¿Representar

PUESTA EN ESCENA Y *PERFORMAN*

Incluso antes de la inauguración del quincuagésimo noveno «Festival de Aviñón», al leer la prensa o al escuchar a los espectadores más habituales, la cuestión estaba clara: no habría teatro, ni clásico, ni contemporáneo; la puesta en escena dejaría su lugar a la *performance* y todos los espectáculos estarían tocados por la misma desesperanza, afligidos por todas las calamidades del mundo.

la calamidad?

CE EN **AVIÑÓN 2005**

[Patrice Pavis]
Universidad de París VIII

Sin embargo, tal previsión catastrofista merecería una verificación: ¿había verdaderamente desaparecido la puesta en escena teatral y había llegado a ser la calamidad el nuevo tema universal?

Es cierto que, sobre el papel y quizá también en el espíritu de los directores del Festival, Hotense Archambault, Vincent Baudrier, y del artista invitado, Jan Fabre, la ocasión era propicia para los «artistas de la escena» que «interrogan, a través de sus creaciones, nuestra cualidad de ser humanos en su dimensión espiritual y animal» e «interpelan la relación que mantenemos con nuestro cuerpo y nuestros fantasmas, nuestra vinculación con la belleza, pero también con la violencia, que a veces coexisten en nosotros» (Programa del Festival, p. 1).

Comprobaremos esta presencia de la violencia en el análisis de ocho espectáculos presenciados durante la primera semana del Festival. La calamidad es un *leitmotiv* suficientemente general para facilitar las comparaciones. Y mientras que la catástrofe es un acontecimiento puntual e irreversible, la calamidad es más bien un estado duradero, casi permanente: una plaga que alcanza a las cosechas, un desastre ecológico que azota una región, una desgracia o una ruina que afectan a un pueblo. Bien sea natural o bien causada por los hombres, la calamidad produce en muchos artistas un estado prolongado y duradero de postración. Sus obras, no obstante, muestran con frecuencia una voluntad de superar aquel bloqueo, buscando una salida ficcional y estética a la crisis. Como siempre, sus respuestas son individuales y, por ello, es mejor analizar sus resultados que sus discursos, sus comentarios o los procesos intencionales que las acompañan y, a veces, las preceden.

1. «Que lloren nuestros cuerpos / para evitar una catástrofe» (p. 37), reclama el Caballero de la desesperanza en *La historia de las lágrimas*[1], el espectáculo de Jan Fabre que abre el festival, algunos días antes de la reposición de *Yo soy sangre.* Este *leitmotiv* del espectáculo constituye también una de las claves para la mayor parte de las obras del Festival *in.* La libre expresión de un cuerpo acosado hasta el extremo, más digno de compasión que heroico: tal es la exigencia de la mayor parte de los espectáculos para salvar a la humanidad de la calamidad en la que se encuentra sumida. El cuerpo desprovisto de lenguaje verbal y la danza, más que el arte dramático, parecen, a primera vista, aptos para cumplir esta exigencia. Sin embargo, para representar la calamidad difieren las respuestas de uno a otro artista. Se ofrecen grosso modo estas dos soluciones: la puesta en escena y la *performance.* La primera recurre a la ficción dramática, a la representación; la segunda lleva a cabo y presenta en directo una acción no repetible, real y en modo alguno ficticia. Los ejemplos que hemos seleccionado oscilan entre estos dos polos teóricos, lo que dificulta la diferenciación entre ambos.

La historia de las lágrimas es, sobre todo, una coreografía, un espectáculo organizado como movimiento en el espacio. En el patio de honor del Palacio de los Papas, el espectáculo reúne a músicos percusionistas, a bailarines y a actores. Estos últimos, en número de tres, que interpretan al Caballero de

¿Había verdaderamente desaparecido la puesta en escena teatral y había llegado a ser la calamidad el nuevo tema universal?

[1] Jan Fabre, *L'histoire des larmes,* París, l'Arche, 2005.

Ante una filosofía tan escasamente creíble, y dadas la belleza y la fuerza de las imágenes, se siente uno tentado de hacer abstracción de las palabras para sumergirse en la sensualidad de las imágenes visuales y sonoras.

la Desesperación, al Perro (Diógenes el Cínico) y al Peñasco, están dotados de palabra. El caballero actúa en el centro del escenario, el filósofo corre de un extremo al otro y el peñasco, *obscenam in mulierem,* mujer obscena, habla desde una ventana de la fachada, algo en verdad no muy obsceno, es decir, según una etimología fantástica, delante de la *scaena* latina y, por tanto, en el límite del juego. Los tres intervienen de manera regular mediante monólogos bastante extensos, pero el espectáculo no reposa, sin embargo, sobre esta dramaturgia hablada. La composición es espacio-temporal y se halla integrada por el inmenso espacio del patio de honor y de las fachadas, así como por las evoluciones de los grupos y de los objetos, y por el desarrollo temporal de la partitura musical (arpa renacentista, percusiones, voz cantada barroca). Con un gran sentido de la composición arquitectónica y pictórica, Fabre coordina escenas de estilo diferente, pasa de una *performance* individual a un ballet para seis u ocho bailarines, con acciones simultáneas y coordinadas. Como en un cuadro de Jerónimo el Bosco (pensamos en su *Juicio final*[2]), los elementos se hallan yuxtapuestos con una cierta autonomía, pero el observador puede percibir la figura en su conjunto, tanto más fácilmente cuanto que las percusiones de los inmensos tambores, el arpa situada en el centro de la escena y la composición musical de Eric Sleichim producen un *continuum* sonoro que permite apreciar mejor la composición espacio-temporal, la simetría y el desorden de los motivos. Se percibe fugazmente la alusión a las figuras grotescas del Bosco, a sus escalas dispuestas para el asalto de inmensas paredes, a las formas monstruosas, tales como esos edredones montados sobre patas que surcan el escenario. Una imagen atraviesa a veces el espectáculo: el vidrio soplado mediante largos bastones; los recipientes de vidrio sobre los que se estiran los bailarines son manifestaciones a la vez concretas y abstractas, y por tanto alegóricas, de las lágrimas humanas. La composición sonora, pictórica y coreográfica, la aparición y el desarrollo de los motivos visuales tienen siempre su propia lógica, sin quedar sumidos en el texto. Hasta tal punto, además, que las intervenciones verbales producen el efecto de cuerpos extraños al conjunto de la composición, especialmente las del Caballero, pronunciadas con un ligero acento y con una cierta distancia, como separadas de la imagen y del acontecimiento visual y sonoro. Nada de la imagen cuidada, coagulada y global a la manera de un *Gesamtkunstwerk* wagneriano, sino momentos explosivos, flases de luz, alusiones fugaces a la pintura medieval. Jamás toma cuerpo el sistema cerrado de una puesta en escena coherente con relación a un proyecto dramatúrgico o a una filosofía. Este espectáculo no tiene nada de «historia de las lágrimas» tal como la hubiera considerado Roland Barthes: «¿En qué sociedades, en que tiempo se ha llorado? ¿Desde cuándo no lloran ya los hombres (y no las mujeres)? [...] Quizá "llorar" es demasiado fuerte; tal vez no es necesario referir todos los llantos a una misma significación»[3]. Jan Fabre, por su parte, no contempla las lágrimas en el marco de una historia cultural de las emociones. Antes bien, las considera simple secreción acuosa, junto al sudor, a la orina y eventualmente al esperma, a estas «lágrimas doradas [que] componen cantos de amor y de sinfonías de alegría» (p. 35-36), como lo expresa de manera tan poética el Caballero.

