

# Mirar algo a la luz de las candilejas: consideraciones teóricas acerca de la performance<sup>1</sup>

## Sruti Bala

Estudió Literatura y Estudios de Paz y Conflicto en las universidades de Mumbai y Bonn. Es Doctora por la Universidad de Mainz, Alemania, con una tesis sobre performatividad y movimientos no violentos de protesta. Profesora Asistente en el Departamento de Estudios del Teatro de la Universidad de Ámsterdam, coordina un Programa Erasmus Mundus MA en Performance Internacional. Investiga y enseña acerca de teorías y conceptos de la performance contemporánea.

En un ensayo *Entweder-Oder* (O bien esto o bien lo otro) de 1908, el filósofo Kierkegaard se quedaba parado pensativamente detrás de una carpa de circo de la ciudad de Vesterbro, donde un carnero estaba siendo exhibido. De acuerdo a Kierkegaard, aunque nadie le prestaba atención al carnero cuando pastaba en el campo vecino, en vez de eso había largas filas de gente esperando pagar mucho dinero para contemplar al mismo carnero en la carpa de circo. Tracy Davis cita esta anécdota en su estudio "Teatralidad y Sociedad Civil" (129), para reflexionar acerca de la condición del espectador. Sin el contexto ni el marco de la puesta en escena en el circo, el animal carecería de importancia.

### Resumen

Este artículo discute la condición del espectador como agente constructor de una personal y compleja lectura de lo que se le pone ante su vista. A través del análisis de una performance concreta que pone en juego este tipo de mirada/lectura, la autora reflexiona acerca de los procesos implicados en *mirar algo* como actividad, problematizando la habitual oposición binaria activo/pasivo.

**Palabras claves:** espectador, performance, acto de lectura, a-sincronía, a-simultaneidad

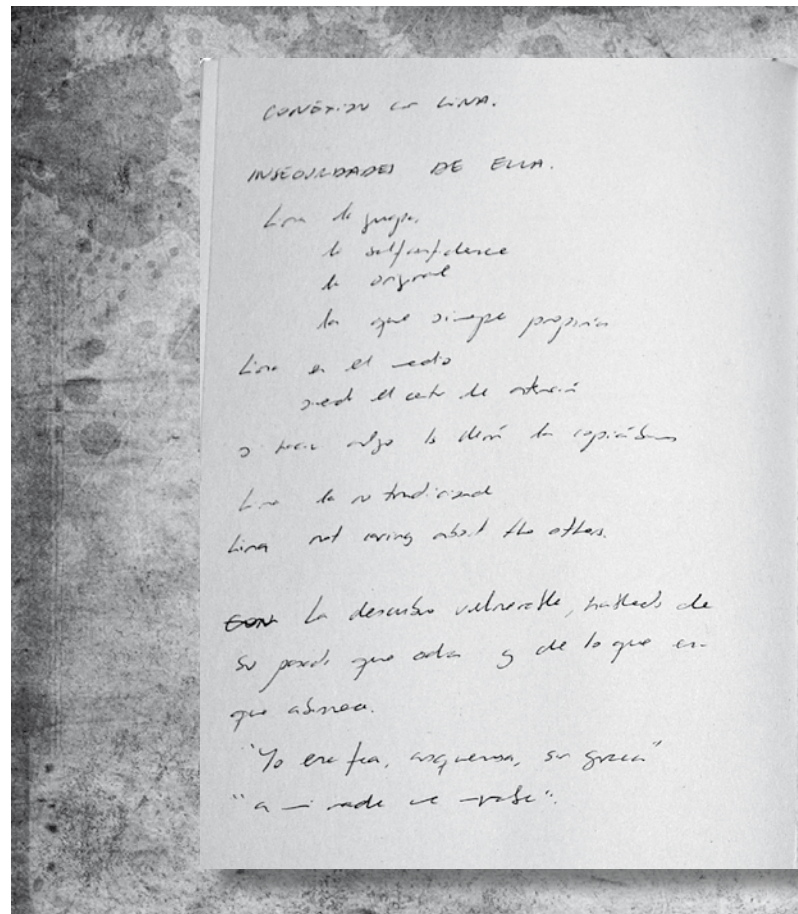
### Abstract

This article discusses the condition of the spectator as an agent that builds a personal and complex reading of what is put in front of his/her eyes. Through the analysis of a specific performance that sets in motion this sort of look/reading, the author reflects on the processes involved in the action of looking at something, questioning the common binary opposition of active/passive.

**Key words:** spectator, performance, act of reading, asynchronic, asynchronous.

Traducción de M. Soledad Lagos, Dr. phil.  
soledadlagosrivera@gmail.com

1. Agradezco a Kati Röttger sus valiosos comentarios, correcciones e indicaciones. A Lina Issa y Aitana Cordero les doy las gracias por el material audiovisual y las informaciones de contexto acerca de la performance.



