

Dramaturgia y Performance: estrategias de acción y sentido

David Korish

Para embarcarnos en una discusión de la relación entre dramaturgia y performance, necesitamos aclarar lo que queremos decir cuando hablamos de ambos ‘dramaturgia’ y ‘performance’.

Una comprensión más profunda del concepto de dramaturgia es justamente el objetivo de este esfuerzo, pero por ahora ofrezco un punto de partida sencillo: entendamos ‘dramaturgia’ como la manera en que una acción está construida. Originalmente aplicado a la ‘construcción de un texto dramático’, una acción escrita, recientemente hemos abierto nuestro entendimiento sobre la idea de construcción de acción para incluir la construcción, o dramaturgia de: el movimiento, la música, el espacio, la identidad, el género.

Con respecto a performance, se puede entender en una de dos maneras: la primera es una acción viva, una forma de presentación más que ‘re’presentación, que se ha forjado una identidad en las fisuras entre las artes visuales y conceptuales, teatro, música, acción callejera, circo. Veamos performance en este sentido como un ‘objeto de creación’, una forma cuya historia y teoría está ampliamente documentado y cuya presencia en el arte costarricense contemporáneo crece cada día; la segunda manera de entender ‘performance’ es, no como una creación sino una mirada, una forma de ver y entender fenómenos socioculturales. Esta mirada, ahora un campo académico llamado Estudios de Performance, emergió de la fusión entre antropología y teatro, y analiza la vasta gama de expresiones culturales—procesiones, eventos deportivos, prácticas religiosas, demostraciones políticas, identidad, género—*como* performance. Como dice Richard Schechner, fundador del primer programa académico de Estudios de Performance en la Universidad de Nueva York, en *Performance: Teoría y Prácticas Culturales*:

[]...sin entender qué “es” una performance, todo y cualquier cosa puede ser estudiado “como” performance. Esta no es una afirmación única o especial de una disciplina particular. Todo puede ser estudiado “como” física, química, derecho, medicina—o cualquier otra disciplina. Porque lo que se afirma con el “como” es que el objeto de

estudio será considerado desde la perspectiva de, o en términos de una disciplina específica¹.

Así ‘performance’ toma dos caminos: creaciones que son y no son teatro; y una lente que nos permite identificar elementos performáticos en cualquier evento sociocultural.

Voy a analizar un evento que podemos ver ‘como’ performance y un evento que ha sido creado con la intencionalidad de ser un performance. Los dos eventos, que ofrezco como paradigmas, son un evento deportivo en vivo, en este caso basquetbol, y una pieza de ‘arte de performance’, el reciente performance de Regina Galindo en la Galería Teorética, titulado *Extensiones*. La selección de estos eventos, quizás experiencias antitéticas, nos proporciona una perspectiva más amplia para identificar ciertas estrategias dramáticas en cada camino para ver dónde se cruzan y dónde divergen entre sí y con otras formas de representación escénica.

En eventos espectaculares que abarcan juegos, deportes, concursos, uno de las estrategias gobernantes de la construcción, o dramaturgia, de la experiencia es la manipulación y presencia del tiempo. Escojo el basquetbol como ejemplo de este tipo de evento en vivo porque para mí tiene el uso de tiempo más orquestado. El basquetbol, como muchos deportes y concursos, tiene una duración fija dividida en unidades iguales. En este caso un partido de basquetbol dura 48 minutos, dividido en 4 cuartos de 12 minutos cada uno. La consecuencia más significativa de este estrategia temporal es que todos sabemos de antemano cuánto va a durar, y por lo tanto *cuándo va a terminar*, cada cuarto (o acto) y, sobre todo, el partido mismo. A pesar de su obviedad, este consenso temporal tiene un impacto profundo en cómo experimentamos el evento, desde el punto de vista tanto del performer como del observador.

Con la vasta mayoría de teatro, danza, música, arte de performance, el poder de duración queda en las manos del creador; o sea, los que crean la obra saben cuándo va a terminar, mientras aquellos que observan no. Esta convención implica, no solamente una relación

de poder particular, sino además la producción implícita de suspenso, ya que, como observadores, nos quedamos *en suspenso* en cuanto a *cuándo* termina este evento.