Pero ¿de dónde sale este Caballero? ¿De entre los caballeros andantes de nuestra época, es decir, los artistas? Y ¿qué filosofía representa? En cualquier caso, hay algunas ideas bien asentadas en los fluidos del cuerpo y, sobre todo, en las lágrimas: «El cuerpo que llora / puede preparar / una transformación mágica del mundo» (p. 32). Este pensamiento mágico se halla empapado de idealismo: «El pensamiento es una herencia del alma» (p. 39). Con frecuencia declamatorio, explícito y hablador, el Caballero se muestra inquieto por la extenuación de los seres humanos, pero su mensaje permanece oscuro. ¿Responde el llanto a lo trágico de la existencia o a la necesidad biológica de que se hidraten cuerpo y espíritu? Ante una filosofía tan escasamente creíble, y dadas la belleza y la fuerza de las imágenes, se siente uno tentado de hacer abstracción de las palabras para sumergirse en la sensualidad de las imágenes visuales y sonoras.

Lejos del teatro de texto, este espectáculo heteróclito se compone de fragmentos coreográficos y musicales extraídos de impro-

[2] Alta Pinacoteca de Munich.

[3] *Fragments d'un discours amoureux* (1997), *Oeuvres complètes,* París, Seuil, vol. 3, p. 627.

visaciones y reelaborados por Fabre, con momentos de *performance* que se producen a través de la repetición de una acción o de su prolongación improvisada. Los contrapuntos irónicos son siempre posibles, como sucede con el riego final que recuerda al de Gene Kelly en *Cantando bajo la lluvia,* tras la queja por el fracaso y por la muerte que se esconde bajo las risas.

2. En *Yo soy sangre* volvemos a encontrar los mismos principios de composición, sobre todo por la coordinación entre las acciones escénicas y el texto final, marcadamente didáctico. Este espectáculo, creado en 2003, versa, como indica su título, sobre la sangre, elemento vital por excelencia según el pensamiento medieval. En opinión de Fabre, dicho carácter vital resulta cruelmente ausente en nuestra época. La letanía final «yo soy sangre», *«sanguis sum»,* es repetida por el coro de los bailarines tras la aspersión de un líquido rojo, más vino que sangre, como para retomar el contacto con un ritual dionisiaco y con una vitalidad que el Renacimiento y el proceso de la civilización habrían hecho caer en el olvido. Así, esta reivindicación de una sociedad que no reprimiera los instintos recuerda extrañamente a Nietzsche y su nacimiento de la tragedia. *Yo soy sangre* mantiene un equilibrio entre la armonía de las formas y la violencia tumultuosa de la sangre; también aquí, lo dionisiaco y lo apolíneo, «las dos pulsiones del arte se ven obligadas a desplegar sus fuerzas en una proporción rigurosamente recíproca y según la ley de una justicia eterna»[4]. Lo que amenaza a la humanidad de aniquilamiento sería precisamente la muerte de los instintos, la cordura de los cuerpos, la anemia ligada a la civilización en los tiempos modernos. Pero —¿causa o consecuencia?— lo que el espectador percibe es, en definitiva, la violencia, la castración, la pérdida de sangre. En el espectáculo, la calamidad es programada («el planeta azul se volverá rojo»), parodiada («el tango de los carniceros de la Villette»), estetizada, y todo ello pese a que se produce la representación realista de la violencia: muñones sanguinolentos, órganos sexuales seccionados, mujeres que bailan con las manos atadas al tronco, cuerpos martirizados por la tortura y vaciados de su sangre. En este caso, el texto asombra por su ingenuidad demasiado directa: «amo mi impotencia», «el goce más allá del goce», «soy un hombre herido, al que nada le interesa». De manera bien afortunada, el acontecimiento escénico remonta siempre el vuelo sobre las urgencias textuales. Así, la aparición de nuevas imágenes, los choques visuales, la imaginación plástica desbordante, el virtuosismo y la energía de los bailarines relanzan una y otra vez el espectáculo.

Nada hay de perverso o de decadente en este cuadro de la destrucción y de la reconstrucción si no es una energía vital desbordante que no se deja canalizar, ni a través de las venas, ni de las palabras, ni del espacio escénico; y que se mantiene a flote, mientras la sangre se inscribe sobre el color negro del escenario y sobre el blanco de los vestidos de las novias. La calamidad, bien sea la ausencia de agua o bien la de sangre, no es nunca el estado final, porque todos luchan contra ella, y la palabra emergente, por directa que resulte, viene a ser también una fuerza de reacción y de superación de uno mismo.

3. *Dios y los espíritus vivientes,* con texto y puesta en escena de Jan Decorte, es una experiencia desconcertante por varias razones. La anécdota es poco comprensible, y la presencia muda de Decorte en figura de monje soldado no resulta mucho más esclarecedora. Incluso si, como se dice en el texto y en el programa, «se trata de escritura, no de biografía», y si «la manera de escribir no tiene nada que ver con la escritura automática, siendo más bien una escritura dirigida en todos los sentidos», el lector busca instintivamente un significado, una dirección que imprimir al relato. Decorte lo explica en el programa: «*Dios y los espíritus vivientes* mezcla enormemente los asuntos: el bien y el mal, el lenguaje, el mundo y tantas otras cosas; pero es, sin duda, un texto sobre el homicidio. Es una especie de anatomía, de filología o de enciclopedia del homicidio. Algo vuelve loco de rabia a este hombre que se nombra la Sangre, el Lobo y el Diablo. Loco de rabia hasta el punto de desear matar». Si la calamidad es anónima, el homicidio, por su parte, es «personal»;

La cuestión de la calamidad, en oposición a la de la catástrofe trágica, ha estado siempre en el centro de las investigaciones de la Societas Raffaello Sanzio de Claudia y Romeo Castellucci y de Chiara Giudi.

[4] *La naissance de la tragédie,* Gallimard, París, 1997, p. 142. (Hay edición española: Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia,* Madrid, Alianza Editorial, El libro de bolsillo, núm. 456, 1973 1.ª).

El teatro de imágenes necesita la mano férrea de un director escénico, que no puede desviarse de la línea general, ni permitir la menor caída de la tensión, para no sacar al espectador de su sueño desvelado.

pero todavía es preciso comprender sus móviles; por aquí ignoramos incluso si se trata de un homicidio perpetrado. Esta circunstancia no sería redhibitoria si la acción escénica captara la atención del espectador para hacerle soñar. Pero, durante los primeros veinte minutos, este únicamente presencia la caracterización completa —de pies a cabeza— del actor. Durante este interminable introito, el espectador espera el verdadero comienzo, el primer fogonazo de una ficción, pero la *toilette* no tiene otra función que someter a prueba la paciencia del público, lo cual provoca su cólera o su desinterés. A los espectadores no les queda más que la posibilidad de considerar este largo episodio como una acción provocadora, como una *performance* destinada a hacerles reflexionar sobre sus esperas, sus límites y su impaciencia. La única cosa que evita el rechazo definitivo es la música lancinante de Arno, que constituye una base continua e inquietante. De igual manera, el público aprecia el solo de danza de la gran coreógrafa Anne Teresa de Keersmaeker, que aparece, sin justificación dramatúrgica, como un *impromptu* dotado del virtuosismo y del estilo de los años ochenta. La caracterización, la música y la danza constituyen *performances* autónomas en el seno de una representación que aspira a «despegar», a crear la ilusión de un mundo posible. De igual manera, resulta una «*performance* de actor» el trabajo de Sigrid Vinks, consistente en decir el texto de modo que consigue retener la atención mediante el carácter extraño de su intención, el acento discretamente extranjero de su voz, la relación de falsa confidencia alucinada que mantiene con el público, su manera de inclinarse o de abrir las palmas de las manos hacia el espectador, creando con todo ello una intimidad y una tensión que no deben nada a la ficción del texto. Se produce así un efecto de *performance,* inesperado porque se presenta al principio como la historia de un homicidio, como surgiendo de una puesta en escena tradicional.

