

Proyecto 3

**Coloquio internacional  
sobre el gesto teatral  
contemporáneo**  
(noche de teatro)

ALEMANIA / COLOMBIA / ESPAÑA / FRANCIA / MÉXICO

del 5 al 15 de noviembre del 2004



80 años de la  
*Facultad de Filosofía y Letras*  
1924-2004



escenología ac  
□

# Coloquio internacional sobre el gesto teatral contemporáneo (noche de teatro)

ALEMANIA / COLOMBIA / ESPAÑA / FRANCIA / MÉXICO

del 5 al 15 de noviembre del 2004



**Coordinador:**

Jean-Frédéric Chevallier

**Asesoría editorial:**

Héctor Bourges, Joseph Danan,  
Rubén Ortiz, Gerardo Trejoluna

**Secretaría editorial:**

Ángeles Batista

**Equipo de producción:**

Dariela Pérez, Karla Selene Pineda, Laura Soto

**Foto de portada:** Fabiola Villanueva

**Diseño de portada:** Marco Kim

**Diseño de interiores:** Yalma Porras

Reservados todos los derechos. Prohibido cualquier uso que se le quiera dar a esta obra, al igual que su reproducción total o parcial en forma alguna o mediante un sistema, ya sea electrónico, mecánico, de fotorreproducción o cualquier otro, sin el permiso escrito de los editores.

Primera edición, 2004

D.R. © Proyecto 3

Coedición

Proyecto 3 / UNAM / Escenología

Impreso y editado en México

*Printed and made in Mexico*

## Índice

<i>Introducción: hacia un teatro del presentar.</i> Jean-Frédéric Chevallier .....	7
<b>El teatro sin el drama: elementos teóricos</b>	
<i>¿Todavía teatro?</i> Denis Guénoun .....	19
<i>De la acción al movimiento.</i> Joseph Danan .....	25
<i>El teatro posdramático.</i> Hans-Thies Lehmann .....	31
<i>¿Fin de la dramaturgia?</i> Joseph Danan .....	39
<i>Nostalgia de Sísifo: posibilidades de la escritura teatral contemporánea.</i> Víctor Viviescas .....	49
<b>Investigaciones escénicas</b>	
<i>Investigación escénica en Latinoamérica.</i> Ileana Diéguez .....	67
<i>Investigación en Proyecto 3: provocar los sentidos, dar sentido.</i> Jean-Frédéric Chevallier, Ángeles Batista .....	79
<b>Teatro posdramático y resistencia al neoliberalismo</b>	
<i>¿Qué es el neoliberalismo?</i> Marcos López .....	93
<i>¿Espectadores o consumidores?</i> Mathias Pees .....	105
<i>Teatro para resistir. Entrevista.</i> Rodrigo García .....	109

## **Introducción: hacia un teatro del presentar**

Jean-Frédéric Chevallier

Todo ocurrió como si hubiese conexión continua entre el desarrollo capitalista y la capitalización de visiones o de imágenes del mundo.

Jean-Luc Nancy, La creación del mundo o la mundialización.

Desde hace unas décadas, algo cambia en la forma de practicar el teatro, tanto de hacerlo como de verlo. Hoy en día nos interesa menos la representación de una historia ficticia, el desarrollo de un conflicto entre personajes. Nos interesa menos el drama y lo que su escenificación implica: la representación. La atención se dirige más hacia lo que *está* detrás de la historia, de los personajes y del conflicto. Todo lo que definía al teatro (el drama y su representación) ya no nos permite hablar de él. *Ya no hay coincidencia entre lo dramático y lo teatral*. Lo que busca alcanzar el gesto teatral contemporáneo (explicitaremos los posibles sentidos del término más adelante) ya no es tanto a una “actuación” creíble y realista sino, más bien, una presencia y un presentar auténticos. Nuestra atención de practicantes del teatro -tanto desde la sala como desde el escenario- se enfoca ya no en la representación sino en la *presentación*, en lo que se expone, en lo que sucede (se logra, se percibe) aquí y ahora, en lo que aquí está, lo que se ofrece a la mirada en el presente del acto de ofrecerlo<sup>1</sup>. Todo lo que ocurra en este coloquio podría verse así: hablar, desde distintos ángulos del *porqué* y del *cómo* de un teatro que se desinteresa por la

