

Formas ficcionales y transformaciones reales: la performatividad en el teatro de obcaenum

44

Suárez Jofré Guadalupe y Cersósimo Facundo

Cómo citar: Suárez Jofré, G. y Cersósimo F. V. Formas ficcionales y transformaciones reales: la performatividad en el teatro de obcaenum. *Abordajes*. DACSJyE-UNLaR, 2025, 13 (20) 44-65.

Fecha de recepción: 01/10/2024

Fecha de aprobación: 01/03/2025

Resumen

El presente artículo toma como objeto de análisis la obra teatral *Fragmentos de pasión* del colectivo obcaenum, para examinar las características del teatro performativo, cuyas búsquedas estéticas plantean desafíos a la percepción del espectador, proponiendo nuevas formas de experiencia y aportes novedosos al campo de las artes escénicas contemporáneas. En ese marco, la obra de obcaenum, brinda elementos de análisis para para la reflexión sobre procedimientos que caracterizan el teatro performativo, centrados sobre la dramaturgia, la presencia física de los intérpretes y el uso de tecnologías en la escena.

La investigación que aquí presentamos traza su línea de análisis en base a las teorizaciones de E. Fischer-Lichte, J. Féral, J. Grotowski y A. Artaud, y recorre en su argumentación, ejes que vinculan estas teorías con la práctica teatral y las posibilidades de producción de sentido. El trabajo analiza, asimismo mecanismos de interacción entre obra y el público, destacando cómo estas dinámicas contribuyen a la experiencia teatral.

Guadalupe Suárez Jofré y Facundo Cersósimo
FFHyA. Universidad Nacional de San Juan

guadalupesj@gmail.com facundojosecersosimo@gmail.com

Palabras clave: transformación, performatividad, singularidad y teatralidad

45

Fictional forms and real transformations: performativity in the theater of obcaenum

Abstract

This paper analyses the play Fragmentos de Pasión by the group obcaenum (San Juan - Argentina), to reflect on the characteristics of performative theatre, whose aesthetic searches present challenges to the spectator's perception, new forms of experience and novel contributions to the field of contemporary performing arts. In this framework, obcaenum's work provides elements of analysis for reflection on research methodologies that characterise performative theatre, which focus on dramaturgy, the physical presence of performers and the use of technologies on stage. The research proposes a line of analysis based on the theories of E. Fischer-Lichte, J. Féral, J. Grotowski and A. Artaud, and explores, in its argument, axes that link these theories with theatrical practice and the possibilities of producing meaning. The paper also analyses mechanisms of interaction between the play and the audience, highlighting how these dynamics contribute to the theatrical experience.

Key words: transformation, performativity, singularity and theatricality

Guadalupe Suárez Jofré y Facundo Cersósimo
FFHyA. Universidad Nacional de San Juan
guadalupesj@gmail.com facundojosecersosimo@gmail.com

Presentación

Obcaenum es un colectivo de artistas de la provincia de San Juan, Argentina, que se dedica a la creación de obras teatrales desde el año 2009. En sus realizaciones escénicas integran performance, artes visuales y música electrónica, buscando trascender convenciones del teatro clásico y nociones tradicionales de “representación”. Sus obras resultan de la mezcla de distintos lenguajes artísticos, del reciclaje de procedimientos y de la fusión de temas cotidianos con obras reconocidas del campo de las artes, en ese sentido pueden ser definidas como obras *híbridas* o *liminares*¹.

En línea con esta perspectiva, sus creadores buscan ser reconocidos como una *identidad colectiva* y diluir cualquier valoración individual sobre la autoría o el protagonismo, priorizando lo colectivo sobre lo individual. Para enriquecer este proceso actualmente trabajan en colaboración con otros artistas de la región.

Estas características de la poética de obcaenum, están estrechamente relacionadas con prácticas del campo del teatro contemporáneo, más específicamente, las del teatro performativo.

Nos resulta relevante poder profundizar en las particularidades de la última producción de obcaenum, titulada *Fragmentos de pasión*² porque en esta obra, los rasgos que definen la poética de colectivo como *liminar*, logran trascender la instancia de producción / realización para afectar directamente el modo de la vinculación con el espectador, involucrando su subjetividad.

En ese sentido, este artículo tiene como objetivo analizar cómo se manifiestan en *Fragmentos* algunos rasgos propios del teatro performativo y relativos a la experiencia subjetiva del espectador. Exploraremos las técnicas y estrategias empleadas en la creación de la obra, así como las innovaciones específicas que

¹ Liminal (del lat. *limen* - límite, umbral) según Fischer-Lichte (2011) (siguiendo al antropólogo Victor Turner) es un estado “de una lábil existencia intermedia” ..., estadio que “abre espacios culturales de actuación para la experimentación y la innovación”. (p. 348)

² *Fragmentos de Pasión* es una obra del colectivo obcaenum (autoría, dirección e interpretación a cargo de Guadalupe Suárez Jofré y Facundo Cersósimo) estrenada en abril de 2023 en *Espacio Teatral TES*, provincia de San Juan, Argentina.

la definen, en pos de establecer las posibles experiencias espectatoriales, precisar sus características y comprender su importancia.

En nuestro análisis nos acompañaremos fundamentalmente de las relevantes investigaciones que Erica Fischer-Lichte presenta en *Estética de la performatividad* (2011). Asimismo, para dar cuenta de las particularidades de la actuación en la obra objeto de nuestro análisis, profundizaremos en las teorías sobre el *gesto* que el maestro Jerzy Grotowski (1933-1999) desarrolló en su emblemático texto *Hacia un teatro pobre*. Aportan también a consolidar la perspectiva de nuestro enfoque, entre otros, el teórico del arte contemporáneo Reinaldo Laddaga (*Estéticas de Laboratorio*) y Josette Féral, académica teórica del teatro (*Por una poética de la performatividad: el teatro performativo*).