Podemos emitir un juicio seguro sobre la calidad de esta *performance* bastante mediocre a la vista de todo lo que deja de lado: la belleza de un espacio mal aprovechado, la inanidad del texto, la provocación que se agota y nos agota, la monotonía de los brincos del monje. El desastre es completo y llegamos a lamentar las obsesiones de un Fabre.

4. La cuestión de la calamidad, en oposición a la de la catástrofe trágica, ha estado siempre en el centro de las investigaciones de la Societas Raffaello Sanzio de Claudia y Romeo Castellucci y de Chiara Giudi. Desde el año 2002, ellos han creado once episodios de la *Tragedia Endogonidia,* una tragedia destinada a desarrollarse por escisión y que ya ha dado una decena de retoños en diversas ciudades europeas.

B. 03 Berlin, representada en el teatro municipal de Aviñón, es, según el programa, «un episodio que vuelve a trazar la parábola de la vida y de la muerte de una mujer que conoce la maternidad, el crimen, la confusión entre el poder de la vida y el de la muerte. Su anonimato, que se confunde con el del público, la privación de la palabra, la debilidad ante la ley, el dolor intransferible constituyen las condiciones esenciales de esta tragedia, que integra también el rol del espectador mediante la metáfora de un parterre habitado por conejos». ¡Comprenda el que este texto embrollado! ¡Lo esencial se halla en el espectáculo! La lectura de estos textos de escolta o de las reflexiones teóricas de Castelluci no hace más que confundir inútilmente al espectador de buena voluntad. Tanto más cuanto que los Castellucci definen aquí la tragedia con criterios que nos parecen corresponder mejor a los de la calamidad: el anonimato, la ausencia de palabra, la confusión entre la vida y la muerte. Está claro, en todo caso, que no se trata de la tragedia ática griega, sino de una tragedia «inhumana» que está por llegar, la cual es precisamente el objeto de sus investigaciones teatrales. «Siento, dice Romeo, que será una tragedia fría, transparente y limpia, innominada. Siento que nadie tendrá conciencia de hallarse frente a una tragedia, y esto será la mejor prueba de su eficacia.»[5]

Vayamos ahora con lo esencial: la puesta en escena en tanto que investigación de esta nueva tragedia a través de los acontecimientos que son presentados en el trabajo escénico.

Si nos basamos solamente en las imágenes que aparecen sobre la escena en *B. 03*

5 Materiales de trabajo, leídos en Aviñón, el 13 de julio.

Berlin, diríamos que se perciben una serie de cuadros en constante evolución, de figuras que se perciben turbias a causa del telón de tul (o de plástico) que separa el escenario de la sala. Hay siempre, tanto en lo directo como en lo figurado, una pantalla entre la acción y nosotros. Nunca se accede a la percepción clara de los objetos y de los cuerpos, que parecen figurar siluetas, sombras, formas o fantasmas. Únicamente *King Kong,* gorila mítico, o bien, oso pardo berlinés, se acerca al primer plano de la escena, con su aparejo ritual, para manipular los cadáveres ahorcados de conejos que evocan las conocidas imágenes de los campos de concentración. Tras el telón, más o menos translúcido según la iluminación, se adivinan las torturas y los cuerpos enredados de los amantes, sin que resulte fácil distinguir en cada caso. El crimen, la venganza, la masacre de los inocentes se perciben claramente en lontananza, pero no tenemos acceso a ellos, la realidad se nos escapa como un espejismo. La calamidad consiste, así, en la imposibilidad de colorear la realidad, no viendo en ella más que sombras, y no (al menos, todavía) en percibir lo trágico, en carecer de los instrumentos para juzgar y aceptar el destino. Esperamos lo trágico, para saber al menos con quién estamos tratando, pero únicamente caemos en la calamidad, esta cabeza de medusa con cabellos de serpientes.

Poner en escena consiste aquí en proponer una sucesión de figuras, de objetos o de seres humanos en constante evolución. Estas figuras antropomórficas se transforman continuamente, sin un destino final. Para describirlas e interpretarlas, podríamos inspirarnos en la iconología de Panovsky[6]. La iconología identifica la obra como objeto formal, pero también como portadora de significación convencional (conocimientos de los códigos de la representación) y, finalmente, como símbolo y síntoma de las mentalidades y de la época, lo que equivale a una visión del mundo. Consideremos este objeto que recuerda a una estela, a una tumba, o quizá a las tablas de la ley de Moisés. Lo identificamos en primer lugar como una forma que ha podido ser invertida; pensamos enseguida en la forma conocida de las tablas de la ley que Moisés, furioso, arroja a los judíos; cuando aparece una niña, en un momento de apaciguamiento, esta vuelve a poner un poco de orden sobre la escena de las calamidades y endereza maquinalmente la tabla: la ley es restablecida y esta imagen viene a ser la síntesis condensada de la concepción judeocristiana.

Esta interpretación iconológica permite comprender la manera en que las figuras, objetuales o humanas, no cesan de transformarse y de escapar a los creadores y a los espectadores a la vez, sin llegar nunca a un punto final. En cada momento, es necesario adivinar por dónde va el relato o qué figuras humanas son las que aparecen. El enigma no se resuelve nunca y se convierte en el motor de la puesta en escena, que viene a ser, de esta forma, «una figura fulgurante: ahora percibida, ahora fugitiva. En sí, reúne simultáneamente una evidencia mayor y una complejidad máxima» (Claudia Castellucci).

El teatro de imágenes necesita la mano férrea de un director escénico, que no puede desviarse de la línea general, ni permitir la menor caída de la tensión, para no sacar al espectador de su sueño desvelado. Castellucci y Guidi se desenvuelven bien en este terreno, siempre que el espectador acepte la lentitud de las mutaciones, el flujo prolongado de las figuras, la incertidumbre narrativa. Saben exactamente en qué momentos debe la imagen congelarse para mostrar un significado posible, antes de continuar su progresión. Dominan muy bien la progresión de las imágenes escénicas: por ejemplo, después de la prolongada formación de una imagen vaporosa y gris, incierta y onírica, hacen descender de repente un arco iris de vivos colores, que produce un contraste y cambia el ritmo del relato. En otros momentos, relativizan el flujo de la imagen por medio de ruidos realizados sobre la banda sonora. La frecuente utilización de elementos exteriores no se halla, sin embargo, desprovista de oportunismo: las citas en alemán («manifiéstate», «cruza el puente», «ven aquí», «más cerca», «come mis cenizas», «come mi metal», «bebe mi agua») no tienen justificación alguna en el paisaje sonoro, excepto el recuerdo de que la obra, financiada por la ciudad de Berlín, alude a Alemania (a su bandera, al oso blanco berlinés y, una vez más, a la inagota-

El espectador, más bien oyente, no ve nada más que el cuadro y la luz de los atriles; puede así concentrarse en escuchar la Biblia en todo su esplendor estilístico y en su crueldad desvergonzada.

6 *Studies in Iconology,* 1939.

El problema es el de saber si la *performance* puede pasar sin ilustración alguna por parte de la puesta en escena y si pueden ser ignoradas en este aspecto las capacidades y las necesidades del público.

ble referencia a los campos de la muerte). La puesta en escena no permanece constantemente fiel a su idea de mantener vivo el enigma, y acaba por relatar una historia y, sobre todo, por concluir con una nota de inocencia y de esperanza. Entre un concierto de voces celestiales, aparece la niña, una especie de Alicia en el País de las Maravillas, que levanta las tablas de la ley, mira a través del telón translúcido, busca la salida —breve aportación in extremis de una nota de inocencia infantil—, mientras el telón se cierra sobre una música apaciguadora.