---

<sup>1</sup> El presentar privilegia el evento, o sea un conjunto de condiciones iniciales y finales, ni más ni menos. En la presentación se trata de una presencia, pero ésta no se agota en la presentación: lo que la presencia es, es en buena parte impalpable, es decir, no solamente impropia para la representación sino que también está a merced de las capacidades perceptivas del que asiste a la entrada en escena del aparecer.

representación (otras artes lo hacen mejor y permiten a los espectadores hacerlo de manera más eficaz) y se dedica de forma privilegiada a la *práctica presentativa*.

Hecho este preámbulo, hay que precisar algo: en realidad, este coloquio hubiera podido ser la ocasión de un análisis sociológico del campo teatral. Pese a la ingenuidad y la inmediatez de lo dicho en un principio, ¡cuántas veces se escuchan actores decepcionados, se ven docentes asustados y directores enojados al creer que el *paso del representar al presentar* es una disminución, una desvaloración de la actividad teatral, casi proporcional al número de letras que han quitado: “r” y “e”, ¡o sea dos! Las ponencias que siguen serán más bien la ocasión para pensar en qué medida el quitar dos letras al verbo “representar” equivale a quitar el candado para que surja una multiplicidad de acontecimientos teatrales, por cierto más vivos y más interesantes. Es de gran importancia apelar aquí a nuestras experiencias como espectadores<sup>2</sup>. Porque no se trata de establecer una nueva objetividad. “Una visión neutra es no sólo imposible, sino literalmente sin sentido: equivaldría a querer reventarse los ojos para ver las cosas objetivamente.”<sup>3</sup> De lo que se trata es de lucidez. ¿En qué medida si definiendo tal tipo de teatro es que definiendo tal puesto en el teatro? ¿Cuánto me asusto si lo que me sirvió para orientarme en mi práctica escénica, de cierta forma se derrumba? ¿Por qué no partir más bien de lo que me interesa, me atrae, me conmueve, me provoca, me hace pensar durante el acto teatral? Y partir de esto es partir del espectador, es un acercamiento probablemente fenomenológico.

Es necesario un breve recordatorio. En un contexto posmoderno, observamos por un lado el fin de la Historia (y del sentido de la Historia) y por otro la desmultiplicación y la inestabilidad de los micro-relatos locales. En el

---

<sup>2</sup> Numerosas intervenciones en este coloquio se nutren de estas experiencias. Las llamaremos “experiencias espectatoriales”.

<sup>3</sup> Gianni Vattimo, *Esperer croire* tr. C. Alunni, Paris, 1987, Seuil. p. 42.

marco teatral, esta observación conduce a pensar en el trabajo hermenéutico del espectador: sobre la base de lo que percibe durante el acto teatral -y no de lo que recibe porque se le comunica-, el espectador construye un relato propio, relato del cual forja luego una interpretación, una suerte de lectura idiosincrásica sobre su lugar en el mundo. El proceso es más paradójico de lo que parece: pese a que ya no existen fundamentos ideológicos comunes (posibilidades *a priori* de intercambiar representaciones<sup>4</sup>) se crea una suerte de continuidad ontológica entre todos los participantes del acto teatral.

