

Artes plásticas, *Performance* y Literatura Bruce Nauman y las puestas visuales de Rodrigo García

Ana Laura Iglesias
Universidad Nacional de Córdoba / CONICET

Resumen

La influencia de los medios visuales y las nuevas tecnologías en el arte, la literatura y la comunicación, nos conduce al problema de las relaciones entre la palabra y la imagen. Considerando las puestas del dramaturgo hispano-argentino Rodrigo García, nos preguntamos por la influencia de las artes plásticas en su *performance*; identificando la influencia de la obra de Bruce Nauman, reflexionamos acerca de los vínculos entre imagen y texto identificando la confluencia de estéticas provenientes de distintos sistemas artísticos, y señalamos finalmente la importancia de la representación del cuerpo, en relación con el exceso y la abyección, en las nuevas poéticas contemporáneas.

Palabras clave: dramaturgias contemporáneas – imagen – texto – *performance* – exceso

Patrice Pavis (2001), reconocido estudioso de la dramaturgia y el teatro, ha considerado el estudio de los textos dramáticos contemporáneos en relación con el de los medios de comunicación y las nuevas tecnologías.

Reflexionando sobre un conjunto de textos dramáticos (pertenecientes a la nueva dramaturgia francesa)¹ cuyo carácter poético y performativo ha ocupado progresivamente el lugar de la interacción y el dialogismo, Pavis inscribe estas obras en lo que él denomina una *escritura del exceso*: una dramaturgia ligada a la creciente influencia de los medios masivos de comunicación sobre otros ámbitos sociales y culturales y en cuyo hermetismo fragmentario él visualiza los ecos de la *incomunicación* mediática.

Su uso de la noción de exceso, en 2001, restringía la definición del término al suprimir la perspectiva que integra estas dramaturgias en un creciente proceso histórico cuando el teatro ha ido abandonando, desde los años sesenta, la narratividad por la reflexividad (Schechner 2000: 37), periodo en el cual también ha ocurrido de forma recurrente una profunda dislocación del vínculo que unía palabra e imagen... atrás quedaron aquellas expresiones que hablaban de la *representación*, o *la puesta en escena de un texto*. Esto significa que la fábula y los personajes dejaron lugar al relato de cómo se cuenta una historia determinada y de cómo se crean sus personajes. Así lo afirma Richard Schechner (2000: 36 y 37) cuando señala que al artista se le pidió más realismo y menos ilusión:

...toda [la] atención prestada a los procedimientos de hacer teatro era (...) un intento de ritualizar la *Performance* (...) cuando la vida pública se teatralizaba, se le pidió al actor que se sacara las máscaras tradicionales –que fuera un agente no de juego”[...] sino que “dijera la verdad” en algún sentido absoluto.

Para ser precisos, Pavis no niega este proceso y reconoce el tono tradicionalista que predomina en sus percepciones sobre las escrituras dramáticas contemporáneas,² sin embargo ubica estas escrituras del exceso en las décadas de 1980 y 1990 en relación directa con la influencia que los medios de comunicación produjeron en el teatro de estos nuevos directores y dramaturgos. Por el contrario poco lugar encuentra una historización de las influencias mutuas entre teatro y artes plásticas, en particular de la influencia del *body art*

¹ Patrice Pavis no determina qué obras constituyen las dramaturgias contemporáneas, pero en su análisis considera textos de la década del 80 y analiza casos que constituirían un subgrupo dentro de la nueva dramaturgia.

² Al respecto Pavis (2001: 3) señala: “Esas fueron mis reacciones espontáneas (...) un poco excesivas que se pueden clasificar de nostálgicas, tradicionalistas, conservadoras, incluso reaccionarias, y que, en efecto, quizás habría que matizar”.

o el *hapenning* en estas nuevas teatralidades. Queda pendiente el vínculo entre un arte que desde los sesenta se ha preocupado por las experiencias estéticas centradas en el cuerpo como medio artístico y en los vínculos entre cuerpo-espacio, espacio-objetos, y cuerpo-objetos.