A diferencia de los espectáculos precedentes, como *La Orestiada* o *Génesis,* la escena no contiene ningún elemento perturbador: ningún animal, ningún *freak,* ningún bebé lloroso, ningún elemento imprevisible llegado del mundo de la *performance* llega a poner en peligro la armonía visual y estética. Al no peligrar esta iconología a través de la puesta en escena, el espectáculo, de gélida belleza o frío calculado, resulta intachable: ¿se critica un sueño, por ser este demasiado ligero, banal o subjetivo? O bien, ¿está reprochando a la figura del director escénico su visión demasiado personal, ilegible e incomunicable? Este teatro de imágenes es el resultado del teatro de arte y de la puesta en escena occidental. Su organización posee la sutileza y la belleza de una tela de araña, pero también su fragilidad.

Falta por saber si tal puesta en escena está emparentada con esta «tragedia fría, transparente y limpia, innominada», a la que, por nuestra parte, hemos denominado «calamidad», por contraste con la tragedia clásica griega. La calamidad es justamente lo innominado, lo no imaginable todavía, lo aún innominado, quizá lo innombrable. El trabajo de los Castellucci consiste en acercarse a las imágenes. La imagen lucha con la materia para alcanzar una cierta figuración mimética, una representación concreta. La alcanza en el caso de *King Kong,* el mensajero de la calamidad, o en el de la niña, regreso a la inocencia, mientras permanecemos despavoridos o asombrados, como los conejos del parterre.

5. Con *Anatema,* el Groupov de Jacques Delcuvellerie propone una manera diferente de abordar la cuestión de la calamidad. Se trata del anatema que el Dios del Antiguo Testamento lanza sobre los pueblos que no se someten a su voluntad: de él derivan masacres, ejecuciones colectivas, diluvios, plagas.

El anatema es, en griego bíblico, la maldición o el objeto maldito. Es, al mismo tiempo, la condenación total (para los cristianos, la excomunión) y la persona o el pueblo maldecidos por Dios.

Este espectáculo de dos horas y cuarenta y cinco minutos consiste en una lectura en voz alta, realizada por un grupo de seis personas, de textos seleccionados del Antiguo Testamento que relatan las masacres, los genocidios, las matanzas colectivas que resultan del anatema divino. Durante hora y media el público se halla situado frente a un cuadro clásico que reproduce un paisaje idílico, oyendo simultáneamente a los lectores que, colocados sobre una plataforma elevada, enumeran aquellas destrucciones, mientras que a la derecha tres cantores repiten algunas palabras que forman la composición musical de Garrett List y Jean-Pierre Urbano. El espectador, más bien oyente, no ve nada más que el cuadro y la luz de los atriles; puede así concentrarse en escuchar la Biblia en todo su esplendor estilístico y en su crueldad desvergonzada. La dicción es poco coherente: contenida y cuidada hasta el extremo en el caso de las mujeres, dramática y ampulosa en el de los hombres. Los espectadores tienen dificultades para permanecer concentrados durante este oratorio interminable; muchos abandonan la sala, al límite de sus fuerzas o de sus nervios. La lectura continúa, sin embargo, durante casi una hora, hasta que unas quince personas hacen su aparición sobre el escenario, una tras otra. Proceden del fondo de la escena, a través de un tamiz. Medio asombrada, medio desafiante, cada una de ellas mira fijamente al público y después se desnuda sistemáticamente según el mismo ritual, quitándose pausadamente joyas, objetos y vestidos, antes de recomponer tras algunos segundos un cuadrado luminoso en el que todos los recién llegados permanecen de pie asidos hasta el fin del ceremonial. Se produce la impresión de que se trata de personas «reales» llegadas desde la calle o de entre el público, y no de actores profesionales. En efecto, no interpretan ningún papel, ni representan

ningún personaje; se instalan y esperan, contemplando al público. Sin embargo, este desnudarse no es un acto gratuito, sino que adquiere todo su sentido en relación con la letanía de los anatemas. Es percibida como la ilustración de esa masacre de los inocentes, como la última asamblea antes de la *shoah* o de la cámara de gas. En este sentido, la acción escénica de desnudarse, bien sea real o bien ficcional, no solo tiene un impacto directo y sorprendente sobre el público, sino que es también un mensaje muy fuerte sobre la violencia de la religión, la locura homicida del ser supremo, el estrecho vínculo que parece ligar monoteísmo y genocidio. El mensaje, si se nos permite el término, el punto culminante de esta manifestación es la yuxtaposición de un relato terrorífico, armoniosamente (o casi) declamado o cantado, y de una acción muda, digna de una *performance,* de un *happening* o de un *sit-in.* Tal yuxtaposición, sin embargo, no podrá ser duradera. Con toda su contumacia y su lasitud, la lectura de la Biblia no llega a ser, para el público, más que un ruido de fondo, una enumeración mecánica de violencias que pesa bien poco frente a la presencia del cuerpo desnudo. Estos cuerpos, en efecto, no son desnudos artísticos, sino los de personas de todas las edades, de todas las corpulencias, de todos los aspectos. Su exposición pública no tiene sentido en sí misma, aun incluso si el malestar fuera el efecto buscado. Es también un efecto de *performance,* puesto que los *performers*, a ojos de la mayoría de los espectadores, no se encuentran en el lugar y tiempo ajenos de una ficción, sino en el aquí y ahora de una acción real. En el interior de todo dispositivo teatral (institucional, escénico, narrativo), quedan siempre «fragmentos de realidad», acontecimientos auténticos. Aquí, la desnudez, la audición de la Biblia y los efectos de violencia simbólica, las alusiones a las «situaciones extremas» en el sentido de Bruno Bettelheim, son otras tantas marcas de *performance* real que se dirigen a los espectadores en tanto que personas privadas.

Desgraciadamente, el dispositivo de la *performance,* destacable por su radicalidad, no está sostenido por los medios de la puesta en escena: el espacio del claustro de los Carmelitas está mal utilizado; la dramaturgia es inexistente; las acciones repetitivas son fatigosas; la única acción nueva, la construcción del muro, parece completamente artificial. La frase de Heiner Müller —«ya te he dicho que no hay que volver cuando se está muerto, cuando se está muerto»— se toma prestada de *Bildbeschreibung (Paisaje bajo supervivencia),* donde aparecía referida a la mujer muerta rescatada de los infiernos, pero a la que, finalmente, se ruega que no vuelva a la vida. Fuera de su contexto, esta frase remite ahora a Dios, al que se ruega también que no vuelva, lo cual corresponde efectivamente al retorno de lo religioso tras la muerte, anunciada demasiado rápidamente, de Dios. No obstante, la construcción del pequeño muro parece un poco infantil, sobre todo a causa de las máscaras animales. Así, cuando la *performance* radical hace la menor concesión al teatro, el resultado es poco convincente.

De los ocho ejemplos que proponemos, este es el que trata la cuestión de la calamidad de manera más radical. El problema es el de saber si la *performance* puede pasar sin ilustración alguna por parte de la puesta en escena y si pueden ser ignoradas en este aspecto las capacidades y las necesidades del público.

6. Con *Puur,* coreografía de Wim Vandekeybus en la carrera Boulbon, la calamidad resulta visible en la película que muestra acciones violentas y sangrantes. Sobre el escenario, los bailarines no representan esta violencia de una manera mimética, sino que la estilizan y la estetizan.