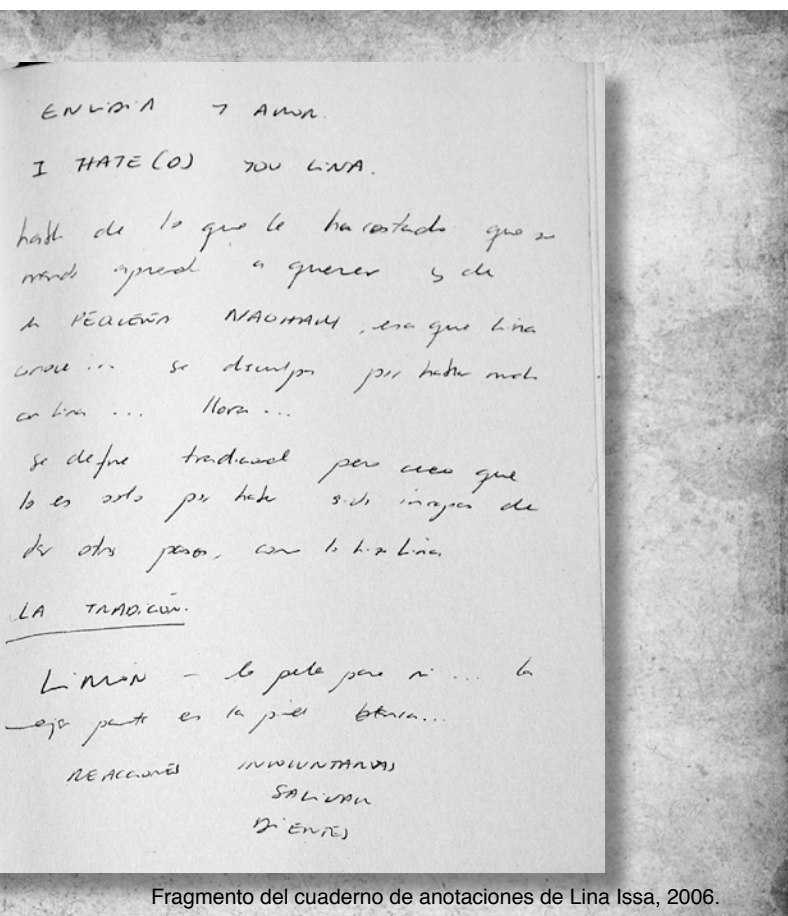
Por una parte, en el proceso de poner en escena, en el exhibir algo, radica la diferencia entre un objeto cotidiano y otro digno de verse. Por otro lado, los habitantes de Vesterbro no habrían tenido la posibilidad de convertirse en espectadores sin la puesta en escena circense del carnero. Al mirar al animal en el campo, no habrían podido tomar conciencia de su condición de espectadores, por lo que no existiría un quiebre autoreflexivo en el proceso de ver, lo que de acuerdo a Davis es esencial para que exista teatralidad. La decisión consciente que toma un individuo de convertirse en espectador es lo que posibilita la recepción teatral. En este sentido, mirar algo no ocurre en forma casual ni tampoco en el transcurso de la cotidianeidad. Nos vemos a nosotros mismos mirando algo. Estamos conscientes de que no estamos solos respecto de esta decisión, de que hay otros que, como nosotros, están sentados a nuestro lado y también quieren mirar y estamos formando parte del surgimiento de un público. Es este estado el que crea la condición para hacer

posible la comunicación intrateatral entre los actores y los espectadores; pero no sólo hace que lo que vemos cambie, sino que también nos modifica a nosotros, en tanto individuos y como partes de un colectivo.

En todo caso, el ejemplo de Kierkegaard contiene otra advertencia: que no sólo el público, sino también el carnero, gracias a la puesta en escena circense, tiene en cierta forma la posibilidad de ser considerado espectador. Como en el zoológico, el público espera ansioso los momentos inconscientes y arbitrarios en que el animal establezca contacto visual con alguno de los que lo miran o quizás se acerque corporalmente a una persona. No existe comunicación directa entre el individuo y el animal, sino que se produce un mirarse que es mutuo. Durante esta observación, de lo que se trata es de reconocer que se está mirando algo, de reconocer el mirar y el percibir como partes de la actividad y la capacidad de ejecutar acciones que tienen aquellos seres que están en el escenario.

En estas páginas voy a presentar algunas consideraciones acerca del mirar algo como actividad en la performance. Hay una creciente cantidad y variedad de prácticas y obras performativas actuales que se ocupan del tema y del acto del mirar algo. Sobre la base de un ejemplo, *Where We Are Not*, un proyecto de performance de las artistas residentes en Ámsterdam, Lina Issa y Aitana Cordero, deseo referirme a un momento específico: la actividad del mirar algo en la performance y por parte de los performers mismos.

A menudo, se problematiza la pasividad del espectador en la teoría y en la práctica teatral. Manifiestos teatrales, ponencias plenarias en congresos, además de declaraciones de asociaciones de autores teatrales advierten acerca del peligro que encierra estimular la flojera y la estupidez de los espectadores mediante una obra artística superficial y aduladora. La muy difundida idea de una "cuarta pared" entre lo que ocurre en el escenario y el público representa un desequilibrio en la comunicación intrateatral, una polaridad entre producción y recepción. Esta separación es algo más que una distribución equitativa de labores entre el actor y el espectador: simboliza el binarismo "activo-pasivo", que al parecer es inevitable al teorizar acerca del mirar algo en el teatro y en la performance. En el término pasividad