1. preliminares

El teatro performativo es un tipo de teatro, que ha adoptado elementos propios y característicos de ese género del arte llamado *performance*. Jossette Féral (2017) expresa que a partir de esas mixturas entre teatro y performance, el actor ya no es sólo intérprete de la propuesta, sino que se convierte en su creador, el espectáculo ya no se centra en el texto, sino que se establece en la imagen y en la acción, y en lugar de una representación o una ilusión, tiene lugar “el acontecer de una acción escénica” (Féral, pp. 26-27). Esos elementos, que le imprimen al teatro calidad de performatividad, tienden a poner de relieve sobre todo, la presencia del performer/actor,

el actor está llamado a “hacer” (“doing”), a “estar presente” (“being”), a correr riesgos y “mostrar el hacer” (“showing the doing”); es decir, a afirmar la performatividad del proceso. La atención se pone en la ejecución del gesto, la creación de la forma, la disolución de los signos y su reconstrucción permanente. (Féral, 2017, p. 48)

Esas acciones que nombra Féral (“hacer” “mostrar el hacer”, “estar presente”, “arriesgar”) puestas en evidencia como hacer concreto, cobran carácter de *acontecimiento*.

Guadalupe Suárez Jofré y Facundo Cersósimo
 FFHyA. Universidad Nacional de San Juan

guadalupesj@gmail.com facundojosecersosimo@gmail.com

De la definición etimológica de acontecimiento³, se derivan los vocablos: *suceder* y *tocar*, éstos nos permiten tender lazos de sentido con el propósito central de las realizaciones escénicas performativas: el interés de provocar/brindar una experiencia mediante la generación de *sucesos* y que éstos alcancen a *tocar* al espectador (a través de su percepción y sus sentidos).

La teórica del teatro Erica Fischer-Lichte (2011), reflexiona sobre los postulados que habilitan a las realizaciones escénicas a presentarse como *acontecer* y propone la metáfora del *umbral*, en oposición a la idea de *frontera* que alude a los sectores que el teatro tradicional y convencionalmente delimita por ej.: “escena y platea, actor y espectador, ... arte y vida” (p. 407), siendo el umbral un ámbito que se abre “entre” esos binomios.

Un estado de umbral ocurriría cuando al espectador se lo enfrenta a dos órdenes de percepción simultáneos y su percepción debe saltar de una a otra continuamente; este estado origina en el espectador una inestabilidad perceptiva, en tanto “se encuentra justo en el umbral que constituye la transición de un orden al otro, en un estado liminar” (Fischer-Lichte, 2011, p. 296). En este estado liminar, la diferencia entre órdenes va perdiendo relevancia y la atención del espectador se centra más “en las transiciones, en la alteración de la estabilidad, en el estado de inestabilidad y en la creación de una estabilidad nueva” (p. 296).

Queremos destacar la función de este espacio *liminar* por su capacidad de sostener al espectador en estados transicionales y provocar una “estabilidad nueva”, en la que se le hace posible la experiencia, la ampliación de sensaciones y lo imprevisible.

Fischer-Lichte (2011) nos dice que ese estado liminar es un espacio de transformación,

el hombre necesita del umbral que ha de cruzar en el proceso de distanciamiento esencial de sí, si se quiere (re) encontrar a sí mismo en

³ Según el diccionario etimológico “El verbo “acontecer” está formado con el elemento de ampliación “a-” y el verbo “contecer” (producirse un hecho) 1. El verbo “contecer” viene del latín vulgar “contingescere”, compuesto con el sufijo “-scere” sobre el verbo “contingere” (tocar, suceder) 1. El verbo “contingere” está formado del prefijo “con-” y el verbo “tangere” (tocar) 1. (Corominas, 1980)

tanto que otro. Como organismo vivo dotado de conciencia ... únicamente puede llegar a ser él mismo cuando se genera continuamente de un modo nuevo, cuando se transforma incesantemente, cuando cruza umbrales una y otra vez, y eso es algo que las realizaciones escénicas hacen posible. (p. 407).

Este proceso por el cual el espectador re-crea lo que acontece durante la realización escénica (y a la vez, se re-crea) Fischer-Lichte lo denomina *bucle de retroalimentación autopoietico*. Este bucle opera aportando a la transformación de las fronteras en umbrales, como un sistema que se reorganiza a sí mismo, reformando y refundando las partes que lo componen.

2. ficción (mentira) y confesión (de verdades)

Ficción (del latín fingo, configuro, doy forma) ... En la ficción teatral se relevan al menos dos <<simuladores>>: el autor y el actor. ... el "hacer como si" es presentado directamente, no mediatizado (al menos directamente) por el narrador. Ello explica la fuerte impresión de <<directo>> y de <<real>> que siente el público (efecto de realidad, ilusión). Sin embargo, la ficción no puede ser metafísicamente opuesta a la realidad. Entre ambas se produce una interpenetración que se hace más compleja todavía cuando también se mezclan con la ficción textual y la ficción escénica. (Pavis P., DT, p. 207)

Lo que hace poco he llamado <<paradoja>> no es sino el <<sorprender engañando>> dice Aristóteles. (Castellucci R. y C., 2017, p. 209).

La racionalidad de la ficción radica en que las apariencias -o las expectativas, porque en griego la misma palabra se aplica a las dos cosas- se invierten. (Ranciere, 2019, p. 9).

A continuación haremos referencia a lo que entendemos son espacios liminares en *Fragmentos* que operarían como umbrales, asimismo intentaremos dar cuenta de cómo funcionan los procedimientos escénicos que los generan.