En vez de dejarnos distraer por la temática y, sobre todo, por las muy explícitas imágenes fílmicas de violencia, más vale que analicemos las acciones físicas de los bailarines, sus encadenamientos gestuales y sus interacciones de grupo. Esta serie de acciones que componen la danza no genera una anécdota claramente descifrable, ni un mensaje codificado y coherente. Vandekeybus concibe la danza como las «emociones de la carne sobre la escena», lo que equivale a decir: «un estado para danzar, porque el estado es más importante que el contenido». Si hay allí calamidad y violencia, habrá que buscarlas en estas emociones y en estos estados. Para ello habrá que recordar la noción, propuesta por Raymond Williams, de *struc-*

Todo contribuye a oponer los dos modos de representación: profundizando en la carrera, cerrándose sobre la representación de la masacre, la película evoca la sangre, el agua, la violencia, la histeria.

Las voces, tan diferentes en su textura y en su afectividad, cobran todo su valor en el espacio ya central, ya periférico, de los locutores.

ture of feeling (estructura del sentimiento), es decir, la «continuidad de la experiencia desde una obra particular, pasando por su forma particular, hasta su reconocimiento como forma general, y la relación de esta forma general con una época». En este sentido, la calamidad sería una estructura formal e ideológica a la vez. No sería simplemente la expresión directa de la violencia o la representación de una historia, sino la metáfora de un estado general del mundo.

En *Puur,* este estado, esta «estructura del sentimiento», se halla en perpetua evolución, yendo desde el nacimiento hasta la muerte. La película se encarga de situar la anécdota, de evocar los acontecimientos, todo aquello que será a continuación representado, «performado» en el espacio escénico. En ella se muestra un parto y el nacimiento de un niño, la persecución de la que este es víctima. Para la madre, igual que para el artista, es válida esta dolorosa paradoja: «Ahora que te tengo, no me queda más que perderte». El nacimiento es, para la madre, un arrancamiento: «Ha sido necesario, milímetro a milímetro, que lo separe de mi carne. [...] A golpe de pico, a golpe de hacha, extraerlo, destruirlo»[7]. Esta imagen de la separación pieza a pieza corresponde bien a este lugar de profundización, la carrera en la que nos hallamos todos reunidos, sobre la que se proyecta la película, allí donde los bailarines deben ahora trazar algunas piezas de danza, reencontrar en el dúo la creación desgarradora del otro, allí donde, al final del espectáculo, se escucha el ruido de un derrumbamiento, como si la creación se hubiera desgajado definitivamente de la materia inerte y cada espectador se llevase consigo un fragmento de ella.

La relación entre la escena y la película no es una estructura de espejo, una reduplicación, un diálogo entre lo filmado y lo vivo. La pantalla muestra el cruce entre el realismo de la película y la abstracción concentrada y estilizada de la *contact dance.* Todo contribuye a oponer los dos modos de representación: profundizando en la carrera, cerrándose sobre la representación de la masacre, la película evoca la sangre, el agua, la violencia, la histeria. Desembarazando la escena teatral de las piedras lanzadas al comienzo del espectáculo, volviéndolas a colocar en el límite del área de representación a modo de frontera, de muralla protectora ante la bárbara naturaleza, la danza crea un universo estético, una superficie lisa y brillante, apta para las evoluciones coreográficas. Así las cosas, incluso las acciones crueles (golpearse, empalar al otro sobre una pértiga, descuartizarlo, sujetarlo al suelo mediante cuerdas) son acciones estilizadas, representaciones refinadas de la violencia. Esta obra debe ser consumida «pura», como un güisqui puro, sin hielo ni agua que atenúen su fuerza. Así, los bastones lanzados por los bailarines, mientras permanecen en movimiento, desde un extremo al otro del escenario, exigen una gran destreza, pero, a diferencia de los ladrillos del primer espectáculo de Vandekeybus lanzados y atrapados al vuelo, estos bastones se hallan recubiertos en sus dos extremos por sendas protecciones de caucho. El riesgo no es aquí mayor que en otras coreografías. ¿Es un efecto de la costumbre, como para una *performance* peligrosa? Se perciben menos los peligros de todas estas evoluciones. Los golpes infligidos a uno mismo o a los otros son ficticios y sus trayectorias están perfectamente trazadas.

Resistiendo la tentación (a diferencia de Jan Fabre) de la explicación verbal, la coreografía no se desborda nunca hacia el *happening* o la *performance.* Mejor que la representación, necesariamente engañosa, de una calamidad, o que la evocación poderosa pero fastidiosa de las plagas, esta obra ha encontrado una forma pura, que se defiende de sí misma y que ha tenido la suerte de ser doblada (pero no traducida) por excelentes poemas de P. F. Thomèse y por la música, en modo alguno ilustrativa, de David Eugene Edwards y de Fausto Romitelli. No se insistirá nunca de modo suficiente en la importancia y en la excelencia de las composiciones musicales en todos estos espectáculos.

7. En esta larga odisea a través de las calamidades de Aviñón, *Mue,* obra representada en el castillo de Saumane, en la Provenza profunda, nos ofrece un momento de calma, un perfecto contraejemplo de esta obsesión por la desesperación: hay en ella la presentación de un mito fundacional para comprender mejor, no tanto la

[7] Los poemas de P. F. Thomèse aparecen reproducidos en el fascículo de las fotografías.

naturaleza del ser humano, como su lugar en el universo.

Mue. Primera Melopea es un «*Wara* sonoro y poético para nueve voces, una voz electrónica, un percusionista e instalación sonora», según se subtitula extrañamente en el programa de mano. Jean Lambert-wild, director escénico, y Jean-Luc Therminarias, compositor, han invitado —tras una estancia entre los Xavante de la reserva india del Río de las Muertes, en el Mato Grosso brasileño— a cinco indios Xavante para recrear, con ellos y con cuatro actores y actrices franceses, un *Wara,* espacio descubierto donde los hombres del «consejo de ancianos» se reúnen cada día en círculo al salir y al ponerse el sol.

Los cuatro miembros de la Cooperativa 326 y los cinco indios xavante se sitúan en círculo sobre un terreno plano central, de espaldas al público, cada uno frente a un micro. Los espectadores, sentados alrededor de este montículo en sillas situadas sobre el mismo suelo arenoso, escuchan las palabras pronunciadas por el coro y, también, las del narrador que circula por el exterior del círculo. Lo que oyen les ha sido anunciado como «un discurso de Serebura acompañado de un sueño del joven Waëhipo y de los mitos de la comunidad xavante de Etenhiripipa». Sería inútil intentar separar lo que procede de Serebura, de Waëhipo o de la (re)creación de Lambert-wild, porque todo ha sido dispuesto precisamente de manera que se mezclen las palabras y los sueños, el mito y la poesía. El origen de las palabras y de los sueños, así como el de las fuentes sonoras, permanece indeterminado. El interculturalismo se pone en práctica. Hay mucho de tacto, de moderación, de elegancia y de honradez en esta delicada cooperación, sin ningún *voyeurismo* ni condescendencia.

La ceremonia así obtenida —¿puede ser denominada «espectáculo»?: sería mejor decir: la *cultural performance*— evita la trampa de un ritual «exótico», artificialmente transpuesto a ese parque y bajo ese cielo provenzales para un público avisado y abierto a las culturas del mundo. El dispositivo espacial, musical y discursivo torna caduca toda cuestión sobre autenticidad, sobre identidad cultural, sobre universalidad o sobre esencialismo cultural. Se opera así, con suavidad, un cuestionamiento del teatro intercultural de los años ochenta y noventa, el de los Brook, Mnouchkine o Barba. No encontramos ahora una transferencia de fragmentos culturales, una reconstrucción de la cultura del otro; ni tampoco, por supuesto, un elogio de los universales culturales o un relativismo posmoderno de todas las culturas; ni, mucho menos, el discurso quejumbroso de la prohibición de referirnos a una cultura que no nos pertenece y que se halla protegida por las leyes comunitaristas disfrazadas de «corrección política».