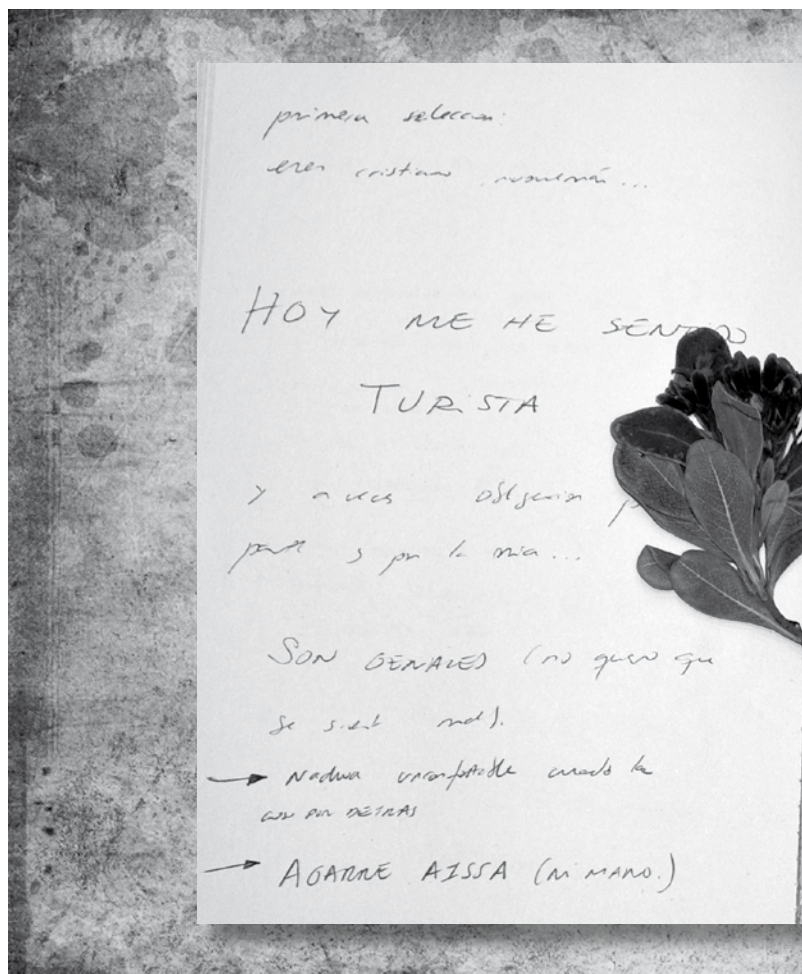
Fragmento del cuaderno de anotaciones de Lina Issa, 2006.



es posible comprobar una clara subvaloración de la actividad propia del espectador con respecto a la del actor. A las actividades de ver y mirar algo se les contraponen las de ejecutar una acción y saber algo. Esto forma parte de la paradoja del mirar algo, pues, por otra parte, sin espectadores no hay teatro.

Sin embargo, no sólo se contrasta la actitud pasiva del espectador con el papel activo del actor. El espectador mismo a menudo aparece en los textos teóricos en dos variantes (o “encarnaciones”) opuestas entre sí. El público al que se le imputa una cierta “minoría de edad” como sinónimo de “inmadurez”, que aplaude en forma ciega o que rechaza algo o sólo consume y que se ha convertido en objeto de la manipulación y el engaño, es contrastado con un público crítico, avanzado en términos de formación y cultura y que plantea exigencias. Esta simplificación es tentadora, puesto que a los teóricos y a los críticos de teatro les encanta pertenecer a la segunda categoría. La pasividad, la mayoría de las veces, es un calificativo que proviene de extraños. La apatía del espectador rara vez surge por sí sola y rara vez afecta a todos los presentes en una función de teatro o en una performance; sobreviene siempre contrapuesta a la presencia de cabezas pensantes y críticas, que saben apreciar el valor y la importancia de una representación teatral o de una performance. Este argumento contiene un “o bien esto o bien lo otro” que, aunque pueda resultar útil como herramienta de análisis teórico, con frecuencia lleva a un callejón sin salida, puesto que el término pasividad encierra en sí mismo una evaluación y una subvaloración y al comprobar que existe un “ser o estar activo”, se allanan los obstáculos con excesiva facilidad.<sup>1</sup>

El interés por una actitud positiva, es decir “activa” en el mirar algo, subraya un motivo recurrente de la historia del teatro contemporáneo. Las teorías del espectador revierten el reproche respecto de la pasividad empleando enfoques que resaltan el carácter de acto que el mirar algo posee, en el sentido de ejecutar una