En el comienzo de *Fragmentos* sus dos intérpretes se presentan ante los espectadores como los performers Guadalupe y Facundo, se ofrecen a ser observados mientras *confiesan* actos de dudosa moralidad. Esas *verdades*, en el desarrollo del discurso, se complican a la vez con las *verdades* de los personajes trágicos a los que *dan vida*. A partir de acá, Edipo, Yocasta, Medea, Jasón,

Guadalupe Suárez Jofré y Facundo Cersósimo
FFHyA. Universidad Nacional de San Juan

guadalupesj@gmail.com facundojosecersosimo@gmail.com

Clitemnestra y Agamenón (como arquetipos tipificadores de ciertos roles y conductas) todos ellos -incluidos los intérpretes mismos- van a ser *desnudados* y *expuestos*, no sólo en el sentido literal de despojamiento de ropas, sino también, en la exposición de los motivos y condicionantes de sus acciones.

Por un lado la estrategia de *exposición* permitirá a los performers -que se presentaron como tales, con sus nombres reales- *mutar* en los personajes, revelando en su accionar⁴ cómo acontecen las pasiones y cómo devienen dolorosamente.

Consideramos que esta *corporización* -cuya *mecánica* se expone-, perturba la percepción sobre la diferencia entre intérprete y personaje, a la vez que altera la distinción entre ficción y realidad; esto se hace evidente desde el texto dramático cuando la performer dice,

-ELLA: una ficción es también una simulación. Yo, además de ser yo, Guadalupe - lo cual por cierto me es inevitable- voy a simular ser otras mujeres; por momentos seré Medea, la heroína griega que mató a sus hijos para vengarse de Jasón, su esposo infiel; seré además Clitemnestra, una reina griega, también asesina, pero de su esposo el rey Agamenón, ése que se fue a pelear a Troya, ustedes posiblemente escucharon hablar de él. (Suárez Jofré y Cersósimo, 2023, p. 1)

En este anuncio de la obvia ficción y la explicitación de cómo se hará uso del recurso de *auto-producción del yo*, se opera en dos planos: por un lado, se altera la frontera que tradicionalmente separa a los performers de los personajes y, por otro lado, se perturba la percepción del límite claro entre ficción y realidad.

Como vemos, la operación escénica mencionada, contamina entre sí mismos, los ámbitos intérprete-personaje, ficción-realidad, habilitando también a que el discurso rebase su calidad de anécdota e ingrese al tiempo presente (real) del espectador, perturbando el límite intérprete/personaje-espectadores.

La perceptible autopoiesis del bucle de retroalimentación, que se hace

⁴ Entendemos acá que el accionar de los performer es el recorrido que a todo nivel ejecutan los cuerpos en la realización escénica.

Guadalupe Suárez Jofré y Facundo Cersósimo
FFHyA. Universidad Nacional de San Juan

guadalupesj@gmail.com facundojosecersosimo@gmail.com

presente con especial claridad tan pronto se da cualquier forma de cambio de roles entre actores y espectadores, brinda a todos los participantes la posibilidad de experimentarse durante la realización escénica como un sujeto que puede participar en la determinación de las acciones y los comportamientos de otros, y cuyas acciones y comportamientos pueden ser a su vez determinados por ellos, como un sujeto que no es ni autónomo ni está totalmente determinado externamente y que asume la responsabilidad de una situación que no ha creado, pero en la que se ve involucrado. (Fischer-Lichte, 2011, p. 328)

Fischer-Lichte hace notar cómo los recursos autopoieticos de la escena performática, invitan al espectador a una *experimentación de sí mismo* a través de otros; en el caso de *Fragmentos*, las confesiones ficcionalizadas, las encarnaciones exhibidas, y la negación/afirmación de la ficción, son los recursos que van alterando progresivamente la percepción del espectador, provocando su emoción e incidiendo en su subjetividad.

Para una mayor comprensión de esta idea, dialogamos con la perspectiva ampliada que presenta R. Laddaga (2010), este crítico de arte entiende que el ámbito entre obra y receptores/público es también un espacio de transición,

La disposición especial de los elementos para la escritura, (...) un poco como la disposición de los instrumentos sobre un escenario precede a la ejecución de un concierto, delimita un espacio cuya interfaz con su entorno es extremadamente compleja e inestable. La energía que sostiene esta ejecución proviene de una doble fuente: una, del campo intersubjetivo en el cual la acción literaria se despliega; y otra, de un contenido que se quiere expresar. (...) entre ese espacio y los otros, que le son contiguos, no hay límites precisos, sino transiciones variables. Un texto emerge de los intercambios que se realizan a través de estas transiciones. (pp. 91-92)

De esa forma en el “campo intersubjetivo” (que se crea entre platea y escenario durante la realización escénica) se constituiría un entramado de intercambios y transiciones que pone en primer plano al espectador otorgándole potestad co-

Guadalupe Suárez Jofré y Facundo Cersósimo
 FFHyA. Universidad Nacional de San Juan

guadalupesj@gmail.com facundojosecersosimo@gmail.com

creadora.

Esa participación del espectador, como experiencia, sería también -como dice Fischer-Lichte (2011)- un *experimentar-se* con relación a las temáticas que la obra presenta, un efecto que tiene lugar como “liberación de la función secundaria respecto al entendimiento”, que provoca un “desvelamiento del <<significado propio>> del hombre y de la cosa” (p. 371).

Volviendo a *Fragmentos*, podemos decir que la dramaturgia de la obra termina de *emerger* y *definirse* a partir de las interacciones entre platea y escenario. Y a partir de esas interacciones es que los temas -sobre vínculos afectivos, roles y determinaciones de género- se actualizan en la experiencia del espectador, quien los percibe como contemporáneos e incluso personales.