Lejos de pretender restituir la palabra auténtica de los indios, de exhibir unas migajas de danza o de ritual, la puesta en escena recurre sin complejos a las más recientes tecnologías del sonido y se sirve del talento de compositor de Therminarias. Las voces, tan diferentes en su textura y en su afectividad, cobran todo su valor en el espacio ya central, ya periférico, de los locutores. No para hacer algo moderno o para golpear las imaginaciones, sino para insertarse delicadamente en el tejido de las palabras del otro. Las voces contribuyen a desorientar a los espectadores, que no hallan la manera de reconstruir la palabra original o primera. Mientras que los espectadores participan en el juego y experimentan la voz y la música en tanto que palabra en movimiento, cuyo origen cambia sin cesar, el *Wara* llega a ser el centro descentrado del que parte la reflexión poética. Cada uno hace su muda de adolescente: todos llegamos a ser los otros, permaneciendo como nosotros mismos. Cambiamos de voz y la voz nos cambia. La muda es, también, el cambio de nuestra actitud mental y política frente a las otras culturas, la desposesión de nuestros conceptos y de nuestras palabras:

> He aquí lo que me han enseñado los A'Uwé Uptabi,
> los hombres de la verdad de Etênhiritipa:
> deslizarme sobre todos los más allá contenidos en mis sueños,
> encontrar la forma de separarme,
> de desposeerme de mis palabras,
> y de decir:
> El alba de una Mue,
> que ya no me pertenecerá.

Mirado más de cerca, y dentro de la lógica del proceso de trabajo, este discurso pretende justamente trascender las divisiones habituales.

El espectáculo, en su conjunto, posee la calidad de una puesta en escena bien realizada, que sin excluir los riesgos y los incidentes de una *performance*, los sitúa sin embargo a distancia, los relativiza, y ofrece una muestra de ellos, una versión conceptual, perfecta para memoria de fin de carrera.

Estas palabras están firmadas por Lambert-wild, pero vienen a ser el sueño de todos. ¡Esta alba de una *Mue* no tiene nada de la vieja de la «gran noche» de los revolucionarios de otro tiempo! Momento quizá todavía imperceptible, en el que la posición culturalista y los valores humanistas universales inician un discreto retorno. Este retorno, que sigue a la desposesión, corresponde a una fase de la etnología contemporánea, a la de un Philippe Descola, por ejemplo. En sus estudios sobre los jívaros de la Amazonía, él insiste a la vez en el necesario aprendizaje de la diversidad cultural y en la crítica de las posiciones culturalistas extremas que «acaban por decir que todo es producto de la vida social y de las presiones culturales. [...] Durante mucho tiempo, la antropología ha tenido por objeto la comprensión de la naturaleza humana en su diversidad. La acumulación de informaciones etnográficas ha hecho perder de vista que nuestro objetivo fundamental es comprender bien una naturaleza humana única, que aporta soluciones diversas a algunos de nuestros problemas. En nuestro mundo, el acento se ha puesto sobre la discontinuidad entre lo humano y lo no humano (discontinuidad, en cierto modo, moral), y sobre la continuidad material. Por el contrario, en sociedades como las de los jívaros, el acento se pone sobre la continuidad moral y sobre la discontinuidad material»[8].

Sin negar las evidentes diferencias culturales, también Lambert-wild subraya esa condición única de la naturaleza humana. Su labor ha consistido en reunir voces, personas, textos y estilos diferentes, pero el dispositivo lúdico, las incesantes traducciones, los cambios de identidad equilibran esta diversidad mediante una confusión voluntaria de las pistas: ¿quién habla en cada momento y a quién? Casi al final de la velada, el comentarista exterior, esta «voz electrónica», anuncia sus intenciones: «Voy a relatar a ustedes cómo fue creado el mundo. Lo haré aquí como nos lo han enseñado nuestros antecesores». Él concluye el relato de Xavante a la manera de un antropólogo nutrido en Lévi-Strauss: «Es así como habla el mito. [...] Este mito del que hablo mantiene viva la tradición. [...] Sois semejantes a nosotros. [...] También vosotros descendéis de nuestros antepasados. [...] Os pido que nos respetéis. [...] No quiero que nos tratéis como a animales. [...] Puedes irte. Olvida nuestra existencia». La calamidad ha tenido ya lugar, hace cinco siglos; la única cosa importante en el presente es limitar sus efectos y aprender a vivir juntos.

Extrañará, sin duda, oír hablar así al narrador blanco, aunque haya sido aquí rebautizado como «voz electrónica»: el representante de un coro invisible o del público europeo habla en lugar de los indios, detenta el discurso del humanismo, emplea conceptos de la antropología occidental. Pero, mirado más de cerca, y dentro de la lógica del proceso de trabajo, este discurso pretende justamente trascender las divisiones habituales. En términos sociológicos, se haría bien en demostrar las enormes diferencias económicas entre los xavante y los ciudadanos del territorio de Belfort, entre la coproducción internacional (¡cuya enunciación ocupa quince líneas!) y la frágil comunidad india. Lambert-wild recurre a la poesía y al sueño para justificar dicha convergencia, y su trabajo pone a prueba dichos principios. Es cierto que la aportación de las instituciones a debido ser indispensable para la realización de esta empresa que suponemos muy cara; es cierto, también, que el programa político queda aquí en la fase de la declaración de intenciones (contra el *impasse* neoliberal y el necesario cuestionamiento de la propiedad y de la división del trabajo); sin embargo, ningún espectáculo, en esta semana de Aviñón, consigue renovar tanto el arte de la puesta en escena, ni plantear los problemas candentes con tanta energía.

8. El último ejemplo de esta semana, *The Biography Remix,* una retrospectiva de la vida y de las *performances* de Marina Abramovic, es llevada a escena por su colega y amigo de siempre, Michael Laub. No hay, por tanto, ninguna ambigüedad en la presentación de estos acontecimientos. No se trata de una *performance* para el gran público, sino de una exposición de un género mal conocido en Aviñón, realizada a partir de ejemplos a veces históricos y de *performances* anteriores.

8 Philippe Descola, «Les Jivaros d'Amazonie et nous», *Le Nouvel Observateur,* 14–20 de julio de 2005, p. 71. Ver también su último libro: *Par–delà nature et culture,* Gallimard, 2005.

Ahora bien, esta biografía remezclada, que es una especie de *work in progress* de Marina, una recapitulación de su ya dilatada carrera, es probablemente la clave para comprender los otros espectáculos, para evaluar sin apriorismos las cambiantes relaciones entre la puesta en escena y la *performance.* Puede ser también la ocasión de aclarar la noción de calamidad, por oposición a los conceptos de riesgo y de peligro que corre el *performer.* En último término, este (o mejor, esta, puesto que se trata sobre todo de mujeres) desempeña la función de una calamidad, en el segundo sentido de la palabra, no el de plaga natural, sino el que se refiere a lo que es la causa de contrariedades constantes y víctima de las que se autoprovoca. El *performer,* en efecto, no es una calamidad en sí mismo, alguien que inventa sin parar contratiempos y desgracias. Y si posee el arte de crear su propia desgracia, tiene también el de sobrellevarla con brío, y a veces con humor, y el de salir vencedor de las pruebas que él mismo se inflige. No se trata, pues, de una calamidad natural, aquella que, por definición, se instala el más largo tiempo posible y deja bien poco margen a los seres humanos para evitarla o neutralizarla.