Si quitamos el “re” de *re*-presentar es porque, primero, dejamos de ver el escenario como lugar de re-copia, y segundo (consecuencia del primer punto), dejamos de ver *sólo* el escenario. El acto teatral es más que el estricto acontecimiento escénico; incluye a los que lo ven. Y si nos referimos al modelo anterior (el modelo dramático), eso implica hacer el teatro desde otro lugar (que el solo escenario). Quitar la “re” es, primero, quitar los referentes comunes (aquel mundo de las cosas en sí). No represento nada porque no hay nada que representar o que pueda yo representar adecuadamente (es más complicado, por supuesto, y recordemos que *nada más* estamos hablando de teatro). Pero este quitar implica también quitar de su prepotencia al escenario. Y dicho de esta forma, entendemos tal vez mejor porqué este cambio puede molestar a algunos. Si no busco representar en el escenario, es porque reconozco que no soy omnipotente, que no tengo el derecho de imponer mi “visión” de las cosas (y representar es eso). En este sentido, toda empresa de semiológica y de comunicación es totalitaria: si hago del escenario un conjunto de signos -representación o mensaje- que comunico a la sala para que ella luego lo descifre,

---

<sup>4</sup> El discurso moderno afirma que si no se establecen representaciones comunes no existe posibilidad alguna de hacer un intercambio y, por ende, de relacionarse. Es porque puedo comunicar mi representación del mundo y porque ésta tiene que ver con la del que me escucha, que él y yo podemos hacer un intercambio (el que me ha escuchado me comunicará después su propia representación del mundo) y de aquí relacionarnos. En un marco moderno, existe relación pues, cuando hay comunicación de las representaciones en ambas direcciones.

hago acto de imposición. Al contrario, si no busco representar nada, si no busco comunicar nada, no impongo nada.

Sin embargo, muchos opinan que si no hago eso, no hago nada. “Quite el “re” y lo perdí todo...”. Tal sería la sensación. Es donde se vuelve necesario recordar nuestras experiencias como espectadores, o nuestras experiencias como actores al escuchar espectadores. Lo que prima es la impresión. Al dejar de limitar el trabajo de cada espectador a una evaluación de la calidad de la representación y a un desciframiento del mensaje que ella siempre conlleva, se vuelven posibles otras formas de participación en el evento escénico. Y si esa *participación* llama tanto la atención es porque *forma parte* de lo que surge durante el acto teatral y por ende lo define: el acto teatral deja de existir del escenario *hacia* la sala y se vuelve del escenario y de la sala. Es cuando se empieza a establecer la continuidad entre entes (actores, espectadores) de la que buscábamos hablar. Quitar el “re” permite invitar a cada espectador a una suerte de creación idiosincrásica, pero no sólo eso, sino también a la constitución de cierta continuidad entre los entes-participantes del acto: la relación no se establece nada más entre tal espectador y tal actor; el acto teatral es la ocasión de tejer una especie de red de relaciones ontológicas.

\*

He aquí nuestra problemática y sus distintos momentos: (1) un teatro del presentar, (2) que se práctica tanto en el escenario como en la sala, y que (3) sin trabajar lo “en común” pone en relación entes. Estos tres momentos invitan a esbozar un panorama de las cuestiones que despierta el hacer teatro hoy en día. Y si decidimos hablar de *gesto teatral contemporáneo* es porque intentamos estudiar y reflexionar lo que las prácticas escénicas contemporáneas (las que ocurren hoy en día pues) buscan propiamente cuestionar del teatro. Hablamos de

“gesto” para subrayar la intención que habita la *acción* que consiste en practicar teatro. ¿Cuáles son las intenciones teatrales específicamente contemporáneas?

Detallemos los tres momentos:

1. *El teatro después del drama: elementos teóricos.* El propósito de la actividad teórica es conceptuar lo existente (*teoros* significa ver en griego antiguo); si lo existente cambia, importa que cambie la mirada para verlo y el concepto para nombrarlo. De no ser así, se pierden toda aptitud de la vista y todo real contacto con la existencia. ¿Qué puedo decir de un montaje si limito mi decir al descifrar el querer-decir del director? ¿Cuáles cambios en el paradigma teatral hacen necesario hablar de las prácticas escénicas con otras palabras? ¿Cómo enfocar la disociación que aparece entre lo teatral y lo dramático? Preguntas hechas no para conformar un nuevo modelo sino para darse la posibilidad de describir adecuadamente la diversidad de nuestras experiencias teatrales.