Textos de Koltès, Minyana o Novarina³ integran esa *escritura del exceso* que se sustenta en el uso de las nuevas tecnologías audiovisuales (en particular, de los recursos multimedia) y de una técnica escrituraria que se vale de la enumeración de objetos, situaciones y hechos sin aparente relación mutua así como en personajes demasiado ambiguos, quizás meras voces en *off*.⁴

En este análisis de las nuevas dramaturgias, la noción de exceso denomina una forma de escritura que compromete el proceso de comunicación hasta anularlo casi por completo, aspecto que se verifica en general en aquellas dramaturgias que utilizan un *efecto de deconstrucción* como un procedimiento de composición dramática según el cual:

...el espectador, habituado a buscar por todas partes un sentido, se ve en la imposibilidad de reconstruir la representación con los restos ruinosos de sus fragmentos o contradicciones... (Pavis 2003: 155).

En este sistema teórico, el término exceso designa una tarea de fragmentación de los sentidos producidos por la escritura en el espacio textual (Iglesias 2008). Así, los textos son considerados como teatrales por la corroboración de que han sido puestos en escena antes que por sus características intrínsecas, y la noción de exceso da nombre al preciosismo del lenguaje antes que al vínculo complejo que ellos establecen con el lector:

...la retórica clásica conduce a un juego metatextual y a una auto puesta en escena de la lengua [...] A la estandarización del lenguaje, al alistamiento de los medios de comunicación se opone esta escritura del exceso y ese preciosismo de estilo, tan rebuscado y tan (sinuoso) que se aparta de toda referencia mimética de la realidad. (Pavis 2001).

Con la noción de exceso se agrupa una serie de textos dramáticos que conducen a sus receptores por un conjunto de fragmentos textuales cuyo débil hilo conductor pertenece al orden de lo que debe descifrarse. *Exceso* significa un teatro vacío y sin mensaje cuyo carácter transgresor y deconstruccionista lo convierte en el Otro amenazante de una dramaturgia legítima, sostenida en el diálogo y la interacción teatrales; se trata de una sanción protectora de los cánones establecidos y una muestra de la intromisión violenta de los medios de comunicación en la teatralidad contemporánea:

La *puesta en escena* es la última metáfora “barroca” de moda para hacer creer que toda actividad cultural es teatro, teatralidad o espectáculo [...] el concepto de puesta en escena está en peligro de perder toda función estética: para los textos, la *puesta en escena* corre el riesgo de borrarse en una lectura literaria y poética que no toma suficientemente en cuenta la actuación y su relación con la realidad... (Pavis 2001).

³ Pavis analiza las obras *En la soledad de los campos de algodón* (1986) de Bernard Marie Koltès, *Inventarios* (1987) de Philippe Minyana y *Ustedes que habitan el tiempo* (1989) de Valère Novarina. El texto de Minyana ha sido traducido al español y publicado en la colección *Tintas Frescas* de Editorial Atuel en 2004 bajo el título *Teatro Francés Hoy*.

⁴ El proceso de pérdida de la narratividad ha generado como consecuencia también el debilitamiento del personaje como principio estructurante de la fábula. Al respecto Pavis (2000) señala “La puesta en escena ya no está vinculada con un sujeto central y autoritario; sin autor, sin facultad para representar pierde su razón de ser”. Ver también al respecto Schechner (2000).

Al tomar esta modalidad dramática como una proclama de la incomunicación, una vacua destrucción del lenguaje –como proclamara Artaud (1938)–, se desconoce un teatro crítico y corrosivo, que innova en el tratamiento de la relación entre texto dramático y puesta en escena, así como de las políticas de edición de las obras teatrales.⁵ Las propuestas de estos dramaturgos confieren gran independencia a las esferas implicadas en el teatro; apuestan a una mayor libertad en el uso de los objetos, textos, imágenes y medios tecnológicos y otorgan mayor importancia al proceso de reelaboración de los textos dramáticos para su publicación en formato libro: se entiende que existe una diferencia sustancial entre leer y ver –entre la palabra y la imagen– sin desconocer la implicancia mutua derivada de su estrecha relación en el proceso de producción de los textos.

Es en el reconocimiento de esta independencia e implicancia simultáneas que las nuevas dramaturgias recuperan la autonomía del espacio textual: se reconoce que la textualidad tiene una especificidad y se intenta explotarla como parte de un proyecto global en el cual se incluye la puesta en escena y el teatro mismo.