En una entrevista con François Truffaut, Alfred Hitchcock, el maestro del suspenso, discute como la articulación entre un evento conocido y el tiempo incierto es la base de la producción de suspenso dramáticoⁱⁱ. Un hombre carga una maleta con una bomba adentro. Si vemos la escena y no sabemos que hay una bomba en la maleta y de repente explota sin aviso previo, el momento es impactante, pero no implica la producción de suspenso puesto que la presencia de la bomba es desconocida y por lo tanto el tiempo de su detonación no lo podemos anticipar. Por el otro lado, si sabemos con certeza cuándo la bomba va a explotar, tampoco la escena produce suspenso. Es solamente cuando sabemos que la bomba está adentro de la maleta y su explosión inevitable (el evento conocido) pero no sabemos cuándo va a detonar (el tiempo incierto) cuando dramáticamente estamos ante la producción de suspenso dramático.

Así, en términos de la duración del evento en sí, este tipo de suspenso es una de las estrategias dramáticas temporales que las formas tradicionales culturales utilizan para mantener nuestro interés (sabemos que va a terminar pero no sabemos cuándo), mientras el basquetbol, como paradigma de espectáculo de tiempo-fijo, elimina esta estrategia de su repertorio dramático ya que todos sabemos cuándo el partido va a terminar.

El basquetbol no solamente nos niega el suspenso de *cuánto va a durar*, de cierta manera elimina además la tensión producida en la relación con la incertidumbre del desenlace dramático. De nuevo, las formas escénicas culturales ponen un gran énfasis en el final, en mantenernos interesados en cómo va a terminar tal acción. Por supuesto, en eventos deportivos y concursos, un valor tremendo reside en quién gana y quién pierde, una incertidumbre que genera una inversión emocional, particularmente para los jugadores y espectadores-aficionados. Sin embargo, si nos distanciamos de nuestro apego a la dicotomía victoria/derrota, en términos de la construcción dramática del evento, se vuelve claro que el desenlace (en el caso de basquetbol que niega el empate) está pre-escrito, es predescible e inevitable. Un equipo va a ganar y un equipo va a perder. Como

competición, el resultado lo es todo y es incierto; pero como performance, el desenlace está pre-determinado en la dramaturgia de la forma.

Esta eliminación dual de suspenso de duración e incertidumbre de desenlace implica que el basquetbol tiene que sustituir estrategias dramáticas para que el evento se vuelva eficaz como performance. En sustitución de nuestra intriga de *cuándo termina y qué va a suceder*, el performance del basquetbol recae sobre *cómo* se desenvuelven las unidades de acción cortas y discretas. Mediante la incorporación de su estrategia dramática temporal más importante y que lo separa de sus deportes hermanos—la introducción del reloj de 24 segundos—el performance del basquetbol opera con la producción constante de micro-unidades de suspenso y peripecia dramática.

El reloj de 24 segundos es una regla en el basquetbol que requiere que el equipo que tiene el balón debe cumplir con una de dos posibilidades en el lapso de 24 segundos: o logran una canasta o, en el caso de un tiro fallido, el balón tiene que por lo menos tocar el aro de la canasta. Si uno de estos dos eventos no ocurre en este tiempo, la ofensa cede el balón. Por supuesto, durante estos 24 segundos la fuerza antagonica, la defensa, hace todo lo posible reglamentado para detener la realización de una acción exitosa.

Hay dos consecuencias performáticas de este mecanismo temporal: una emocional y una narrativa. Emocionalmente observamos la reubicación de suspenso dramático del macro al micro. 24 segundos es el tiempo máximo permitido para la acción, pero el tiempo exacto en el cual esta acción se realiza es siempre desconocido y se vuelve el resultado de las fuerzas en pugna—la ofensa y defensa—cada 24 segundos. En sustitución de la eliminación de suspenso como evento en su totalidad, el basquetbol ubica la producción de suspenso dramático, la relación entre acción pre-determinada y tiempo incierto, en unidades pequeñas cada vez que los 24 segundos empiezan un nuevo ciclo, una nueva acción dramática.