Se nota que este espectáculo ha encontrado su equilibrio y su fuerza pedagógica positiva. Michael Laub ha concebido esta evocación como una cronología exhibida sobre dos bandas que pasan en francés y en inglés los datos relevantes de la vida de Marina Abramovic y los de sus principales obras. La mirada exterior de Laub no es crítica —no es esta su función—, pero gusta de ofrecer puntos de referencia humorísticos. Opta, así, por una doble presentación: fragmentos de vídeo sobre una pantalla que cubre todo el ancho del escenario y acontecimientos en vivo que comienzan cuando la pantalla se eleva lentamente, lo que transmite la impresión de que la realidad escénica surge de la pantalla misma. Organiza así acciones simultáneas, serializa la misma acción y le confiere una dimensión estética incontestable. La conocida práctica del duelo a bofetadas, realizada por cinco grupos, propicia un bello ejercicio rítmico y pierde su violencia original en beneficio de un efecto de conjunto: creemos percibir varias partidas de ping-pong en una espaciosa sala.

En la primera secuencia, Marina Abramovic, colgada del muro, recibe al público sosteniendo en sus manos dos serpientes, hasta que dos plácidos perros molosos entran en escena y roen un hueso, justo debajo de los ofidios. Los altavoces hacen oír inquietantes ruidos, una cantante italiana se expresa mediante el micro. El pavor es reemplazado enseguida por la admiración que suscitan el sentido de la composición, el humor y la belleza plástica.

El espectáculo en su conjunto posee la calidad de una puesta en escena bien realizada, que sin excluir los riesgos y los incidentes de una *performance,* los sitúa sin embargo a distancia, los relativiza, y ofrece una muestra de ellos, una versión conceptual, perfecta para memoria de fin de carrera. El *remix* reduce el riesgo, o al menos lo minimiza, y disminuye su impacto. Protegido por la distancia en desplome, el público semiotiza y estetiza a más no poder. Pero, al menos, puede respirar, afrontando valerosamente los acontecimientos, y, sin llegar al límite de sus nervios, observa las demostraciones un poco como en el circo o en la pista de gimnasia. Conoce poco a poco a Marina, simpatiza con ella, toma conciencia

Muchos espectáculos y muchos espectadores parecen estar afligidos por una profunda y permanente depresión, por una negra visión de la historia.

Visita nuestra web

www.aat.es

Una vez identificado el tema de la calamidad, falta verificar lo esencial: cómo los diferentes espectáculos lo tratan y lo representan.

de su camino de dolor, se desprende de sus apriorismos sobre la fumistería del arte y la frivolidad del teatro, descubre la presencia y el silencio. Cuando, finalmente, Marina se sienta ante el espectador con un vestido gris muy clásico y lo mira fijo a los ojos, gozando el silencio y la inmovilidad del instante, transcurren algunos segundos de apaciguamiento universal, de anagnórisis general, de profunda simpatía, de reencuentro. Después, súbitamente, los aplausos crepitan como un fuego caluroso que no se esperaba, en esta programación más bien sombría del festival.

La calamidad bajo todas sus formas, desde la destrucción hasta la catástrofe, es sin duda el único y vago tema común a estos ocho espectáculos de Aviñón. Este hilo conductor revela una obsesión y un malestar profundo que haríamos mal en tomar a la ligera. ¿«Malestar en la civilización» o calamidad en la cultura? Desde Freud hemos recorrido ya una etapa, pero debemos desconfiar del catastrofismo, de la fascinación por la desgracia. Limitémonos, pues, a realizar el balance de esta semana y a ver cómo en ella hemos aprendido a afrontar mejor la desgracia y a trabajar mejor por el teatro.

1) De lo trágico a lo calamitoso

La catástrofe trágica, súbita y puntual, ha sido reemplazada por la calamidad endémica, previsible y duradera. Muchos espectáculos y muchos espectadores parecen estar afligidos por una profunda y permanente depresión, por una negra visión de la historia. La calamidad, en estos espectáculos, es más una metáfora o una alegoría que una realidad tangible, que una plaga enviada por Dios o que una potencia del mal. Se presenta como un mal endémico, una situación sin salida, un desastre social o religioso que se eterniza y contra el cual no hay defensa. Se ha visto aquí: las obras hacen referencia, de modo abigarrado, al fundamentalismo religioso *(Dios y los espíritus vivientes, Anatema, Puur),* al aborrecimiento de las mujeres y del cuerpo, al holocausto, al genocidio *(Mue),* a la inquisición *(Yo soy sangre)*. Tanto a realidades históricas como a alusiones a la actualidad.

En este panorama gris y calamitoso de nuestro mundo, no hay rastro de lo cómico grotesco, de la risa homérica, del cuerpo exultante. Nada de trágico tampoco, porque a pesar de los anatemas, de las condenas y de las imprecaciones, apenas es posible encontrar un Dios contra el cual blasfemar, una trascendencia contra la cual maldecir, un destino contra el cual sublevarse.

Ni comedia nueva, ni tragedia renovada: una situación desesperada, decididamente. ¡Un poco más y tendríamos el drama! La catarsis del espectador no es más posible, porque la identificación con el héroe y la aceptación de la trascendencia no funcionan. La catarsis reposaba sobre el horror y la piedad, mientras que la calamidad hace referencia a la angustia y al desinterés (esta «compasión–fatiga», hastío ante el sufrimiento del prójimo, del que habla Gómez–Peña). La calamidad es el drama de la degradación irreversible infligida por un Dios más ciego que escondido. A diferencia de la catástrofe, que afecta a individuos muy precisos haciéndoles desaparecer a sabiendas y a plena luz y color, la calamidad afecta a una masa anónima, sin razón aparente, incluso de manera absurda, rehusando colocar las cartas sobre la mesa. En este vacío del espíritu, en esta huida de los cuerpos, en esta disociación entre el cuerpo y el alma, la calamidad innombrable desarrolla su juego con toda comodidad. Porque la calamidad, aunque inmemorial y ligada a todas las civilizaciones, prospera hoy con la muerte de las ideologías, con la ausencia de análisis políticos capaces de desembocar en acción, con la renuncia al pensamiento crítico. El pensamiento calamitoso, el del fin de la historia, el del relativismo posmoderno, el del cinismo de los bien nutridos y de los bien pensantes, transfiere la plaga natural a la vida social, nos sitúa en el eje del mal, nos amenaza con el castigo divino, incluso cuando la fe ya no existe.

La calamidad como arma de destrucción masiva, de depresión generalizada, de pánico indescriptible, hace creer a los espectadores que todo en derredor está podrido, destruido, condenado. Este pensamiento deshistorizado se repite, con matices y variantes, en los espectáculos analizados. Resulta en ellos más derrotista que nihilista,

más provocador que subversivo. La violencia, que es el signo más frecuente y evidente de la calamidad, es omnipresente, pero, como indica Denis Guénoun, «la idea de que la violencia tendría en sí un valor de revolución o de provocación parece ser uno de los presupuestos constitutivos de la ideología contemporánea de la representación. [...] La violencia no tiene ningún valor crítico y, desde ahora, es precisamente la violencia la que debería ser criticada»[9].

Esta violencia, sin embargo, se halla lejos de ser sistemáticamente criticada en todas las creaciones de Aviñón. En nuestros ocho ejemplos, es no obstante presentada de manera diferente cada vez. Para convencerse de ello, basta con observar el efecto que la calamidad produce sobre los cuerpos. El cuerpo de los actores / bailarines / representantes es, en efecto, el mejor barómetro para juzgar cómo se aborda esta violencia y se reacciona ante esta calamidad.

