

Christina Schmutz

## André Eiermann, el teatro postespectacular

Pausa 38 (2016)

En aquest article s'exploren diversos conceptes de la perspectiva d'un teatre postespectacular, categoria definida pel teòric alemany André Eiermann, que eixamplen i critiquen els conceptes de teatre postdramàtic i de l'estètica del performatiu.

Si es cierto que la dimensión estética y crítica del teatro consiste en superar nuevos retos sociales y no solo representarlos sino desarrollar una postura crítica hacia el mundo y lo que desde siempre se considera la función del arte, plantear proyectos utópicos, la llamada perspectiva *postespectacular*, aparecida hace pocos años, podría mostrar una salida al dilema surgido del *teatro posdramático* y su *estética de lo performativo* debido paradójicamente a su éxito a numerosos niveles socioculturales.

André Eiermann, teòric i anticu estudiant del Institut de Ciències Aplicades del Teatre de Gießen, aplica en su obra *Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung* del año 2009 las ideas desarrolladas por los dos teóricos del teatro Hans-Thies Lehmann y Erika Fischer-Lichte acerca de los fenómenos estructurales del teatro performativo a la situación social actual en las culturas occidentales, con lo que amplia y hace una crítica del concepto del teatro posdramático (Lehmann, 1999) y la estética de lo performativo (Fischer-Lichte, 2004). A continuación quisiera presentar esquemáticamente el trasfondo y las consecuencias teóricas del concepto todavía relativamente joven de teatro postespectacular, sobre todo frente al concepto de una posición central de la estética posdramática.

Por *teatro postespectacular*, Eiermann entiende formas teatrales que, análogamente a lo que hacía el teatro posdramático en las últimas décadas, despliegan un potencial autorreflexivo y crítico en la situación social actual; es decir, en la «era de la permisividad» (Žižek, 2005). Lo históricamente nuevo consiste en que ya no colocan la inmediatez de la función como elemento primordial, fijado dentro de una «estética de lo performativo», sino que elaboran formas de crítica y transgresión *adecuadas* a la situación actual, que formulan nuevos modos de distancia entre el escenario y el público. La realidad social y sus patrones de percepción han cambiado desde la reflexión crítica a través del teatro posdramático. Sobre la base de la irrupción de una cultura eminentemente capitalista en casi todos los ámbitos de la vida, la potenciación de experiencias concretas en el aquí y ahora a través del desarrollo galopante de estructuras de comunicación mediáticamente en red, la presencia ininterrumpida del mercado neoliberal, una reducción de los sistemas normativos y una relación cambiante entre autenticidad y ficción en la política y los medios de comunicación, cada vez se hace más difícil distinguir entre lo afirmativo y lo crítico. Bajo el concepto de «sociedad permisiva», Slavoj Žižek subsume una sociedad en la que los principios de la participación en forma de libre expresión de opiniones y posturas son adoptados por el sistema como «lemas de la espontaneidad, de la expresión creativa de la personalidad propia» (Eiermann cita a Žižek, 2012: 14). Visualizar estos mecanismos de mercado opacos es algo que un teatro posdramático de estética performativa, que a partir de sus propias premisas repite y afirma estructuralmente y de forma involuntaria las reglas del mercado, solo consigue en parte, por lo que el teatro requiere nuevas estrategias estéticas.

Sobre esta base, el teatro «postespectacular» de André Eiermann se entiende como desarrollo y antimodelo del teatro posdramático. Refleja formatos escénicos que incluyen aquellos discursos teóricos en los que se sustentan incuestionablemente las «reglas» (Rancière, 2002), cuestionando sus criterios teóricos: fue sobre todo así que la teórica del teatro alemana Erika Fischer-Lichte amplió el concepto de teatro con su «estética de lo performativo» (2004), que gozó de gran eco internacional como uno de los hitos teóricos decisivos de las ciencias del teatro alemanas, con la «copresencia física de actores y espectadores» como condición sine qua non para generar significado en una función. El significado ya no se ocultaba como «sentido» en el texto o en la puesta en escena, debiéndose traer a la luz hermenéuticamente, sino que se creaba como acontecimiento emergente en el espacio teatral común. De este modo, la comunicación inmediata pasa a ser la condición previa para el acontecimiento teatral. Los actores y los espectadores —convertidos en coactores— solo sacan a relucir lo característico del teatro

juntos, por lo que los procesos decisivos se constituyen a través de la interacción entre todos los presentes como «lazo autopoyético de retroalimentación» (Fischer-Lichte, 2004: 66) originado conjuntamente pero nunca totalmente controlado. En este trabajo artístico común, las distancias serían perjudiciales; en cambio, esta estética responde a una comunicación inmediata «cara a cara» sin Cuarta Pared y sin el obstáculo de una codificación simbólica.