En términos de narración, Eugenio Barba, en un texto escrito para acompañar un encuentro internacional cuyo punto de partida fue precisamente la cuestión de dramaturgia, reflexionó

Dramaturgia es una sucesión de acontecimientos sobre la base de una técnica que tiene por objeto proporcionar a cada una de las acciones de trabajo con su propio peripecia, es decir, un cambio en la dirección y, en consecuencia, de la tensiónⁱⁱⁱ.

Dado que ninguna unidad de acción en el partido puede durar más de los 24 segundos permitidos, en términos de la 'sucesión de acontecimientos'--la narración de acciones en el partido--el reloj de 24 segundos es claramente una estrategia dramática que provoca un cambio de dirección, una nueva tensión, una renovación de las fuerzas antagónicas, una peripecia dramática, cada 24 segundos. En este sentido, a pesar de que no haya ningún elemento de ficción en la dramaturgia de un partido, existe un desarrollo en el elemento narrativo, debido a que la acumulación de las unidades de acción crea la narrativa, una narrativa única de cada partido de basquetbol. Y conforme se acercan estas unidades de acción al final de un cuarto o al partido mismo, los hilos narrativos y emocionales empiezan a entrelazarse: en un partido muy disparado, perdemos interés en las consecuencias narrativas de las acciones; por el otro lado, entre más impacto tengan las acciones sobre el resultado del evento (partidos muy reñidos), más intensidad emocional se produce.

Otra estrategia temporal que el basquetbol utiliza son los intervalos de stasis temporal entre las unidades de acción: tiempos fuera, finales de jugadas, tiros libres, finales de periodos. El concepto de que algo ocurre 'afuera del tiempo' es difícil de asimilar para los que trabajamos en las formas tradicionales de las artes escénicas, pues consideramos que, a partir del comienzo del evento narrativo, el reloj de acción está en constante marcha. Los apagones y el intermedio cumplen la función de interrumpir el evento pero una gran mayoría de teatro y danza ya han dejado de incorporar su uso como parte del espectáculo. Pero en los eventos deportivos, existe un repertorio más amplio de maneras en las cuales la acción está puesta en stasis, ya que no se corre el riesgo de interrumpir el flujo narrativo anecdótico. Como lo que está en primer plano es el rendimiento de la acción, lo que logra el stasis es el producir un respiro convencional que permite al performer renovar las fuerzas necesarias para el próximo bloque de acción y permite al

observador la oportunidad de desviar, o bajar la intensidad, de la mirada para poder re-dedicar su atención a la acción con interés renovado. En este sentido este vaivén entre acción y stasis en los eventos deportivos ayuda a mantener la tensión del performance intacta.

Una de las estrategias dramáticas más sofisticadas que el basquetbol, y los deportes en general, emplea es el intercambio constante de jugadores. Las artes escénicas tradicionales tienden a adherirse a la idea de la relación fija entre el performer y su material creativo, o sea que el interprete trabaja directamente sobre el proceso de apropiación de su línea de acciones. Le pertenece. Sin embargo en los deportes, aunque las habilidades individuales varían enormemente, la propiedad de una línea de acciones es un anátema al carácter abierto y flujo espontáneo del evento. Y la capacidad de sustituir un jugador por otro responde al hecho que nadie es dueño de un guión pre-escrito. Es como si nosotros en teatro nos hubieramos acostumbrado a intercambiar, en medio de una obra de teatro, un actor por otro porque este sustituto realiza un momento determinado mejor. Los deportes, en cambio, han institucionalizado esta estrategia como parte del performance, han creado una estructura de sustitución diseñada para mantener el juego al máximo nivel posible. Sin embargo, la sustitución del performer es una estrategia cuyas implicaciones se relacionan no tanto con aumentar la calidad del partido como performance sino con la naturaleza de las acciones de los jugadores mismos, los performers, y el desafío subyacente al concepto de papeles fijos y material creativo propio.