3. (toda) la pasión encarnada en un (solo) gesto

Una buena pieza teatral debe poder condensarse en una imagen, que es la imagen de un organismo, de un animal: con ese espíritu. Este animal es una presencia, muy a menudo un fantasma, que atraviesa la materia, ... La materia es la última realidad. ...Es un teatro elemental. Los elementos se entienden como puro comunicable, como la mínima comunicación posible. Esto es lo que me interesa: comunicar lo menos posible. Y el menor grado de comunicación posible consiste en la superficie de la materia. En este sentido, y por paradoja, es un teatro superficial, hecho de superficie, porque es un teatro que busca la emoción. (Castellucci R. y C., 2017, pp. 142-143)

Otra de las operaciones que la obra *Fragmentos* propone como recurso transformador, es la *exhibición de la puesta en forma* que los cuerpos van ejecutando durante la actuación y que logra -como en el caso de la dramaturgia- hacer lugar a la dimensión experiencial del espectador.

Para dar cuenta de las decisiones sobre la actuación en esta obra, vamos a referenciarlos al concepto de *gesto*, desde Jerzy Grotowski. Su texto *Hacia un teatro pobre* (1993), concentra las investigaciones del maestro polaco, orientadas a capacitar al actor en un lenguaje gestual autosuficiente, capaz de revelar lo profundo e indecible de los sentimientos y las emociones humanas. Grotowski concibe el arte teatral como una práctica de resistencia ante modas y

Guadalupe Suárez Jofré y Facundo Cersósimo
FFHyA. Universidad Nacional de San Juan

guadalupesj@gmail.com facundojosecersosimo@gmail.com

condicionamientos culturales, sociales y políticos; su poética se aleja del realismo representativo y plantea un modelo basado en *una perspectiva energetista* de la actuación que se concentra sobre las formas gestuales, indagando cómo éstas se proyectan en el espacio, mediante la correcta conducción y el modelado del flujo energético. Esta perspectiva convierte a la gestualidad en el núcleo que impulsa la teatralidad.

Según Grotowski, el performer debe revelar mediante el gesto “una especie de experiencia humana ..., algo más bien especial que podría definirse como un destino, como una condición humana” (Grotowski, 1993, p. 91). Semejante calidad gestual -capaz de revelar singularidades de lo humano- requeriría de una *deconstrucción* del cuerpo, no en un sentido intelectual sino en su sentido más literal, entendido como desintegración, desarticulación y descomposición de formas gestuales convencionales, a fin de que cada *gesto* -vacío de intención discursiva representativa o ilustrativa- ponga al actor en contacto con “reacciones humanas primitivas” y se revele al espectador como “forma viva que posee su propia lógica” (p. 105).

En lo que sigue estableceremos un paralelo entre nociones grotowskianas sobre el *gesto* teatral y la propuesta gestual que se elabora en *Fragmentos*, analizando cómo son los procedimientos para esa creación actoral.

En la etapa germinal del proceso que venimos describiendo, los performers comenzaron indagando en los personajes trágicos mencionados, identificando (desde las tragedias griegas) sus acciones, y derivando imágenes plásticas al modo de una traducción corporal no ilustrativa. A partir de estas últimas se buscaron resonancias a distintos niveles, posturas, sonidos, movimientos, elementos, etc., con el objetivo de *poblar* un mundo gestual que definiera de algún modo cada personaje.

Esta gestualidad -no ilustrativa- a la que hacemos referencia, con-forma al cuerpo del performer de manera *artificial*, en la medida en que el cuerpo es re-organizado, sujeto a equilibrios y desequilibrios diversos, conjugando posturas contrastadas, en variantes rítmicas de la voz y el movimiento; el gesto resultante

Guadalupe Suárez Jofré y Facundo Cersósimo
FFHyA. Universidad Nacional de San Juan

guadalupesj@gmail.com facundojosecersosimo@gmail.com

visibiliza al cuerpo recorrido por tensiones variables, en suma, un cuerpo que podríamos nombrar como *escenificado*, en contraposición al cuerpo *natural* o *cotidiano*.

La composición ulterior, desde la dirección actuarial, fue delineando y organizando las capas de gestualidades en un minucioso recorrido corporal, con la intención de que éstas se desenvuelvan -en la performance actuarial de cada realización escénica-, provocando un efecto de develamiento que *dé cuerpo* a las transformaciones emotivas de los personajes.

La siguiente cita de J. Grotowski (1993) ofrece una explicación sobre la *artificialidad* que resulta afín con la propuesta analizada,

La elaboración de la artificialidad es una cuestión de ideogramas -sonidos y gestos:- que evocan asociaciones en la psique del auditorio... Esta elaboración de artificialidad -o la forma de ese freno conductor- se apoya usualmente en una búsqueda consciente dentro de nuestro organismo de formas cuyo sentido sentimos a pesar de que su realidad todavía se nos escape. ... Esta búsqueda de la artificialidad requiere a su vez una serie de ejercicios adicionales, que constituyen un conjunto en miniatura para cada parte del cuerpo. De cualquier manera el principio decisivo sigue siendo el siguiente: mientras más nos preocupe lo que está escondido dentro de nosotros -en el exceso, en la exposición, en la autopenetración-, más rígida debe ser la disciplina externa; es decir, la forma, la artificialidad, el ideograma, el signo. (pp. 33-34)

Entendemos que un tipo de gesto como el que se describe, al no ser representativo de un significado previo o rotundo, no limita la percepción del espectador a lo que éste representa o ilustra, como sucede en el teatro realista-psicológico (desde el siglo XVIII), cuyo paradigma sostiene que el espectador debe percibir el cuerpo del actor como cuerpo del personaje.