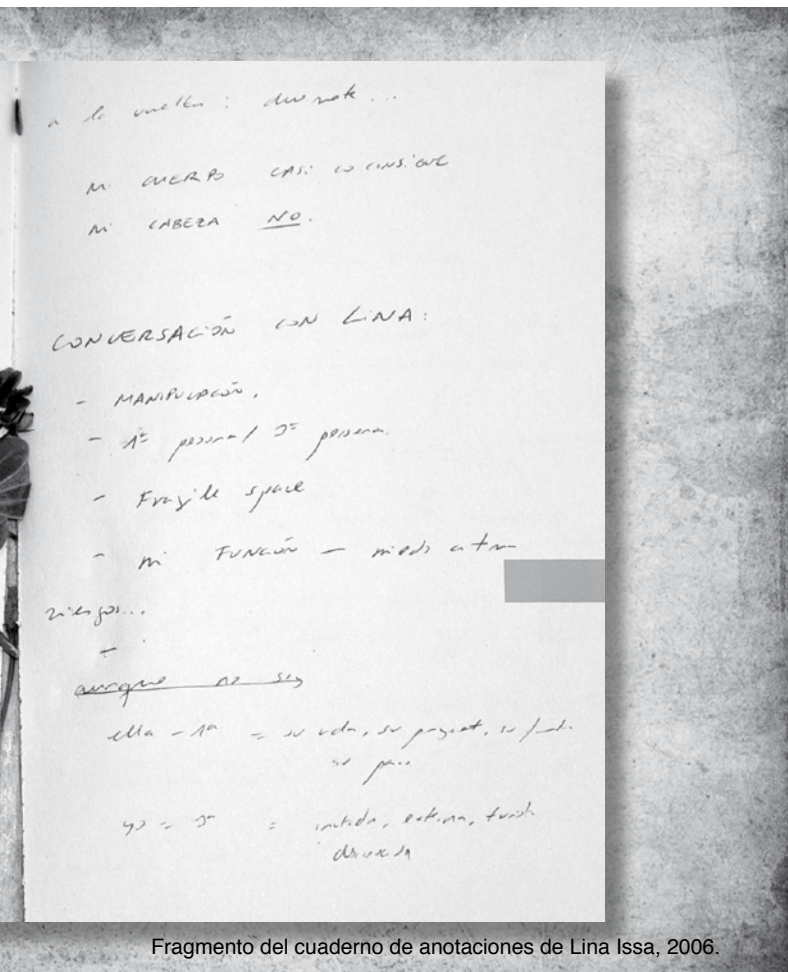


acción, en su función institucionalizada o en lo relativo a la percepción.

### El mirar como ejecución de una acción

¿Cómo se puede activar al público? Es decir, ¿cuál es la tarea y la responsabilidad de los artistas con respecto a su público? En este ámbito se produjeron enfoques que desean involucrar en forma directa o corporal al público o, en el plano cognitivo, propician una reflexión autocrítica mediante el extrañamiento, el distanciamiento, a través del *shock* o el desprecio. El teatro del oprimido de Boal, las obras didácticas de Brecht, los *happenings* de los años 60, el arte de la performance, el teatro ritual de Grotowski y las acciones participativas en el área pedagógica constituyen sólo algunos de muchos ejemplos. Estos enfoques reaccionan al posicionamiento negativo

1. Es posible leer una afirmación similar en las reflexiones sobre el éxito que hace Laura Mulvey en su artículo *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975), donde en todo caso se refiere al carácter binario en el cine y en especial en las relaciones entre los géneros. Véase Mulvey 1989: 162.



Fragmento del cuaderno de anotaciones de Lina Issa, 2006.

del espectador con una activación, en el sentido de la ejecución de una acción.

### El mirar algo como una institucionalización

¿Cuáles son las funciones ideológicas, sociológicas del público? ¿Cómo hay que interpretar los signos relativos al comportamiento de los espectadores (por ejemplo, el aplauso, la risa, la cantidad de espectadores, el medio social)? Los enfoques relacionados con estas preguntas analizan a los espectadores como representantes de una comunidad de intereses con una historia específica o desde puntos de vista propios de la crítica ideológica (Blau, Kershaw). ¿Cuáles son las exigencias que se le plantean al público? ¿Cuál es la tarea que el espectador debe desarrollar, para que la recepción artística independiente y activa esté garantizada? ¿Y cuáles

son los patrones recurrentes del acto de mirar algo? A este campo pertenecen los enfoques fenomenológicos que explican la condición del espectador desde el punto de vista de la experiencia personal y la conciencia de sí mismo (Statues, Taylor). También existen enfoques provenientes del ámbito de la investigación de audiencias, que se ocupan de los procesos de recepción en el marco del acontecimiento teatral (Bennett, Kapur).

### El mirar algo como percepción

Los enfoques teóricos actuales acerca de la performance, tanto los que provienen del ámbito anglosajón como de Europa continental, enfatizan el hecho de que mirar algo es una actividad realizada por el cuerpo y un fenómeno que sólo ocurre a partir de la interacción entre los cuerpos.<sup>2</sup> Al incorporar teorías del área de la visualidad y partiendo de una definición performativa del acto de percibir, como una actividad condicionada por factores históricos y culturales, el mirar algo se entiende como un proceso de varias capas y de índole intersubjetiva (Bleeker) o como un proceso intermedial de la *incorporación* performativa (Röttger). Estos enfoques se diferencian de las teorías de las ciencias del cine, fundamentalmente en la gran importancia que le otorgan a la relación entre actor y espectador. A causa de ello, el mirar algo se convierte en un acto de percepción mutua, que no puede ser explicado mediante la clásica división entre producción y recepción. Más aún, el mirar algo como percepción no está limitado al aspecto visual que mirar algo encierra, sino que abarca la percepción por parte de y en todo el cuerpo.