Basicamente un jugador puede sustituir a otro (dado un marco general de habilidades establecidas durante el entrenamiento) porque ningún jugador ha establecido una línea de comportamiento o participación fija e inviolable. El performance del partido recae 100% en el hecho de que este partido es como ningún otro; es una experiencia única. Es por eso que el marco estructural que define el evento—demarcación del espacio, delimitaciones del tiempo, fijación de las reglas—tiene que ser tan exacto. Como participantes, habitamos un evento que estructuralmente necesitamos poder reconocer puesto que no podemos predecir lo que va a suceder de un momento al otro. Ya que el performance del

partido depende de hecho de su impredecibilidad, tenemos que preguntarnos entonces, ¿cuál es la naturaleza del material, de la dramaturgia del performer, en este tipo de evento?

Como es imposible fijar lo que el ejecutante va a hacer, este performer tiene que estar altamente preparado para reaccionar dentro de una gama de posibilidades según las circunstancias del momento. Su cuerpo/mente asimila la información de su alrededor e intenta hacer una decisión coherente y eficaz según los estímulos que percibe. Así lo que el jugador, el interprete, el performer hace momento tras momento está totalmente circunscrito por las convenciones estructurales del evento (un jugador de beisbol no decide patear la bola) y la decisión implica un alto grado de preparación desarrollado durante los procesos de entrenamiento. Pero en esencia la dramaturgia del performer en este tipo de evento es abierta. El portero está listo para ir a su derecha o izquierda, y de hecho lo ha practicado miles de veces, pero en el momento mismo del performance no lo puede saber de antemano. Es este sentido, en términos de la construcción de lo que este performer hace--esta dramaturgia cambiante--se puede preparar sus (re)acciones, pero nunca ensayar su performance.

Esta naturaleza de la dramaturgia del performer y sus implicaciones subyacentes en relación a la tensión entre preparación y ensayo es, de cierta manera, diametralmente opuesta al paradigma de las artes escénicas tradicionales. En el paradigma de los deportes, el hecho de que las posibilidades de acciones están circunscritas por la forma pero el guión de acciones, la secuencia, nunca está escrita implica que la naturaleza de preparación está en función de la capacidad de hacer una decisión física real, concreta. Voy a la izquierda; el balón a la derecha. Gol. En el ámbito de preparación artística este desarrollo de las reacciones concretas según estímulos reales—lo que el jugador hace en el momento del partido—pertenece al contexto de entrenamiento. Los artistas se entrenan para afinar sus reflejos físicos/mentales para lograr un estado más alerta en el momento de performance; sin embargo, mientras los deportistas trasladan directamente las habilidades fomentadas en entrenamiento al partido, en las artes escénicas tradicionales se inserta el proceso que los deportes desconocen: el ensayo.

En términos de la dramaturgia del performer, el ensayo se puede entender como el proceso durante el cual el guión de acciones está escrito y fijado. En este sentido, justo lo que el deportista hace en vivo durante el partido—hacer una decisión que se torna acción—el ejecutante artístico hace durante un proceso *previo* al performance. De hecho, cuando ensayamos, pasamos por el mismo proceso que el atleta hace en el momento del juego: nos ubicamos en las circunstancias de la situación, la asimilación de un ambiente contextual performática, que puede ser ficcional o no, e intentamos ajustar nuestras reacciones según los estímulos percibidos. La gran diferencia entre juego y obra es que, en el último, este guión de ajustes, esta secuencia de acciones, se fija y en el juego no. Pues ¿qué es el ensayo sino el proceso sistemático de probar ciertas decisiones creativas, desechar las que consideramos erradas, y aferrarnos a las buenas, convirtiéndose así en lo que llamamos ‘dramaturgia actoral’? Por lo tanto, el material dramático del intérprete artístico se vuelve propiedad, el guión individualizado, y por lo tanto su participación se vuelve insustituible. El deportista sustituye a otro porque nadie es dueño de lo que hace; participación se basa en quién lo hace mejor en un momento determinado, quien es capaz de reducir las posibilidades de un error a un mínimo, mientras que en los performances artísticos, ensayamos hasta tal grado para eliminar la posibilidad de variación, eliminando así las posibilidades de sustitución, de error, y desde mi punto de vista, reduciendo la característica esencial de ser un arte vivo. Donde no puede haber error, no hay vida verdadera, y nosotros hemos creado una forma que simula la experiencia en vivo pero resta una de sus componentes esenciales.