En este marco, la ausencia de marcas de teatralidad (indicaciones espacio-temporales, interpretativas y actorales), e incluso la supresión de la deixis, constituyen un exceso no porque destruyan el lenguaje y supriman el acto comunicativo, sino porque dicha práctica irrumpe las relaciones subjetivas propias del ámbito teatral: quebranta la abstracción que existe entre dramaturgo, lector y texto.

La estrategia desarrollada en este tipo de textos, libera a los espacios textual y teatral de las reglas y normas que la escritura dramática –tal como la conocemos– impone a la palabra coaccionando la representación. Es por esto que la noción de exceso puede redefinirse en función del hacer de una dramaturgia, cuyo concepto de un teatro global otorga mayor autonomía a las grandes áreas que intervienen en el género, tales la palabra, el movimiento y la imagen.

En este marco, hablar de un teatro visual parece una redundancia que desconoce el vínculo ineludible y necesario que existe entre palabra e imagen en toda teatralidad, pues aún reconociendo el carácter gestual y kinésico del teatro, no podemos dejar de lado que allí se producen imágenes que participan de una historicidad que las vincula a una historia de las imágenes y del arte en general, como de las imágenes producidas en la historia del teatro en particular. Si la escritura del exceso guarda una relación particular con el espacio escénico y el desarrollo visual de las puestas o, como prefiero llamar, la puesta en imagen de un texto, en todo caso pensemos en un teatro preocupado por producir imágenes estéticas, cuidadoso del tratamiento particular que la imagen propone e impone. En estas dramaturgias, el fragmentarismo de los textos y su anti-convencionalismo han dado fin a los decorados y escenografías haciendo de las imágenes producidas una reflexión en sí misma sobre el teatro y la narratividad.

Las obras de Rodrigo García participan sin duda de estas dramaturgias, cuya dislocación entre texto y puesta, entre palabra e imagen constituye una apuesta central. García es actualmente un dramaturgo consolidado en Francia y España; desde 1986 inició una carrera promisoriosa en Madrid cuando, dejando atrás Buenos Aires, se decidió a formar su propia compañía teatral, *La Carnicería Teatro*, de la cual participan actores/*performers* como Diana Lamas y Juan Oriente. Desde entonces ha puesto en escena una multitud de textos,⁶ y ha realizado instalaciones y videos. Entre sus obras, quizás sea *After Sun* de 2001 la que le dio renombre, donde resignificó el mito de Faetón vinculándolo a la ambición, la altura y la caída como metáforas del capitalismo tardío que redefine las subjetividades en función del consumo (Žižek 2003). A este texto le siguieron, *Haberos quedado en casa, capullos!* (2001), *Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba* (2002), *Ronald, el payaso de McDonalds* (2002), entre otras.

⁵ Algunos autores contemporáneos promueven una política de edición de los textos teatrales que son gestados en función de la teatralidad pero publicados con una marcada independencia respecto de ella.

⁶ Parte de sus textos se editaron durante 2009 bajo el nombre *Cenizas escogidas*; la edición recoge 22 textos dramáticos.

La suya podría considerarse una poética abyecta, violenta y desagradable, pues él mismo ha sustituido *catarsis* (peripecia y reconocimiento), por miedo y terror, incomodidad y desagrado. Como Nauman, el artista norteamericano que actualmente es tenido como pionero del arte corporal y la experimentación artística con las percepciones sensoriales (Schneckenburger 2005: 551-553) García apuesta a la *performance* teatral como un laboratorio de ensayo de conductas y acciones que conducen a la dislocación reflexiva del lector-espectador: pues el espacio textual aparece fragmentario y alejado de la teatralidad y las imágenes y acciones producidas en las puestas buscan en el espectador la sensación del malestar (Iglesias 2005).