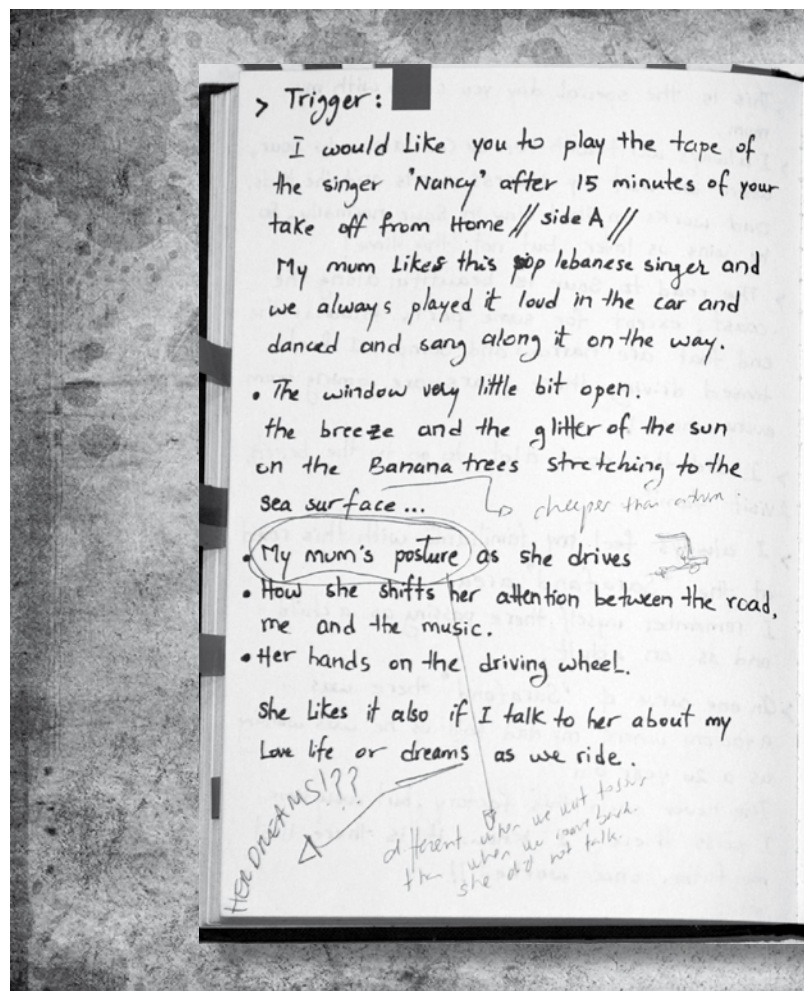
¿Qué ocurre cuando el mirar algo se convierte en el gran tema y en la modalidad principal de la interacción propia de una performance? La intervención-performance *Where We Are Not* de las artistas Lina Issa y Aitana Cordero (*Brakke Grond*, Ámsterdam, Project Perform 2007) es una reflexión de varias capas acerca de la política del

2. El hecho de que en inglés se emplee el sustantivo *spectatorship* ("condición de espectador"), en tanto que en alemán sólo exista la sustantivación del verbo "mirar algo", apunta a diferencias de conceptualización en las diversas culturas y comunidades lingüísticas y de pensamiento, que son más profundas de lo que es posible abordar en estas páginas.

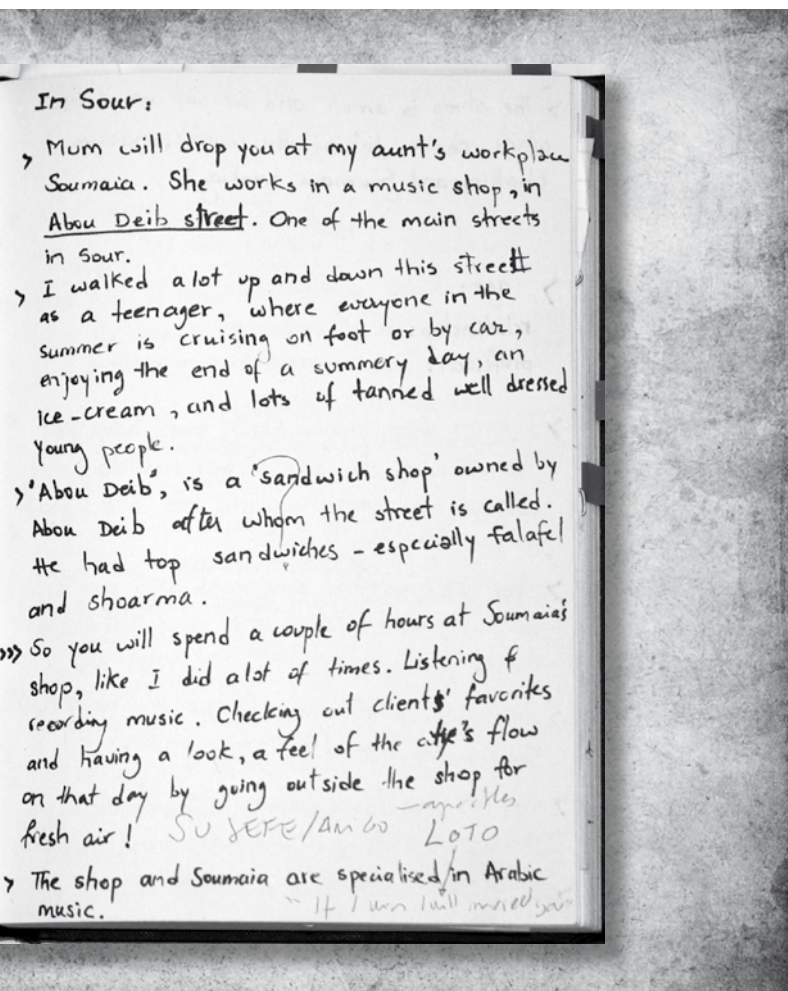


mirar algo en una performance. En este proyecto no se trata tanto de activar al público como de la pregunta acerca de cómo integrar la actividad del mirar algo, en su calidad de actividad productiva, autorreflexiva y necesaria desde un punto de vista cívico-social, a las actividades de las artistas.