Por el contrario, la gestualidad de naturaleza *ideoplástica*, instala ante el espectador un *cuerpo/forma* que activa un modo de particular de percepción “la percepción estética”, ésta “tiene lugar como oscilación entre la focalización en el

Guadalupe Suárez Jofré y Facundo Cersósimo
 FFHyA. Universidad Nacional de San Juan

guadalupesj@gmail.com facundojosecersosimo@gmail.com

cuerpo fenoménico y la focalización en el cuerpo semiótico del actor/performador” (Fischer-Lichte, 2011, p. 182). De esta manera el espectador queda situado en una “intersticidad”, en la cual se opera una “multiestabilidad perceptiva”.

El interés se centra en el instante en que la percepción del cuerpo fenoménico salta a la percepción del personaje y viceversa, cosa que ocurre según sea el cuerpo del actor o el personaje de ficción el que está en el primer plano centrando la atención. El objetivo es, pues, el momento en el que quien percibe se encuentra en el umbral entre ambas percepciones. (Fischer-Lichte, 2011, pp. 182-183)

Esta investigadora reconoce que la meta de este tipo de corporizaciones en las realizaciones escénicas es la alteración perceptiva, conducida a provocar percepciones estéticas que promuevan en el espectador experiencias de umbral. Confirmamos nuestro entendimiento sobre la naturaleza *trans-formadora* de estas experiencias, por cuanto conllevan una afección del espectador a niveles perceptivos, afectivos, fisiológicos y energéticos.

Lo antedicho nos permite comprender que el paradigma gestual que sostiene la propuesta de *Fragmentos* -explicado al comienzo de este apartado- es capaz de provocar un estado de percepción liminar al espectador, y sostener su atención entre el intérprete y el personaje, situación que -en consonancia con lo desarrollado en el segundo apartado -(*ficción (mentira) y confesión (de verdades)*)- complejiza aún más la propuesta dramática de la obra, en la cual los intérpretes explicitan su devenir en personajes y viceversa.

4. presencia y carne

La modalidad de actuación en *Fragmentos* -tal como ha sido descrita en el apartado anterior- se presenta como un modelado gestual minucioso. A ello también se suman acciones que podríamos denominar como *reales*, a través de las cuales los cuerpos se someten a *desgastes* variables. Esto se hace evidente en respuestas físicas y emocionales diversas: los cuerpos se agitan, se enrojecen, se transpiran, las voces se alteran y entrecortan por falta de aire, un

Guadalupe Suárez Jofré y Facundo Cersósimo
FFHyA. Universidad Nacional de San Juan

guadalupesj@gmail.com facundojosecersosimo@gmail.com

grito muestra en el aire la humedad de la saliva; a un performer le vierten gotas de limón en los ojos y se desata una catarata de lágrimas, etc. En suma, todo lo que les acontece a los cuerpos -en la medida en que no es posible atribuirles otro sentido que el que se hace evidente por su *materialidad incuestionable* (transpiración, enrojecimiento, lágrimas, saliva, etc)- exhibe y realza su misma naturaleza corpórea singular. Podemos inferir siguiendo a Fischer-Lichte (2011) que, en esos casos ocurre una *intensificación de la performatividad* entendida como procedimiento de realce del cuerpo de los intérpretes.

Las performatividades intensificadas, sin resultar en signos desementizados por completo, exponen la singularidad de las presencias, instalándolas ante los espectadores como “autorreferenciales y constitutivas de realidad” (Fischer-Lichte, 2011, p. 176). Una calidad semejante de presencia del performer, es capaz de desatar en el espectador asociaciones de imágenes, de sentidos e incluso de recuerdos.

Entendemos que aquí también opera el efecto de umbral, provocando en los espectadores cierta *reversibilidad* de su rol de audiencia, en la medida en que se vuelven partícipes sintientes de los sucesos percibidos. En palabras de Erica Fischer-Lichte (2011),

Los actores ejecutan sobre el escenario actos apasionados y los espectadores perciben esas acciones, marcadas por su carácter pasional, y se contagian: las pasiones se suscitan también en ellos. El contagio tiene lugar por vía de la percepción del cuerpo del actor en tanto que actual por parte del espectador, igualmente actual. Sólo por la actualidad de los actores y de los acontecimientos es posible este contagio, es decir, que es la copresencia física de actores y espectadores la que lo hace posible (p. 194).

Entendemos que en los espectadores, la posibilidad de *contagiarse* con las *pasiones* que la escena propone, radica en el modo de la presencia -de carácter *pasional*- que despliegan los performers en esa co-presencia.

Profundizando en la idea de *contagio* a la que alude Fischer-Lichte, es por demás

Guadalupe Suárez Jofré y Facundo Cersósimo
 FFHyA. Universidad Nacional de San Juan

guadalupesj@gmail.com facundojosecersosimo@gmail.com

conocida en el campo del arte desde la antigüedad, la capacidad que se le atribuye al teatro, de conmover a los espectadores, impulsándolos a pensamientos y actos inmorales. Desde Platón, San Agustín, Rousseau, entre los más importantes, estas características fueron expuestas y hasta denunciadas.

En el siglo XX Antonin Artaud (1896-1948) en línea con el concepto aristotélico de la catarsis (como purga de emociones negativas), reivindica en *El teatro y la peste* (1935) la noción de *contagio* como un *efecto liberador* -tanto para actores como espectadores- de los *males* que la cultura ha producido en las sociedades occidentales.

Estableciendo vínculos con las teorías sobre teatro performativo, podríamos trazar una línea de sentido entre las nociones de *entrega del cuerpo*, *pasión* y *contagio*, estos conceptos nos resultan referenciables a la noción de *sacrificio*.