Como paradigma de performance en vivo que se aleja de las convenciones de las artes escénicas tradicionales, vemos como el basquetbol utilizan una amplia gama de estrategias diseñadas para aumentar tanto rendimiento como interés. De esta manera es claro que esta acción sencilla, repetitiva y relativamente banal de poner un objeto redondo en un aro de metal se ha estructurado alrededor de unas estrategias dramáticas extremadamente sofisticadas que le da valor al performance.

Ahora veamos un performance de la artista de performance Regina Galindo y su pieza presentada en la Galería Teorética llamada *Extensiones*. Al contrario de muchas acciones públicas—intervenciones, irrupciones, demostraciones—que habitan el espacio público sin aviso, *Extensiones* se adhiere a las convenciones tradicionales de convocatoria que conviene a un público a un cierto lugar a una cierta hora para ser observadores de un cierto evento. El performance en si consistía de una acción en la cual a cuatro participantes femeninas, y a la señora Galindo misma, les atendió un peluquero quien pegaba extensiones de cabello a sus cabezas, extensiones que habían sido fabricados del ca bello de mujeres indígenas asesinadas durante la guerra civil guatemalteca de los setenta y ochenta.

La naturaleza del evento trae a colación el asunto de la trenza preparación/ensayo que vimos en el basquetbol. Performances de este carácter—y de hecho la mayoría de lo que llamamos acciones públicas, intervenciones espaciales—se comportan, en cuanto a preparación, más como el basquetbol y menos como el teatro. En su intento de valorar el evento en vivo que es único y no repetible, el performance tiende a rechazar el fenómeno del ensayo y su carácter de la fijación de un guión de acción. Sin embargo, igual que el paradigma deportivo, el rechazo del ensayo no implica que no son eventos altamente preparados. Intervencionistas públicas pueden pasar meses en un lugar, estudiando y asimilando los elementos socio/espaciales del lugar en preparación de su intervención. En el caso de *Extensiones*, nada más vale contemplar el grado de preparación que implicaría la recogida del pelo de las mujeres muertas, la detallada preparación y construcción de las extensiones mismas, la coordinación y confirmación de las participantes, las instrucciones al peluquero. Todo eso está en sustitución del ensayo y crea, no un guión de acciones que se puede repetir, sino una estructura performática en la cual el evento no ensayado puede revelarse.

Mientras miramos a mujer tras mujer siendo atendidas con muy poca diferencia entre ellas en términos de tratamiento, reconocemos rápidamente que estamos ante un evento que está en negación de las convenciones de la construcción de acción dramática. No hay nada—ni construcción de una ficción dramática, ni el intento de producir peripecia de

acción, ni sugerencia de representación—que intenta aumentar nuestro interés o generar suspenso. De hecho las principales estrategias dramáticas de este tipo de performance son más bien anti-estrategias que emergieron a través de la relación agresiva y antagónica que el performance estableció con las convenciones de teatro y entretenimiento escénico desde sus inicios. El vacío creado por la eliminación de estrategias dramáticas de acción se reemplazan con una dramaturgia del sentido, la escenificación de una idea, el privilegiar el significado del evento.

La ficción dramática nos pide que entremos a un río alternativo de tiempo y acción que pertenecen a las circunstancias del drama, de la vida de otros que, por consecuencia, no pertenecen a nuestras vidas. Un performance como *Extensiones*, en cambio, nos niega la ficción para que no nos distanciamos de la vida real, justamente para que no nos tiremos en este río alternativo de una ficción. No ‘se refiere’ a otro tiempo, otro lugar, o otra historia. De hecho, en términos de la dramaturgia de tiempo, hay dos operaciones que suceden simultáneamente. Por un lado, comparte una característica esencial con el basquetbol en que nuestra experiencia del pasaje del tiempo está enteramente gobernada por tiempo real, no tiempo ficticio. La gran diferencia es que, en basquetbol, el tiempo está organizado y estructurado para optimizar la intensidad y entusiasmo del evento, mientras que en *Extensiones* el tiempo está organizado (el patrón de mujer tras mujer) para producir justamente el efecto opuesto: no para generar un evento más emocionante, sino para producir, de hecho, un evento más plano, para que no haya nada que nos distraiga del significado de la acción desarrollándose. Efectivamente nuestra atención sobre el evento básico nos conduce a la segunda operación temporal: a través de observar el pelo de mujeres muertas en el pasado pegadas a mujeres vivas en el presente quienes van a dejarse la extensión durante un futuro determinado, se ‘extiende’ nuestra percepción del arco de la vida desde el pasado al futuro a través del elemento concreto, la extensión del pelo. De nuevo, las estrategias temporales no están en función de estimular nuestra entrega a la acción espectacular sino provocar la construcción del sentido del evento, en este caso un sentido directamente vinculado con el fenómeno de tiempo.