Lina Issa, estudiante libanesa en los Países Bajos, por razones burocráticas no puede obtener una prórroga de su permiso de estadia. Se querrela por esta resolución; sin embargo, mientras el proceso judicial no haya concluido, no puede salir del país. Debido a que ella misma no tiene autorización para viajar, en lugar de su cuerpo, envía a la coreógrafa y bailarina española Aitana Cordero al Líbano por diez días, con la misión de visitar a su familia y amigos y hacer distintas cosas que Lina, desde la distancia en Ámsterdam, relaciona con su patria. Unos meses antes de la guerra de verano en el Líbano en 2006, Lina lleva a su "doble" Aitana al aeropuerto y, como indicación, le entrega un cuaderno de anotaciones con informaciones generales e íntimas para preparar su viaje y con instrucciones respecto a qué debe hacer qué día y a quién debe visitar, a quién abrazar, qué es lo que debe oler y probar, qué imagen de qué balcón debe conservar (foto 1). Aitana viaja con el encargo de ser un cuerpo abierto, en representación de Lina. Ella misma lleva un diario de vida, para dejar constancia de sus experiencias y de los inevitables casos de comunicación frustrada que afloran a raíz de la "(i)reemplazabilidad" de otra persona. Más adelante, ambas reflexionan en una performance pública acerca del intento de mirarse uno mismo a través de otra persona, de otro cuerpo, acerca de la imposibilidad de compensar la experiencia del "despojo del propio lugar" en la migración mediante otra persona, como también acerca de la valencia de la negación del sí-mismo en el proceso de convertirse en un cuerpo mediador para otra persona. En la performance, además de ambos cuadernos de anotaciones y un breve video, se ocupa a dos espectadores (*Implants*) para repartirles informaciones contextuales sobre el proyecto a los otros cuatro espectadores. La performance se extiende a tres habitaciones y en cada presentación sólo se admite a seis personas. En la primera habitación se reúnen los espectadores, quienes reciben la instrucción de esperar ocho minutos y luego enviar a una



persona a la habitación siguiente. En la segunda, sobre la mesa se encuentra el cuaderno de anotaciones de Lina Issa que su representante ha llevado al viaje. Aquí se reúnen tres personas, incluyendo a una de las personas que se ha ocupado para repartir material, y hojean juntas los apuntes y las observaciones. Cuando una de las personas de la primera habitación golpea la puerta de la segunda, una de las personas de ese segundo cuarto se levanta y se dirige a la tercera habitación. Cuando sale una persona de este tercer espacio, golpea la puerta de la primera habitación antes de abandonar la performance. En la tercera pieza están sentadas las dos artistas y en la mesa se encuentra el diario de vida de Aitana Cordero. Él o la visitante es invitado a elegir una página del cuaderno, que la artista lee a continuación en voz alta. De esta forma, en presencia del espectador o la espectadora, le cuenta a Lina sus experiencias de un determinado día de su viaje, contesta las preguntas que le hace Lina y se



produce una conversación informal entre las artistas y el espectador-visitante.

Se podría caracterizar la performance *Where We Are Not* como una reflexión y un análisis del acto de mirar algo. Todas las personas involucradas en el proceso de la performance y la concreción de la idea son testigos, observadores unos de otros y también de sí mismos. El viaje-desquite a la patria se consuma en una especie de estado de emergencia.<sup>3</sup> Este viaje se concibe y se anuncia como proyecto artístico; se escoge mediante un proceso de *casting* a la viajera, los costos los solventa un fondo

3. Probablemente refiriéndose a Giorgio Agamben (Homo Sacer, 1998), la artista escribe en el programa lo siguiente: "La negativa de las autoridades holandesas a prolongar mi autorización de estadía provocó una especie de 'estado de emergencia' que me mantuvo alejada de mi patria y dotó de cierta urgencia al proyecto, a sus narrativas irreconciliables y a las experiencias que resultaron de todo eso". <http://www.brakkegrond.nl/linaissanl.htm>

para el desarrollo artístico, los cuadernos de anotaciones operan como una especie de guión dramático y la reflexión acerca de estas anotaciones tiene lugar en presencia de un público. Este marco garantiza la posibilidad de observar, de la cual se habla en Kierkegaard, como se mencionó al comienzo, a propósito de la carpa de circo. A raíz del estado de emergencia, la artista puede ponerse en el lugar del que mira algo, mirarse a sí misma a través de su mensajera-embajadora. Al mismo tiempo, la imagen que surge de sí misma no es una imagen acabada, sino un conocimiento fragmentario acerca de la identidad y la pertenencia, un saber al que sólo se puede acceder a través de otros. Sin el marco de un proyecto artístico diseñado especialmente, el quiebre en el proceso de ver no sería posible. Lo mismo es válido para la artista viajera Cordero, quien no viaja al Líbano en el papel de Issa, sino que en lugar de ella, como "mensajera" o "embajadora". Saluda a la madre de Lina, porque Lina no puede estar ahí presente, pero durante el saludo no es Lina ni tampoco puede ser "totalmente" o "sólo" ella misma, Aitana. Ha recibido la instrucción de comer ciertos platos, pero si el sabor le resulta familiar, se trata de una familiaridad rara, que le llega a través de rodeos, de caminos indirectos.<sup>4</sup> Ella se observa a sí misma en un entorno del que ella tiene un conocimiento muy cercano gracias al cuaderno de anotaciones, pero que, a pesar de ello, para ella no es un entorno conocido.

La división entre las actividades de mirar algo y el actuar no se concibe como un binarismo "activo-pasivo", aunque no se desecha totalmente el binarismo, sino que siempre constituye una relación de mutualidad, de intercambio, un ir y venir, un *dédoublement*, de acuerdo a Tracy Davis (145). A través de un imaginativo proyecto, se impugna la pasividad, entendida como la imposibilidad de actuar, que surge a raíz de una traba burocrática. Durante el viaje *dirigido* a la patria, Cordero vive la experiencia de sentirse un individuo pasivo (uno que no decide), de ser receptora en lugar o representación de un cuerpo que no es el suyo, de ser cuerpo sin