Grotowski citando a Artaud en *El teatro y su doble* (1935), expresa que: “los actores deben ser como mártires quemados en la hoguera, que continúan haciéndonos señales desde ellas”. (Grotowski, 1993, pp. 86-87). Mediante esta cita a Artaud, Grotowski no sólo presenta el acto sacrificial de los mártires como una metáfora, sino que la usa para ilustrar el alcance de la entrega al acto de actuación, el hacer del teatro, es decir una entrega total. El maestro indica que si el actor elimina las resistencias que su organismo opone a esa entrega, lograría, una liberación que se produce en el paso del impulso interior a la reacción externa, de tal modo que el impulso se convierte en reacción externa. El impulso y la acción son concurrentes: el cuerpo se desvanece, se quema; y el espectador sólo contempla una serie de impulsos visibles. (Grotowski, 1993, p. 11).

El maestro se refiere a ese modo de entrega a la actuación como “acto total”, éste es un momento esencial del arte del actor, en el cual lo que hace no es un gesto mecánico, ni se apoya en una inflexión lógica, sino que su cuerpo completo -la totalidad de su organismo- es capaz de ejecutar solamente reacciones.

Grotowski (1993) sostiene que para lograr esas reacciones orgánicas, el actor no debería “usar su organismo para ilustrar un movimiento del alma, debe llevar a

Guadalupe Suárez Jofré y Facundo Cersósimo
 FFHyA. Universidad Nacional de San Juan

guadalupesj@gmail.com facundojosecersosimo@gmail.com

cabo ese movimiento con su organismo” (p. 84). Con el uso de la palabra *alma*, lejos de relacionar la actuación con una práctica mística o religiosa, el maestro indica la necesidad de que el actor comprometa la conjunción *cuerpo-mente* en su práctica. Esa calidad de *entrega* que requiere Grotowski (1993), es de carácter sacrificial, y lo explica de la siguiente manera,

...hablo de “santidad” en tanto que no creyente. Si el actor, al plantearse públicamente como un desafío, desafía a otros- y a través del exceso, la profanación y el sacrilegio injurioso se revela a sí mismo deshaciéndose de su máscara cotidiana, hace posible que el espectador lleve a cabo un proceso similar de autopenetración. Si no exhibe su cuerpo, si en cambio lo aniquila, lo quema, lo libera de cualquier resistencia que entorpece los impulsos psíquicos, entonces no vende su cuerpo sino que lo sacrifica. (p. 28)

Grotowski expresa claramente la conexión entre la entrega del actor y el acceso a una experiencia equivalente para el espectador. Tal grado de liminaridad -en el sentido de adelgazamiento de los límites entre escena-platea y actor-espectador- no proviene según Fischer-Lichte (2011) de la estética filosófica ni de la teoría del arte, sino de los estudios sobre el ritual (acuñados por Victor Turner y Schechner), investigaciones que demuestran que “el ritual está vinculado a una experiencia del límite y del paso de gran carga simbólica” (p. 347).

En el caso de *Fragmentos*, en la medida en que al comienzo de la obra los performers se dirigen a los espectadores y los convocan, como partícipes de una *asamblea*, la propuesta apunta a reforzar las *convenciones* en que se despliegan las realizaciones teatrales para organizar el espacio-tiempo de *encuentro*. El performer expresa:

“ÉL: esta noche les vamos a presentar una pasión” (Suárez Jofré y Cersósimo, 2023, p. 2).

Este parlamento convoca al espectador a participar de un acto de expiación a la vez que anuncia una confesión sacrificial, mientras, se escucha una letanía (en la cual resuenan apenas audibles las palabras “pecado” y “perdón”) que refuerza la

Guadalupe Suárez Jofré y Facundo Cersósimo
FFHyA. Universidad Nacional de San Juan

guadalupesj@gmail.com facundojosecersosimo@gmail.com

calidad de ritual del momento. Seguidamente el performer agrega,

-”EL: La palabra pasión nos indica un periplo, un recorrido por el cuerpo doloroso” (Suárez Jofré y Cersósimo, 2023, pp. 2-3).

Acá, mientras el performer habla, se va sacando sus ropas, a la vez que sus rodillas se pliegan evidenciando una deformidad cercana a la vejez, luego se escuchan sonidos de latigazos y el actor contorsiona su espalda a cada supuesto golpe; esta *puesta en forma* presenta resonancias con el relato cristiano de la pasión de Cristo y las *caídas* durante su camino al calvario. Al final del recorrido y cerca del público, el performer forma la imagen de la cruz y dice que su pasión (su calvario) oficiará de transformación, al mencionar esto se introduce la mano en su taparrabo y ejecuta la ocultación de la protuberancia del pene (gesto propio del transformismo en el dragqueen). El performer dice,

-”EL: un recorrido por el cuerpo doloroso que se reconoce desmoronándose, desmoronándose repetitivamente. Y levantándose para llegar a su destino final, que lo va a redimir de todo mal y que lo hará transformarse, en una mariposa” (Suárez Jofré y Cersósimo, 2023, pp. 2-3).

Esta tortuosa transformación, culmina con una ruidosa caída del performer de cara al piso.

Podemos inferir siguiendo con nuestra argumentación, que la secuencia descrita ejecuta una *interticidad* entre imágenes: entre la presencia del performer que *compone la deformación* de su cuerpo mientras nos describe el recorrido que ejecuta y, simultáneamente, la apariencia del icono cristiano presente en el imaginario colectivo; sumada a esta construcción, la acción transformista complica aún más la estabilidad y la coherencia semántica de las imágenes, imponiéndose como gesto iconoclasta explícito.

En esa contradicción de sentidos que el cuerpo del performer *monta*, en un corto espacio temporal, entendemos que provoca un nuevo efecto de umbral.