Es tal vez necesario explicar una característica del evento que hoy comienza: re-inventar la articulación entre lo teórico (las palabras para ver, pues) y lo práctico (lo que hacemos -cada quien- *de* teatro, lo que hacemos -cada quien- *del* teatro). La teoría no sirve sólo para archivar lo pasado sino también para desplazar el presente: ver supuestamente lo mismo con otros ojos... Puede existir un va-i-ven constructivo y enriquecedor entre lo que se práctica y lo que se ve y se habla de la práctica. Pero no se trata tampoco de reproducir los errores del arte moderno: cualquier discurso para justificar cualquier práctica. Se trata más bien de buscar establecer un diálogo entre la actividad teórica y la actividad práctica: si la primera puede ayudar a desplazar la segunda, vice-versa: la segunda es el material concreto a partir del cual se puede constituir la primera. No es casual que la gran mayoría de los exponentes de este coloquio sean también practicantes del teatro. No es casual tampoco que en paralelo a las ponencias hayamos abierto talleres

(para que espectadores, actores y escritores practiquen las problemáticas, las trabajen, las desplacen). No es casual en fin que este coloquio concluya con una noche de teatro durante la cual los que ahora dicen interrogar el acto teatral, les propondrán experimentar montajes en los que buscan los efectos tajantes de esta interrogación. De hecho esta festividad nocturna será la ocasión de dar más concreción a la palabra “gesto”. No es sólo un conjunto de interrogaciones, sino los efectos prácticos de esas interrogaciones lo que nos interesa cuestionar.

2. *Investigaciones escénicas.* La relación entre la actividad teórica por una parte, y la actividad práctica por otra, no tienen porque entenderse como radicalmente distantes. Existen prácticas escénicas que hacen presente el diálogo dentro del mismo acto teatral. Podríamos hablar aquí de investigaciones escénicas: hechas sobre el escenario. Tales investigaciones se realizan para tener efecto sobre las prácticas escénicas, en particular para cambiar la naturaleza de la relación entre actor y espectador.

Sin embargo, cuando hoy en día se recurre al término “investigación”, en unos casos el uso de la palabra responde más que otra cosa a estrategias de mercadotecnia: se pretende llamar la atención con una supuesta novedad, de la misma forma que se cambia el color de un detergente para aumentar las ventas. En otros casos, se refiere a prácticas que el gran público percibe como poco accesibles. Sin embargo, el recurrir a la investigación práctica puede ser una forma apropiada de tomar en serio la necesidad de poner en crisis –durante el mismo acto teatral– nuestra visión del teatro. ¿De qué forma, con qué propósito hoy en día se practican reales investigaciones teatrales? Es importante aquí el plural en tanto que probablemente ha desaparecido la investigación como proyecto global (pensemos en Grotowski), sin embargo existe un mosaico de experiencias singulares, locales, determinadas y limitadas, que buscan, que interrogan,

que investigan -en la práctica- tal o cual aspecto del acto teatral, para que ese mismo se desplace. (Aquí también está otra apuesta: si no se desplaza el quehacer teatral deja de estar vivo.)