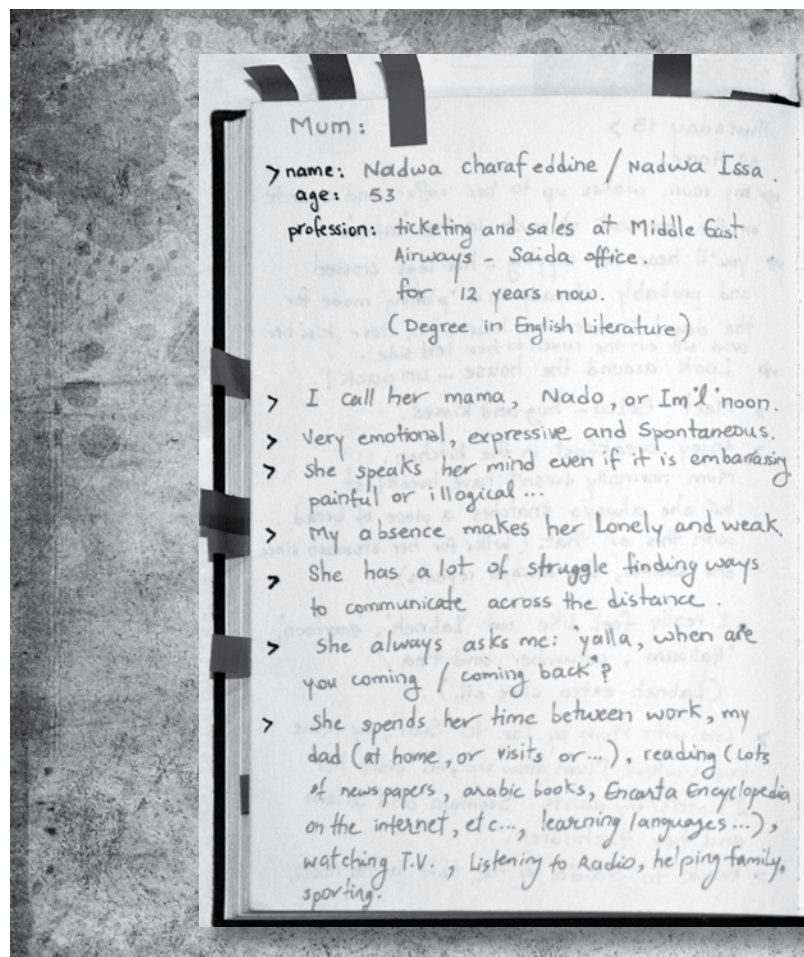
4. Véase el informe radial en inglés (en parte también en árabe y español) acerca del proyecto de performance, en: [http://m2m.streamtime.org/uploads/2008/April\\_2008/RadioM2M%5b24-04-2008%5d-Where%20we%20are%20not.mp3](http://m2m.streamtime.org/uploads/2008/April_2008/RadioM2M%5b24-04-2008%5d-Where%20we%20are%20not.mp3)



voluntad propia, vehículo de documentación. No es ni actriz ni alguien que observa, al tiempo que es ambas cosas a la vez.

El formato de la participación del espectador en la performance se sustenta en la *a-sincronía* o la *a-simultaneidad* y juega con los motivos de la presencia y la ausencia. Mientras el espectador-visitante espera ocho largos minutos en la primera habitación y con gran cautela intenta iniciar una conversación con las demás personas presentes en el cuarto, la sensación de pasividad es abrumadora, ya que no hay nada que ver, salvo unas imágenes con muy poco movimiento en un video sin sonido. A causa de que cada espectador se dirige desde una a la otra habitación en momentos diferentes y de que todas las informaciones se le proporcionan en formato de alusiones o insinuaciones, cada quien les formula muchas preguntas a los demás, cada una de las cuales intenta encontrar indicios de una narrativa en la performance, aunque las distintas situaciones de conversación, distribuidas entre seis personas en tres habitaciones, obligadamente arrojen como resultado varias narrativas no lineales. Él o la visitante no sabe durante la performance que hay dos “espectadores ocultos”, pero las personas a las que se ocupa con este fin no tienen nada que ocultar. Son espectadores activos, en el sentido de que cumplen determinadas funciones, no sólo ejecutando ciertas tareas, por lo que no se trata de productores en la clásica diferenciación entre producción y recepción artística.

