definitiva instauración de los estudios teatrales en Colombia tendría como efecto inmediato un fortalecimiento de la investigación en teatro, el cual muy probablemente podría ofrecer alternativas al diagnóstico que nos ofrecen los tres autores del libro.

Y aún habría que señalar que la investigación teatral no se limita a la disciplina teórica —histórica y medianamente crítica— que parece haber sido el objeto de estudio de los autores del libro. Podríamos decir que, como una vieja aspiración del campo artístico y del campo académico, la investigación-creación es también una actividad que reclama atención y promete resultados igualmente trascendentes. Pero aun si nos restringimos al campo del estudio y la reflexión teórica, los estudios teatrales tienen un campo de acción importante para contribuir a la comprensión del fenómeno teatral en Colombia, de sus cambios y transformaciones y de los nuevos sentidos que adquiere en el contexto del país en nuestro tiempo.

Obras citadas

- Adorno, Theodor. 1983. *Terminología filosófica I*. Trad. Ricardo Sánchez O. Madrid: Taurus.
- Adorno, Theodor. 2004. *Teoría estética*. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Akal.
- Danan, Joseph. 2004 “¿Fin de la dramaturgia?” En *Coloquio Internacional sobre el gesto teatral contemporáneo*, 39-48. México: Proyecto 3/ UNAM/ Escenología.
- Diéguez, Ileana. 2007. *Escenarios liminales*. Buenos Aires: Atuel.
- Foster, Hal. 2001. *El retorno de lo real*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal.
- García Canclini, Néstor. 2006. “Sin nación, sin sujeto, sin museos. ¿De qué puede hablar la teoría del arte?”. En *Arte contemporáneo latinoamericano*, 71-90, ed. Álvaro Villalobos. México: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Kantor, Tadeuz. 1984. *El teatro de la muerte*. Trad. Graciela Isnardi. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Lehmann, Hans-Thies. 2002. *Le théâtre postdramatique*. Trad. Philippe-Henry Ledru. París: L’Arche.
- Pulecio Mariño, Enrique, Miguel Alfonso Peña y Jorge Manuel Pardo. 2007. *Estado del arte del área de arte dramático en Bogotá D. C.* Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Rancière, Jacques. 2004. *Malaise dans l’esthétique*. París: Galilée.
- Rancière, Jacques. 2005. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Sarrazac, Jean-Pierre. 2000. *Critique du théâtre. De l’utopie au désenchantement*. Belfort: Circé.
- Viviescas, Víctor. 2006. “La representación del individuo en el teatro colombiano moderno”. *Paso de gato. Revista Mexicana de Teatro* 24: 24-26.
- Viviescas, Víctor. 2007. “Viajes y derivas en el teatro”. *Fractal* 45-46: 159-172.

Viviescas, Víctor. 2009. “La obliteración del actuar: la imposibilidad del acto. Una lectura estética de la reducción del hombre roto a la condición de la inacción”. *Desde el Jardín de Freud* 9: 121-134.