La secuencia descrita es ejemplo asimismo de cómo se ejecuta el tratamiento sobre la imagen del cuerpo, para lograr realzar su naturaleza corpórea, mediante

Guadalupe Suárez Jofré y Facundo Cersósimo
 FFHyA. Universidad Nacional de San Juan

guadalupesj@gmail.com facundojosecersosimo@gmail.com

grados variados de intensidad que inciden sobre su estado (el grado de afectación física del performer) y/o sobre su apariencia, en el sentido del grado de exposición del cuerpo.

Grotowski hace hincapié en ese núcleo movilizador que presenta el cuerpo humano en situación de severa exposición escénica,

aunque se haya perdido un cielo común de creencias y hayan desaparecido los límites inexpugnables, la percepción del organismo humano permanece. Sólo el mito -encarnado en el hecho de la existencia del actor, de su organismo vivo- puede funcionar como un tabú. La violación del organismo vivo, la exposición llevada a sus excesos más descarnados, nos devuelve a una situación mítica concreta, una experiencia de la verdad humana comun” (Grotowski, 1993 , p.18).

5. escena e-motiva

“Pero teatro de la crueldad significa teatro difícil y cruel ante todo para mi mismo. En el plano de la representación esa crueldad no es la que podemos manifestar despedazándonos mutuamente los cuerpos ... sino la crueldad mucho más terrible y necesaria que las cosas pueden ejercer en nosotros”. (Artaud, El teatro y su doble)

Hay en él [teatro], ... una especie de sol extraño, una luz de intensidad anormal, donde parece que lo difícil, y aún lo imposible, se transforman de pronto en nuestro elemento normal. Y los rayos de ese sol extraño iluminan a Annabella de Ford, como iluminan todo el teatro verdaderamente válido. Annabela se parece a la libertad de la peste cuando, poco a poco, de escalón en escalón, el agonizante infla su personaje, y el sobreviviente se transforma lentamente en un ser enorme y abrumador. (Artaud, El teatro y la peste).

En paralelo con la construcción del artificio gestual y con los modos de tratamiento de la presencia del cuerpo, *Fragments* hace coexistir en su escena *otro modo de actuación*, que atañe concretamente a la performatividad de realización de la -casi- totalidad de la escena, porque en esta obra, a excepción de la operación lumínica, los performers *activan la escena desde adentro*. Ejecutando -en vivo y ante la mirada de los espectadores- el funcionamiento de varios elementos tecnológicos instalados dentro de la escena.

Guadalupe Suárez Jofré y Facundo Cersósimo
FFHyA. Universidad Nacional de San Juan

guadalupesj@gmail.com facundojosecersosimo@gmail.com

Esas acciones prácticas, neutras a nivel semántico, se contrastan con la crudeza de las exposiciones de los cuerpos y con las secuencias gestuales conformadoras de signos y sentidos. Son acciones destinadas a activar botones, desplazar perillas, direccionar aparatos hacia los cuerpos, etc., con el propósito de registrar imágenes de la escena y multiplicarlas proyectándolas a gran escala, de elevar volúmenes de sonidos vocales íntimos para que sus texturas se ponderen, también para deformar las voces y componerlas en repeticiones rítmicas provocando efectos sonoros y musicalidades, etc.

Podemos decir en una primera aproximación, que este accionar tiene la función de *amplificar efectos de presencia*, de sumar capas de sentidos y complejizar la percepción de la escena.

Analicemos este ejemplo. El performer en una mesa de sonido de frente a los espectadores *crea* una sonoridad. El proceso que sigue es rápido: amplificado por un micrófono, emite quejidos pequeños y entrecortados, a la vez que activa un dispositivo de efectos vocales y ejecuta una repetición de los sonidos. A esta base *loopeada* le suma nuevas emisiones de su voz modificada electrónicamente, como travestida por el aparato. Resultan dos voces contrastadas, una con características de *mujer* dice: “ay, sos una obscena”. Se suma una nueva voz, como de *hombre robotizado*, que dice: “obscena”. En dos minutos el performer ha creado una base sonora, que aporta una textura densa al espacio. Ahora, ambos performers se acercan a la mesa de disección, en el centro del escenario. ÉL se acuesta boca arriba y ELLA se posiciona de costado casi sobre ÉL, para filmarle la boca. La proyección se activa, y en la pantalla al fondo por sobre los performers, aparece la boca de ÉL, enorme y vertical. Inmediatamente la imagen que captura la mirada, es (casi) una enorme vagina. Ambos performers (como en una operación quirúrgica) llevan a cabo el artificio a la vista de los espectadores. Éstos últimos, saben que se está filmando una boca, pero el recorte de la proyección muestra la carnalidad de una vagina. La punta de un dedo toca suavemente los labios internos. La vagina se humedece. El dedo penetra la boca repetidamente, aceleradamente, el órgano se humedece aún

Guadalupe Suárez Jofré y Facundo Cersósimo
 FFHyA. Universidad Nacional de San Juan

guadalupesj@gmail.com facundojosecersosimo@gmail.com

más y súbitamente se hace un corte abrupto de la proyección. Los performers sobre la mesa, se separan lentamente.

Como hace evidente la descripción, el tratamiento sobre los objetos tecnológicos en la obra, más allá de amplificar o multiplicar sus imágenes, logran fragmentar la escena y, simultáneamente, re-instalarla, fracturarla, abrirla intersticios.

En pasajes, como el que arriba describimos, la imagen emerge abruptamente, poniendo en visibilidad "lo que queda fuera de escena", lo obsceno (del latín *obscēnus*, es lo desagradable a la vista, indecente o inmoral).