2) El cuerpo barómetro

1. y 2. Para Jan Fabre, el cuerpo de los intérpretes es por naturaleza valiente y desnudo, para nada debilitado a pesar de las inquietudes. Es un cuerpo danzante, exultante, sometido al suplicio, a la desesperación (el Caballero), a la vida errante (Diógenes), al llanto (el Peñasco), pero siempre preparado para nuevas conquistas. La calamidad sería, paradójicamente, aquello que el proceso de la civilización (según Norbert Elias) hace experimentar a los instintos vitales. Pero ¿no es posible temer una nueva calamidad con la llegada de este superhombre, entregado a sus instintos guerreros y sediento de sangre?

3. El cuerpo de Jan Decorte, el de su insípido personaje de Sangloupdiable, se ha vuelto «loco de rabia hasta el punto de matar», nos dice el programa, pero lo vemos únicamente desnudo o vestido con lo mínimo, espada en mano. Cuerpo, ya separado, ya unido a su compañera por una gruesa cuerda que propicia el vínculo.

4. Los cuerpos de *B.03 Berlin* son vagas siluetas, figuras mudas y artificiales, quimeras y fantasmas en perpetuo devenir. Son la imagen vaporosa que hoy nos formamos del cuerpo trágico, martirizado pero inaprensible, de las víctimas. Pero ¿quiénes son en realidad? Solo podemos acordarnos de *King Kong* y de los anónimos conejos que descarga de la horca. Excepto en este cuerpo a cuerpo, el cuerpo se nos escapa, se desvanece, levita entre acto teatral y calamidad.

5. Los cuerpos desnudos de *Anatema* revisten una presencia y una prestancia difíciles de encontrar en un escenario. Más allá de la evocación de los sacrificados, no aluden más que a sí mismos, como en una *performance.* Esta ambigüedad hace de este espectáculo tedioso pero perturbador un interminable *sit-in.*

6. En *Puur,* los cuerpos magullados de la película y, después, los cuerpos gaseados y desinfectados al comienzo del ballet, vuelven a alzarse y entran en un contacto casi acrobático. Sus complejas trayectorias, sus asir y proyectar, sus equilibrios y sus duelos constituyen una respuesta activa y decidida a la violencia del mundo exterior, y no una aceptación de esta violencia.

7. En el *Wara* provenzal se perciben sobre todo las voces de los participantes, como si todo el universo y las luchas por la supervivencia se hubieran refugiado en una palabra ancestral y en una voz que ha llegado a ser cercana gracias al directo, a la proximidad física y al micro. Cuerpo, pues, salvado del peligro, frágil, pero decidido, con tal de sobrevivir, a aliarse con personas de buena voluntad que recojan y prolonguen su palabra gracias a las técnicas del sonido.

8. El cuerpo expuesto a todos los peligros, situado a merced de serpientes, de bofetadas, de marchas agotadoras y de pruebas de todas clases, el cuerpo ostensible de Marina Abramovic, evita toda catástrofe, rechaza todo avasallamiento, acaba por plantar cara al público, tranquilamente sentado frente a él, olvidados ya todos los sufrimientos, habiendo vuelto la espalda a todas las calamidades del mundo.

Jean Lambert-wild recibía a los visitantes en su cama, junto al castillo; Marina Abramovic se despide del público en un momento de calma general: ¿hemos pasado de la calamidad a la calma encamada?

El espectador sabe muy bien, una vez que pone sus pies en Aviñón, que su posición no será confortable, que no podrá esperar recibir representaciones miméticas del mundo, que deberá dejarse llevar por la corriente.

[9] «Dispositions critiques», *Alternatives théâtrales,* número 85–86, 2005, p. 107.

La relación teatral: ese momento raro y fugaz en el que el público parece decir a la ficción escénica: «Te comprendo, pero, de todos modos, me inserto en tu universo».

3) De la puesta en escena a la *performance*

Una vez identificado el tema de la calamidad (¡y habría sido bien difícil equivocarse!), falta verificar lo esencial: cómo los diferentes espectáculos lo tratan y lo representan. Hemos distinguido dos modos de (re)presentación, la puesta en escena y la *performance:* la puesta en escena, es decir, el teatro tal y como lo conocemos desde el final del siglo XIX, y la *performance,* tal como se practica desde los años sesenta. Si ninguno de los ocho espectáculos viene a ser *sensu stricto* una *performance,* todos ellos comportan, no obstante, momentos de *performatividad,* toda vez que el riesgo, la incertidumbre o el azar impiden la representación ficcional de un acontecimiento.

Sin embargo, a pesar de esta mezcla de modos de (re)presentación, la diferencia puesta en escena / *performance* permanece. Se trata simplemente de asir su indefectible vínculo. Todo se basa en la cuestión de la presencia y de la representación (del sentido). Según Alain Badiou, «el teatro sería la percepción del instante como un instante de pensamiento»[10]. ¿No es entonces la *performance* la percepción del teatro como pensamiento del instante? El público no se plantea evidentemente la cuestión de saber si asiste a una puesta en escena o si se halla embarcado en una *performance.* El espectador sabe muy bien, una vez que pone sus pies en Aviñón, que su posición no será confortable, que no podrá esperar recibir representaciones miméticas del mundo, que deberá *to go with the flow,* dejarse llevar por la corriente. Nada entonces le sorprende ni le choca: ¿qué es un cuerpo desnudo, una serpiente encima de un perro bien amaestrado, en comparación con un kamikaze que mata a decenas de personas a su alrededor? Este espectador se ha acostumbrado, además, a la representación mediática de las peores calamidades, o bien se siente protegido por una burbuja imaginaria, de modo que no cree (y eso es necesario para seguir viviendo) que las bombas y las catástrofes podrían un día caerle encima sistemáticamente, como una calamidad, una verdadera calamidad.

Epílogo brechtiano

Abrumado por todos estos males universales, agotado por estas calamidades repetitivas, desde mi habitación de Saint-Joseph, bien rodeado y bien cuidado por los del CEMEA[11], siempre fieles a su puesto, intento dormirme. Pero, bajo mi ventana, en el patio, oigo a los actores de Jean-François Sivadier representar La *muerte de Danton.* ¿Cómo, me pregunto, todavía este «fatalismo horrible de la historia», esta «revolución que devora a sus propios hijos»? Más tarde se representa *La vida de Galileo,* de Brecht. Galileo será también vencido por el oscurantismo de la iglesia, pero, por el momento, en la escena inicial, lo veo explicar a su discípulo el funcionamiento del mundo. ¡Es luminoso, ligero, entusiástico! Y, bueno, basta con pensar: ¡la Tierra se mueve! Con un tablado, una tela, gestos claros acompasados a las acciones, el milagro se produce: el mundo renace y el teatro también. Basta con seguir la trayectoria de los astros y la de los gestos de los actores, con poner simples palabras en órbita sobre la escena, con apoyarse en la imaginación viva del público que yo veo allá abajo, cautivo, pero alerta, para construir un mundo que se inspira en el nuestro y lo transforma.

¿Volvería, entonces, la esperanza al final de la calamidad? Antes de sumergirme en un dudoso sueño, me vuelve a la mente esta advertencia de Raymond Williams: «Haciendo la esperanza posible, antes que la desesperación convincente, es como se pueden hallar los caminos hacia la paz».[12] ■

Traducción: Manuel Pérez. Universidad de Alcalá

10 *Rhapsodie pour le théâtre,* Paris, Le Spectateur Français, Imprimerie Nationale, 1990, p. 115.

11 Centro de Educación en los Métodos de Educación Activa.

12 *Towards 2000,* London, Chattoo and Windus, 1983, p. 240. «It is in making hope practical, rather than despair convincing, that the ways to peace can be entered».