El arte, en tanto incomodidad antes que belleza, no es patrimonio exclusivo de García, sino de muchos artistas del siglo XX. El mismo Nauman –que García (1998) reconoce como influencia junto a Heiner Müller y Robert Wilson–, obligaba al espectador a la conciencia del sí mismo utilizando la incomodidad y el encierro. En su instalación *Lived Taped Video Corridor* de 1968,⁷ Nauman montó un estrechísimo pasillo por el cual las personas transitaban solas y con dificultad, para encontrarse en el final con su propia imagen proyectada en dos televisores, y con la obligación de autocontemplarse. La instalación buscaba la conciencia del sí mismo no por la reflexión, sino por la acción. Esa sensación de sujeción, la angustia del encierro, aparece en algunas puestas de García donde los cuerpos parecen no tener control de sí mismos. En *Ronald, el payaso de Mc Donalds* (2004) los actores resbalaban sobre cajas de leche derramadas en el suelo: sus cuerpos casi desnudos resbalaban, se golpeaban, caían una y otra vez sin que pudieran elevarse por completo. En *After Sun* (2000), la escena se repetía como un ensayo de transformación corporal mediante la violencia: Diana Lamas, bailarina y actriz de *La Carnicería* derrapa una y otra vez sobre un mar de papas fritas sobre el que cae abrupta y completamente desnuda: la fragilidad del cuerpo humano se experimenta en el contraste con la violencia del consumo y la frialdad poscapitalistas; en la visibilidad de un cuerpo desnudo aislado.

Las obras de García tienen largas tiradas de texto, inventarios, poemas sueltos (“los grandes hijos de puta de la historia”, “los edificios más altos del mundo”, “las figuras que quisiéramos ser, las razones por las que quisiera” o no ser “Diego Maradona”). La fábula y la narración se encuentran a modo de indicios sueltos... Según sus palabras, si hubiese alguna historia en sus obras, esa historia estaría contada en todas ellas, en su conjunto, pero no por separado.

Los textos dramáticos, tal como los presenta en sus ediciones impresas, es decir como pueden llegar a nosotros por fuera de la puesta, no tienen vínculos con la puesta en escena: el espacio textual no permite crear una imagen mental de una puesta probable. Sus obras plantean una dialéctica en la cual texto e imagen se crean mutuamente, se hacen unidad en la puesta en escena, mientras que por separado no guardan vínculos directos. Los textos dan lugar a una escena que es sala de ensayos, ensayos teatrales y humanos, de acciones, luces, sonidos y esto sucede por el carácter ambiguo de la textualidad. Para Rodrigo García (2002) no hay textos que sean teatrales en sí mismos pues “Los textos menos teatrales en apariencia pueden dar excelentes resultados en escena. En cambio los que a simple vista ‘funcionan’ no hacen más que agregar más leña a la gran hoguera del teatro convencional...”; sostiene que la teatralidad de sus textos reside en que son escritos en función de la puesta y que surgen durante los ensayos, en relación directa con las acciones. Sus obras no son escritas para ser representadas, sino a la inversa (García 2000: 30). Tal cualidad es la que confiere a sus textos el estatuto de “dramáticos” antes que la recurrencia a una serie de convenciones y métodos para la escritura ya estipulados por la tradición. Las características de la escritura dan lugar a una gran cantidad de acciones posibles, que resultan del carácter poético, generador, expansivo, de los textos, y no acotan ni limitan los modos de representación. Es por eso que el predominio de lo visual no es ajeno a la teatralidad, surge de ella y de la gestualidad.

⁷ Instalación. Milán. Colección del Conde Panza di Biuno.

García muestra lo ficcional haciendo visibles los procedimientos teatrales durante la puesta en escena y la eficacia teatral se sostiene en la renuncia a la ilusión y la mayor importancia otorgada a la exposición de los procedimientos artísticos y técnicos utilizados. Cuando el teatro se muestra al público en tanto ficción, **se logra una acción real** pues lo que ocurre en escena no sustituye una realidad, ocurre realmente: el actor se golpea realmente, abandonando el *como si* tradicional de la interpretación, se desnuda verdaderamente, los objetos no cumplen el rol de decorado (García 2002), existen como los de la vida cotidiana (papas fritas, hamburguesas de carne, olores y sonidos reales). Así las imágenes pierden valor en tanto representación de la palabra, ilustración de una historia como en el teatro moderno y adquieren un estatuto propio como productos estéticos. Los actores no representan papeles, roles que estructuran una historia, exponen su cuerpo a los traumas que los objetos y el espacio les imponen. Cuerpos que producen acciones y comportamientos, en un espacio que aparece como un laboratorio humano experimental. Se arrastran, se golpean, trepan uno encima del otro, realizan extrañas acrobacias.