"El primer plano hace que el cuerpo aparezca en su conjunto de forma pornográfica. Lo despoja del lenguaje. Lo pornográfico es que al cuerpo lo despojen de su lenguaje" (Byung-Chul Han, 2015, p. 25). Esta referencia nos permite relacionar el efecto que provoca el *exceso de imagen*, como sucede en la secuencia ejemplificada, cuya magnificación disloca, des-configura un orden (o una moral) sobre las cosas, alterando las lecturas normalizadas sobre los cuerpos y la realidad.

Esos procedimientos, que mediante el uso de dispositivos *acercan* la corporalidad a la platea, en esta obra se ejecutan, asimismo, sobre la voz. Las transformaciones que se logran, disocian el binomio palabra-sonido, desnaturalizando la relación entre voz y lenguaje y transformando las texturas de la voz en musicalidad, o impactando sobre el sentido que subraya la palabra, generando acentos semánticos sobre lo que no se dice explícitamente en la obra.

La tecnología opera así como una extensión protésica de los cuerpos de los performers. Les otorga capacidad de segmentar, particularizar, realzar la presencia del cuerpo -develando incluso- lo que sería imposible (o impúdico) presentar de manera real y directa al espectador. Podemos inferir que en esta obra la performatividad de la tecnología aporta intensificación a las presencias en la realización escénica.

La superposición de imágenes virtuales e imágenes matéricas provocan la sensación de coexistencia entre realidad e hiperrealidad, abriendo intersticios perceptivos, espacios liminares, que como hemos podido comprender a lo largo

Guadalupe Suárez Jofré y Facundo Cersósimo
FFHyA. Universidad Nacional de San Juan

guadalupesj@gmail.com facundojosecersosimo@gmail.com

del desarrollo, dan lugar a experiencias de umbral. En este texto se han particularizado y descrito algunas de estas *experiencias de umbral* vinculándolas con las teorías del teatro performativo (Fischer-Lichte (2011), Féral (2017)).

En esa línea de interpretación podemos decir que la teatralidad que se presenta en la obra *Fragmentos de pasión* habilita espacios de *reconfiguración de la percepción* impulsando al espectador a un movimiento continuo. Encontramos en ello una resonancia con lo expresado por Didi-Huberman,

las emociones, puesto que son mociones, movimientos, conmociones, también son transformaciones de aquellos o aquellas que están emocionados. Transformarse es pasar de un estado a otro... Es incluso a través de las emociones como, eventualmente, se puede transformar nuestro mundo, por supuesto a condición de que ellas mismas se transformen en pensamientos y acciones. (Didi-Huberman, 2016, p. 46)

En nuestra argumentación hemos justificado la vinculación estrecha entre el teatro performativo (posicionado en un paradigma de singularización de la corporalidad e intensificación de presencia) y la emergencia del gesto arcaico, aurático⁵, propuesto por Grotowski, teoría que –como hemos sostenido- tiene sus raíces en Artaud.

De este modo conectamos toda una línea histórica de teatralidad, que se fundamenta en el acontecimiento, aquí y ahora, de la presencia del actor. En ese contexto incluimos también la producción de obcaenum como un hacer artístico situado. Específicamente la obra *Fragmentos de pasión*, nos ha brindado la posibilidad de articular nuestro desarrollo teórico, sosteniendo y poniendo a prueba esta argumentación.

En una realización escénica que –como hemos explicado- está siendo activamente construida por los performers, los efectos de liminaridad y las experiencias de umbral, hacen prevalecer la sensación de inminente descontrol,

⁵ Usamos acá el término *aurático* desde el sentido que le da Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1935), como la cualidad especial e irrepetible que poseen ciertos objetos o experiencias, un tipo de halo o *presencia única* que no puede ser reproducido.



intuición que confirma al espectador la (a veces inconsciente) certeza sobre la inestabilidad de lo real, en ella resuena la advertencia de Artaud, "No somos libres. Y el cielo se nos puede caer encima. Y el teatro ha sido creado para enseñarnos eso ante todo" (Artaud, 1988, p. 80).

Referencias bibliográficas

Artaud A. (1988) *El teatro y su doble*. Fahrenheit.

Artaud A. (1988) *El pesanervios*. Fahrenheit.

Byung-Chul Han (2015) *La salvación de lo bello*. Herder.

Castellucci R. y Castellucci C. (2017) *Los peregrinos de la materia. Teoría y praxis del teatro. Escritos de la Societas Raffaello Sanzio*. Continta Me Tienes.

Corominas, J. (1980). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Editorial Gredos.

Didi-Huberman G. (2016) *¿Qué emoción! ¿Qué emoción?* Capital Intelectual.

Féral, J. (2017). *Por una poética de la performatividad: el teatro performativo. Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad.*
<https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2531>

Fischer-Lichte E. (2011) *Estética de lo performativo*. Abada Editores.

Grotowski J. (1993) *Hacia un teatro pobre*.

Laddaga R. (2010) *Estética de laboratorio*.

Pavis P. (1998) *Diccionario del teatro*. Editorial Paidiós.

Ranciere J. (2019) *Los bordes la ficción*. Edhasa.

Real Academia Española (RAE). trans- | Definición | Diccionario de la lengua española | RAE - ASALE. <https://dle.rae.es/trans->

Suárez Jofré G. y Cersósimo F. 2023 *Fragmentos de pasión* [Obra teatral no publicada].

Yoel G. y Figliola A. s.f. -Lo trans. *La emergencia de lo complejo*. Revista de artes mediáticas. https://untref.edu.ar/cibertronic/lo_trans/nota15/index.html

Guadalupe Suárez Jofré y Facundo Cersósimo
FFHyA. Universidad Nacional de San Juan

guadalupesj@gmail.com facundojosecersosimo@gmail.com