3. *Teatro posdramático y resistencia al neoliberalismo*. Hablar así del gesto teatral contemporáneo equivale a subrayar cuán ajeno está del sistema en el cual vivimos hoy: la *sociedad del espectáculo* o “sistema de dominación espectacular<sup>5</sup>”, en el cual se realiza la venta espectacularizada de todo (y de todo porque todo es vendible). Pensar en el espectador como lo hacemos es evidenciar también cuán distinto es del espectador de espectáculos. Como recuerda Samuel Weber acerca del segundo, “si uno se queda como espectador, si uno se queda tranquilamente donde está, frente al televisor, entonces las catástrofes se quedarán siempre afuera, siempre un “objeto” para un “sujeto” –tal es la promesa implícita del medio–. Pero esta promesa consoladora se relaciona con una amenaza clara también, a pesar de que se quede inexpresada: ¡quédate donde estás! Porque si te mueves, eso puede provocar fácilmente una intervención, ya sea humanitaria o no.<sup>6</sup>” Se busca tener (y detener) a un espectador que siempre mira para saber lo que sigue (del “drama”) y, así, que jamás actúe. “Nos encontramos dentro de un espectáculo, pero en el cual sólo podemos mirar –el peor de los teatros tradicionales–<sup>7</sup>”. “Jamás había sido permitido mentir [a los espectadores] con tan perfecta ausencia de consecuencia. Se supone que el espectador ignora todo y no merece nada<sup>8</sup>”. En fin, el espectador del

---

<sup>5</sup> Guy Debord, *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris, 1992, Gallimard. p. 13.

<sup>6</sup> Samuel Weber, in Hans-Peter Jäck, *Plotiken des Anderen*, vol. 1., Franckfort/Main, 1995, p. 26.

<sup>7</sup> Hans-Thies LEHMANN, *op. cit.* p. 290.

<sup>8</sup> Guy DEBORD, *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris, 1992, Gallimard. p. 31.

espectáculo es pasivo y por ende “se ha vuelto materialmente imposible hacer entender la mínima objeción al discurso mercantil”<sup>9</sup>.

En un escenario de teatro es probablemente imposible -por ineficaz- formular una objeción al discurso mercantil: sería oponer un discurso al discurso. No importa tanto oponerse (lo que de hecho sería difícil: el *espectáculo integrado* instaló una falsificación sin réplica) sino diferenciarse. Se trata de reintroducir diferencias. Si el gesto teatral contemporáneo puede aparecer como alternativa, no es como discurso, sino como práctica, práctica humana, como *praxis* -empezando por la primera: la práctica de la alteridad-. En efecto, en un sistema cuyo fundamento es el egoísmo (Cf. Adam Smith, *La riqueza de las naciones*), el teatro invita a practicar la alteridad. Es una manera evidente de estar completamente fuera del dispositivo espectacular. No se comunica un discurso para decir: “no es cierto, el ser humano no es fundamentalmente egoísta”, más bien se *practica* otra cosa que el egoísmo, se *practica* un ser humano diferente. Hasta el *invitar a* (los espectadores, cada espectador) es diferente del *imponer* (a todo el público). Lo que buscamos es una práctica real, efectiva y no imaginaria. Puede ser que disfrute la actuación de un personaje, pero lo que disfruto es la actuación, o sea la práctica real del actor. Y esa práctica real del actor puedo disfrutarla viéndolo barrer, viéndolo bailar, etc. Si me enfoco en el personaje, me enfoco en la representación. Y ¿qué pasa, en el marco de la sociedad del espectáculo, con la representación? ¿Qué pasa con el teatro de la representación? Deja pensar que la representación es válida. Pero la única representación que existe es la de la sociedad del espectáculo. Dado que todo lo que participa de la representación participa del espectáculo, dado que ya el espectáculo ha subvertido todas las representaciones culturales para su provecho propio, recurrir a la

---

<sup>9</sup> Guy DEBORD, *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris, 1992, Gallimard. p. 45.

representación es entretener el espectáculo. Quedarse en la lógica de la representación es quedarse en la lógica mercantil porque *hoy en día toda representación participa de lo mercantil*. El espectáculo da vehículo a una representación del mundo, la única: el mundo como mercancía espectacularizada, el espectáculo da vehículo un fundamento; todo ser humano es fundamentalmente egoísta. Al querer comunicar un discurso convalidaré la dictadura del único discurso que existe y que no se evidencia como discurso: el del espectáculo.<sup>10</sup>