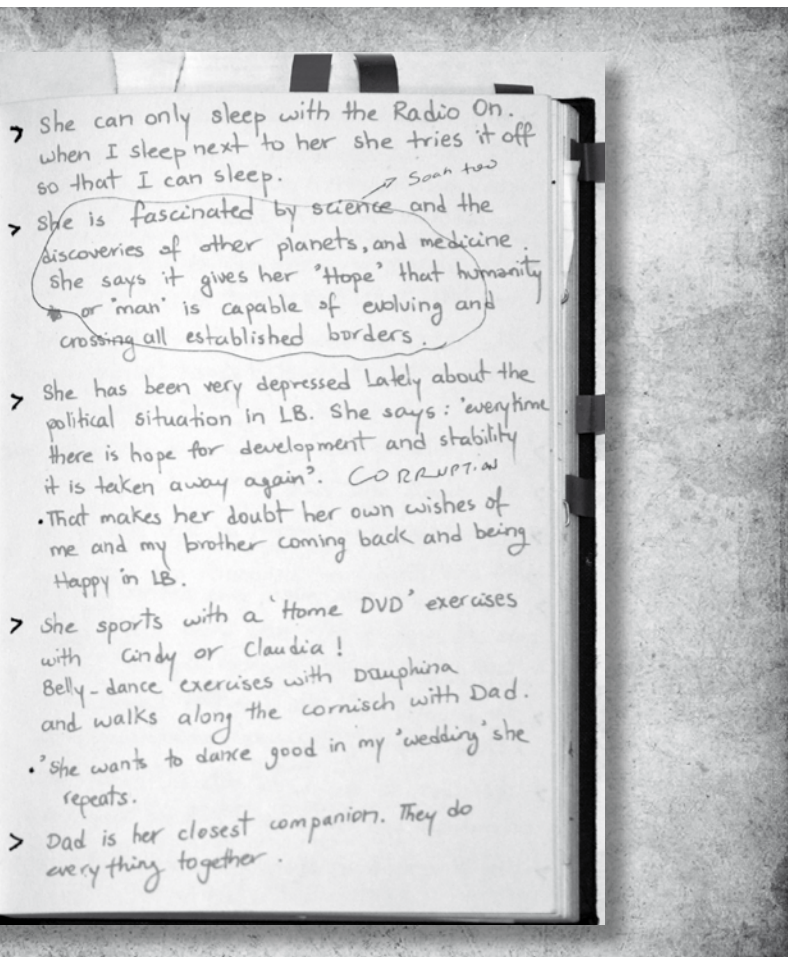
La conversación con las dos artistas en la tercera habitación es una conversación individual con cada uno de los espectadores-visitantes (seis por función). Al ingresar a la tercera pieza, el visitante es abrazado por la artista Cordero y luego se le pide que tome asiento. Este contacto íntimo, cuya calidad depende en gran medida de la respectiva reacción del visitante y de la artista, consigue que se amplíe el espacio del espectador. Pese a que no se trata de un suceso escenificado y a que el carácter cotidiano de un saludo de esta índole incluso se acentúa, existe teatralidad, en el sentido en que Davis emplea el término, ya que se produce un quiebre auto-reflexivo en el proceso de la percepción. El formato de la conversación individual permite inferir que habría cierta intimidad y cierta horizontalidad respecto de las



tres personas involucradas; sin embargo, el espectador que participa no se convierte *per se* en productor de la performance. Al decir de Herbert Blau, el público “no es tanto una reunión de personas, sino más bien un cuerpo de ideas, un cuerpo del deseo”.<sup>5</sup> La tercera persona, que no es artista, opera como catalizador de un intercambio entre las artistas, que no tendría lugar de esa manera si ella no estuviera ahí. A pesar de la viva interacción entre los presentes, ellos no se convierten en un colectivo, no *actúan* como una comunidad.

Las prácticas performáticas como *Where We Are Not* cuestionan los paradigmas de uso corriente propios de las teorías del espectador en el teatro. La fundamentación no radica en que los espectadores sean al mismo tiempo participantes o visitantes y que en cierto modo se vuelvan

5. “The audience ... is not so much a mere congregation of people as a body of thought and desire.” (25).



cocreadores del acontecimiento artístico (mirar algo como ejecutar un acto). No se trata de activar al espectador y hacerlo participar en la performance, sino que, mucho más, de posibilitarles a los actores y a los creadores ser ellos mismos espectadores; es decir, de configurar un ver y un mirar algo de modo multidireccional (Taylor 183). En la performance, el mirar algo y la condición de espectador se utilizan en forma heurística, para averiguar en forma experimental qué posibilidades y visiones se esconden tras esta condición. En todo caso, este enfoque alude a una dimensión política más amplia, pues el mirar algo, en su condición de modalidad de interacción y actuación en el proyecto, hace posible crear en forma visible y “susceptible de ser vista” el hecho de estar en una situación política de ilegalidad. En lugar de comprobar que la pasividad del público —en el más amplio sentido de instancia pública— constituye un problema, en la performance se intenta que esta condición aparentemente pasiva sea asumida conscientemente, también por las propias artistas. De esta manera, la actividad del mirar algo, concebida como una capacidad reflexiva de la percepción, se convierte en un requisito para la capacidad de actuar. ■

## Bibliografía

- Bennett, Susan. *Theatre Audiences. A Theory of Production and Reception*. New York/Londres: Routledge, 1990.
- Blau, Herbert. *The Audience*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990.
- Bleeker, Maaike. *Visuality in the Theatre. The Locus of Looking*. Londres: Palgrave Macmillan, 2008.
- Davis, Tracy. “Theatricality and Civil Society”. *Theatricality*. Davis, Tracy and Postlewait, Thomas (eds.). Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 127-155.
- Kapur, Anuradha. *Actors, Pilgrims, Kings and Gods: The Ramlila at Ramnagar*. Calcutta: Seagull Books, 1990.
- Kershaw, Baz. “Audiences of Performance: Declining Participation.” *Theatre Ecology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. 179-205.
- Kierkegaard, Søren. *Christian Discourses: The Crisis and A Crisis in the Life of an Actress*. (1908) H.V. and E.H. Hong. Princeton ed. Y traducción. Princeton University Press, 1997. Versión en alemán: *Die Wiederholung; die Krise und eine Krise im Leben einer Schauspielerin*. Mit Erinnerungen an Kierkegaard von Hans Bröchner. Traducción y edición de Liselotte Richter. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1961.
- Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.
- Röttger, Kati. “Media/Politics in Performance. *Bambiland* by Elfriede Jelinek and Christoph Schlingensiefel”. *Performing the Matrix. Mediating Cultural Performances. Intervisionen – Texte zu Theater und anderen Künsten*. Meike Wagner y Ernst, Wolf-Dieter eds. München: Epodium 2008. 337-357.
- States, Bert O. *Great Reckonings in Little Rooms. On the Phenomenology of Theater*. California: University of California Press, 1985.
- Taylor, Diane. “Border watching”. *The Ends of Performance*. Peggy Phelan y Jill Lane eds. New York: New York University Press, 1998. 178-185.