Otra manera en que el performance privilegia el sentido sobre la acción es a través de la relación antagónica que establece con la peripecia dramática, aquel cambio de dirección que genera acción, que produce tensión y suspenso. Es la construcción de peripecia, desde luego, lo que es uno de los componentes centrales cuando nos referimos a la dramaturgia de acción, desde el punto de vista escrita o escénica. En el teatro más convencional (y en el cine por supuesto), es la búsqueda de peripecias, de acción cambiante y evolucionante, que define una gran parte del trabajo del equipo creativo. Vimos como una práctica cultural espectacular como el basquetbol crea un mecanismo estructural—el reloj de 24 segundos en este caso—para generar peripecias continuas para que la acción no se estanque. En un performance como *Extensiones*, no hay ni cambio de dirección ni interés en producir suspenso dramático; el único suspenso se convierte en una especie de anti-suspenso, puesto que, ya que todo se ha sido establecido desde el comienzo, la única pregunta estructural que nos puede interesar es si el resto del evento va a mantener esta forma, si va a continuar así hasta el final. Es la misma relación que la señora Galindo forja en una pieza, por ejemplo, como *Perra* en la cual ella talla en su pierna las letras P-E-R-R-A con un pequeño cuchillo mientras miramos como el obviamente doloroso acto se desarrolla y la sangre emerge.

Así, nos piden que suspendamos nuestras necesidades en términos de dramaturgia de acción para enfocar nuestra atención sobre la dramaturgia del significado; o sea, lo que se hace es interesante en relación a lo que significa. La brutalidad humana contra víctimas anónimas resuscitada a través de la ‘extensión’ de sus identidades en otras mujeres, en este caso voluntarias igualmente anónimas que no ‘representan’ a nadie, no actúan, no dramatizan; o quizás la banalización de la violencia y la muerte diaria a través de la realización de una acción tan mundana como la de ‘recrear’ una peluquería con el pelo de mujeres muertas.

Curiosamente, mientras una pieza como *Extensiones* totalmente elimina la estructura paralela referente en términos de ficción y tiempo, depende enteramente que nos sumerjamos en este río concurrente de significado. Si no fuéramos cautivados en términos del río político, histórico, humano que fluye al lado del flujo de in-acción, el

evento mismo estaría vacío de sentido. En términos del espectador, está en el lado opuesto del espectro del paradigma del basquetbol en que, por un lado tenemos un evento cuya apreciación depende casi en su totalidad de la observación de acción, mientras por el otro lado tenemos un evento cuyo apreciación depende enteramente de la construcción de sentido. Así, en términos de dramaturgia de performance, un partido de basquetbol utiliza sus estrategias para construir acción, mientras performances como *Extensiones* utilizan sus estrategias dramáticas para negarnos nuestras expectativas de acción, para construir significado. El performance de un partido de basquetbol es acción pura, no significa nada, mientras que en el performance de *Extensiones* no hay mucha acción pero el sentido lo es todo.

ⁱ Schechner, Richard (2000); *Performance. Teorías y prácticas interculturales*. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

ⁱⁱ Truffaut, François (1983); *Hitchcock*. Simon & Schuster, New York.

ⁱⁱⁱ Barba, Eugenio (2000); Presentación de *ISTA Bielefeld*.
http://www.odinteatret.dk/ista/ista_sessions_frameset.htm