Si comienza en el espectador, el teatro puede ser un dispositivo no espectacular. Si se logra la no-pasividad del espectador se vuelve posible un teatro fuera de la economía mercantil, un teatro que no está bajo la dominación del espectáculo. Hay que entender cómo el dispositivo teatral participa de una nueva política de la percepción.<sup>11</sup> Porque la gran cuestión

---

<sup>10</sup> Dos elementos más vienen a consolidar esta idea. Primero, el discurso dogmático del espectáculo no se da como discurso y aún menos como dogma, sino como ambiente y se aprovecha de lo sospechoso de cualquier discurso moderno, o sea universal, con visión futuro y fundamento. La representación espectacular comunica un discurso que no se da como tal –podría aburrir. Comunica un discurso como espectáculo. Segundo, si lo que pido al espectador es imaginar un personaje, de cierto modo sigo manteniendo las ficciones ambientales, o sea la falsificación del mundo. Si me quedo en el representar, me voy a quedar en la superficie: lo que busca justamente el espectáculo. Nada voy a lograr exhibir de la existencia humana con profundidad, no voy a poder lanzar ningún movimiento de repetición de esa vida, sino que voy a usar herramientas ya sobornadas por el espectáculo, voy a repetir los errores de la *imaginación dramatizante*.

<sup>11</sup> En la percepción directa se juega todo. Si lo que percibe el espectador no tiene porque entrar a fuerza en un discurso preestablecido, entonces el espectador tiene la posibilidad de restablecer una continuidad entre su percepción y su experiencia. De relacionar la primera con la segunda, y desde aquí lograr interpretarse idiosincrásicamente. Pero no sólo eso, sino también que durante el acto teatral el espectador descubre que sus experiencias no dependen sólo de él, sino también del otro. Y viceversa: el actor tiene que hacer conciencia de que no está presente en el escenario para imponer un discurso. Pero, para que se manifieste la diferencia propia –la idiosincrasia- de cada espectador hay que subrayar

aquí es, al fin y al cabo, la de la percepción. Es porque invita a una forma de percepción diferente a la del espectáculo que el gesto teatral contemporáneo se da como (o se puede dar como) alternativa al neoliberalismo. “El teatro es precisamente el dispositivo crítico que se opone lo más radicalmente al espectáculo, el analizador más perspicaz de la crisis de la representación y de la crisis concomitante del espacio público<sup>12</sup>”. ¿En qué medida ese replanteamiento abre nuevas posibilidades políticas (en cuanto al vivir juntos) para el teatro? ¿Por qué decir del teatro de la presencia que es una forma de resistencia a la lógica neoliberal?

\*

En fin, no hay que esperar de este coloquio respuestas ni soluciones. No se trata de enlistar verdades o certidumbres, sino de provocar inquietudes (ya es hora). Este coloquio, los talleres, la noche, son en realidad una invitación a que ese compartir inquietudes haga nacer otras y otras inquietudes más en cuanto a nuestra necesidad y maneras de hacer el teatro de hoy.

---

la diferencia de funciones entre actor y espectador: un ser humano sueña y delira, otro ser humano se levanta e interpreta. Va de un intercambio simbólico entre la sala y el escenario.

<sup>12</sup> Michel DEUTSCH, *Le Théâtre et l’Air du temps*, Paris, L’Arche, 1999. p. 15. (La crisis de la representación es también la crisis de la representación política.)



*Coloquio internacional sobre el gesto teatral,*  
se terminó de imprimir en el mes de  
noviembre de 2004,  
en los talleres de  
Procesos Editoriales Gaceta  
La edición consta de 1000 ejemplares impresos  
en papel bond de 75 gs. para interiores  
y cartulina coché cubierta de 250 gs. para portada.

Los textos se elaboraron en  
Adobe Garamond 8, 10 y 11 pts.