La dislocación entre la palabra y la imagen, entre texto y puesta, deja espacio a un trabajo particular con la escena, cuya independencia ofrece lugar a otras herramientas y estéticas, sean ejemplos la danza y las artes plásticas.

La estética de Bruce Nauman ha sido reconocida por García y su influencia es ejemplo de un interesante desplazamiento de las artes plásticas al teatro y viceversa. Nauman fue un precursor del video arte en la década del sesenta, dueño de una estética experimental que se ha preguntado en distintas etapas de su obra por el funcionamiento estético de los objetos, los cuerpos y los espacios. De hecho ha filmado comportamientos humanos, trabajando con el cuerpo como medio en espacios cerrados a modo de laboratorio (Schneckenburger 2005: 548). Esa estética en la que se aíslan comportamientos, los cuales Nauman documenta con el video y la fotografía, se palpa en las obras de García, donde se restauran conductas corporales tales como caídas, golpes, elevaciones, gritos y sollozos.

En la estética de Nauman el medio es el cuerpo y García ha llevado esta práctica a la escena sin dejar de lado el trabajo con los textos. La interacción cuerpo-espacio se encuentra en algunas obras donde los espacios de gran amplitud, al modo de galpones, suplantaron a la teatralidad moderna del teatro como institución. En obras como *After Sun*, *Ronald* o *Ikea*, los espacios se pueblan de elementos tales como alimentos, animales, sillas o mesas en cuanto los cuerpos/*performers* los van precisando en función de la acción, los objetos no decoran sino que establecen interacciones con los sujetos, éste es uno de los principios de la experimentación estética de Nauman. El espacio despojando de escenografía reemplaza los materiales por fuertes luces verdes que iluminan toda la escena y permiten un trabajo con las sombras que son realmente las que funcionan como una especie de decorado. Es como si se mirara a través de un filtro fotográfico, otra de las experimentaciones naumanianas, la de la distorsión de las percepciones, en este caso, de la visión. En los setenta Nauman había comenzado a experimentar con efectos lumínicos. Las instalaciones presentaban textos realizados en neón y expuestos en distintos colores. Una de sus *performances* consistía en un juego de posturas donde vinculaba su cuerpo a un tubo fluorescente encendido en la oscuridad. Como Nauman, García incluyó en sus puestas imágenes de vídeo, fotografías estáticas producidas en escena por los actores, proyecciones en paredes, fotografías. Se trabaja sobre la producción "plástica" de la imagen como si se tratara de pinturas o imágenes estáticas, tal es el caso de *After Sun*, donde los actores posan junto a una máscara con el rostro de Diego Maradona, alternativamente a su lado, por encima, debajo. Se trata de cuadros, instantáneas proyectadas por cuerpos reales y en tiempo real. Asimismo no hay cambios de vestuario, sólo se puede considerar como tal variación el paso del vestido a la desnudez que muestra la debilidad y la fragilidad humanas.

Las *performances* de García recuerdan a las instalaciones de Nauman, en las que somete el cuerpo, el comportamiento y la percepción a un determinado espacio, constituyen ejemplos el estrecho pasillo que ya señalamos o las cámaras a las que expone el cuerpo bajo determinadas acciones. En *Estudios para hologramas* de 1970⁸ y *Haciendo muecas* de

⁸ Serigrafía. 5 láminas de 66,2 x 66,2 m.

1968,⁹ Nauman exponía el cuerpo a diferentes agentes, produciendo la deformación del rostro que documentó fotográficamente para su exposición. En la última documentó posiciones no naturales de la boca. *Estudios...* se basa en un film de 1967 titulado *Thighing*. En *After Sun*, donde García reflexiona sobre las subjetividades y el problema de la identidad, del *plus* que hace particular a un sujeto determinado, se detiene con la iluminación en partes del cuerpo, una rodilla golpeada, la espalda, las nalgas y reflexiona sobre las máscaras en todo el segmento final de la obra. A propósito de su film *El arte make-up*, Nauman había declarado “El *make-up* no supone necesariamente anonimato, pero sí, de alguna manera, distorsión; algo detrás de lo cual uno puede esconderse” (Bieger-Thielemann y otros 2005: 458).

La violencia ejercida al cuerpo se repite en *Clown Torture* (1987),¹⁰ donde encontramos un claro vínculo con la obra de García, *Ronald, el payaso de Mc Donalds*.

En la obra de Nauman el cuerpo es un material maleable a partir del cual pueden producirse esculturas, esculturas luego fotografiadas. En *After Sun*, de Rodrigo García, los actores también componen esculturas, se trepan uno arriba de otro y ejecutan dificultosas pruebas de equilibrio cuyas sombras se proyectan en las paredes de cemento que componen el soporte de una imagen, de un producto estético claramente elaborado. Esas pirámides humanas recuerdan a alguna obra de Nauman como por ejemplo *Pirámide animal* (1989),¹¹ pues no se trata de copias sino que pueden reconocerse influencias estéticas, modos de composición plástica que consolidan aquello que hemos intentado señalar, que la dislocación texto imagen en el teatro desplaza el decorado mimético y da paso a la puesta en imágenes de los textos, al trabajo estético con la imagen donde intervienen disciplinas como la plástica y la publicidad, y que impone al espectador un trabajo tremendamente complejo pues debe descifrar imágenes y textos y aún más descifrar los posibles vínculos que se establecen entre ellos. Y mientras ocurre la *performance*, deben someterse a esa influencia que espacios, cuerpos y objetos también ejercerán sobre ellos.

La violencia sobre el cuerpo, el maltrato y el dolor, la desnudez abyecta, no son evocaciones, ocurren allí mismo, el cuerpo es medio y mensaje, no representa un texto, representa simplemente lo que hace, lo que ocurre en el tiempo-espacio teatral.

Bibliografía

Bieger- Thielemann, Marianne, Gérard Goodrow y otros (2005) [1997]. *La fotografía del siglo XX*, Köln, Taschen.

Durringer, Xavier, Fabrice Melquiot y otros (2004). *Teatro Francés Hoy*, Buenos Aires, Atuel.

García, Rodrigo (1998). “Hablando con Rodrigo García sobre a través de entre otras voces” entrevista realizada por Marta Galán disponible en: www.thebarcelonareview.com. Consulta julio de 2005.

----- (2000). “*After Sun*”, *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral*, Nº 285.

----- (2001). “*After Sun*”, disponible en: <http://www.salanasa.com/ficheiros/AfterSun.pdf> [Consulta: julio de 2005]

----- (2002). “La idea de decorado, de un marco ficticio, me repele”, entrevista realizada por Javier Vallejo, disponible en: www.elpais.es. Consulta diciembre de 2005.

----- (2009). *Cenizas escogidas*, Segovia, La uña rota.

Iglesias, Ana Laura (2005). *El mito de Faetón, el exceso y la eficacia teatral en After Sun de Rodrigo García*. Córdoba, Mimeo.

----- (2008). “Espacio, texto y exceso”, Liliana Fenoy (dir.), Gabriela Simon (ed.), *El espacio textual: Entre literatura, psicoanálisis y filosofía*, Córdoba, Alción.

Pavis, Patrice (2000). *El análisis de los espectáculos*, Barcelona, Paidós.

⁹ Hologramas proyectados sobre vidrio.

¹⁰ *Clown Torture* (Dark & Stormy Night with Laughther), Instalación, Lannan Foundation, Los Ángeles.

¹¹ *Pirámide Animal*, 1989. Espuma, hierro, madera y alambre, Berlín, Colección Marx.

------(2001). "Las escrituras dramáticas contemporáneas y las nuevas tecnologías", en:
Revista Conjunto n° 123, oct.-dic., disponible en:
<http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistaconjunto/123/pavis.htm> [Consulta: mayo de 2009]

------(2003). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Buenos Aires, Paidós.

Schnekenburger, Ruhrberg y otros (2001). *Arte del siglo XX*, Köln, Taschen.

Schechner, Richard (2000). *Performance, Teoría y Prácticas Interculturales*, Buenos Aires, Libros del Rojas.

Žižek, Slavoj (2003). *A propósito de Lenin*. Buenos Aires, Atuel.