Eiermann pasa a modificar esta configuración —de hecho, siguiendo la dirección previamente ideada por Fischer-Lichte de la supresión de fronteras del teatro— extendiéndola hacia otros géneros: al igual que había hecho anteriormente Fischer-Lichte, ya no distingue entre los conceptos de puesta en escena y representación, sino que, inspirándose en la filósofa y teórica del teatro Juliane Rebentisch (2003), yuxtapone eventos de representación y exposición.

En su exhaustivo trabajo, Eiermann dedica un pequeño capítulo propio al origen de los conceptos de dramático-posdramático y postespectacular. Con el teatro posdramático surgió un discurso que hacía referencia a las formas cambiadas de comunicación mediática, a la fusión de lo real y lo virtual en la sociedad. Este discurso condujo a la apertura y a la disolución de las dicotomías clásicas de drama y teatro, sujeto y objeto. Los recursos teatrales como cuerpo, voz, espacio y tiempo ya no estaban sometidos a un contexto narrativo y adquirieron valor propio. Al hacerse presentes y autorreflexivos, se despojaron de su función representativa. Otra innovación importante consistió en la «dimensión relacional redescubierta del arte del teatro» (Lehmann, 2014: 44); es decir, en la apertura del marco teatral en cuanto a la separación anterior entre escenario y espectadores: el público pasaba a estar involucrado activamente en la acción escénica a través de una comunicación directa cara a cara.

Este teatro posdramático que, cuando la situación dramática dejó de corresponder a la complejidad del mundo actual se presentaba como liberación de la hegemonía del drama, actualmente ya no irrita ningún hábito perceptivo. La copresencia física de espectadores y actores, la transgresión de géneros, la separación de signo y significado, la autorreflexividad, la activación del espectador y la superación de la función representativa del teatro se han consolidado como norma en la estética posdramática.

Por este motivo, según Eiermann, hoy el potencial crítico del teatro ya no consiste en la comunicación directa, es decir en una situación (posdramática) cara a cara entre escenario y público, sino en una nueva distancia entre actor/escenario y espectador que interrumpe realmente la norma de la situación social actual: la eterna presencia.

Una distancia como esta supone para Eiermann la condición necesaria para su «interrupción de la norma» (Lehmann, 2011: 36) y al mismo tiempo un requisito para la creación de un triángulo comunicativo actor-espectador-tercero. Con el «tercero mediador» (Eiermann, 2009), la interacción física de los actores pasa necesariamente a un segundo plano, y el lugar de la inmediatez de la interacción y la inmediatez de la copresencia de actores y espectadores pasa a ser ocupado por la imaginación y la fantasía. En el sistema de comunicación entre actor y espectador, el tercero siempre está en liza, si bien a veces apenas se le puede distinguir del actor. En este sentido, el acontecimiento de la representación, tal y como lo formula la teórica del teatro alemana Erika Fischer-Lichte, depende menos del encuentro inmediato entre actor y espectador y de la presentación de una acción que de las condiciones marco creadas por la «puesta en escena» y las expectativas y proyecciones de los espectadores, que en parte ya existen antes de iniciarse la función. De ahí que la distancia sea necesaria para poder abrir un hueco entre «la identidad simbólica y el trasfondo fantasmagórico». Así pues, el concepto de lo postespectacular representa la «crítica de una pseudocrítica, una criticidad que en la era de la permisividad ya no puede ser una crítica real porque su exigencia de inmediatez ha sido asumida desde hace tiempo por el espectáculo» (Eiermann, 2009: 17).

Alteridad —aparición del tercero— el «apuntador secreto»

Como ya se ha mencionado, al continuar el concepto de Fischer-Lichte, Eiermann junta la copresencia con la alteridad y la ausencia, criticando implícitamente la afirmación de presencia del teatro ligado al espectáculo, y en este sentido actualmente acrítico con el mismo. Basado en la lectura de la interpretación de Lacan por Žižek, el concepto de alteridad asume un papel primordial en sus exposiciones. Con vistas a las categorías específicas de la interpretación, remite asimismo al fenomenólogo Bernhard Waldenfels (1997), que en el sistema de comunicación entre actor y espectador presupone al tercero siempre en liza, si bien a menudo solo de forma subliminal y latente. Sin embargo, si se renuncia a la presencia de un actor o a la presentación de la acción, el tercero pasa al primer plano en forma de expectativas e ideas que los espectadores tienen de las representaciones en base a las convenciones con las que están familiarizadas, y a las ideas, fantasías y deseos que proyectan en el escenario vacío. «Así pues, el tercer agente debe pensarse como instancia anónima de orden que se añade a una relación entre yo y otro, interviniendo en

la misma modificándola» (Eiermann 2009: 60). Por ende, las estrategias postespectaculares buscan exponer este «momento de ausencia irritante» y dejar de este modo «patente que ni puede reducirse la alteridad de la representación a una relación dual entre actores y espectadores, ni la representación en el sentido de Fischer-Lichte no se crea sino a través del encuentro entre actores y espectadores» (Eiermann, 2009: 52).

Así pues, Eiermann no reduce la relación del yo y el otro al encuentro dual cara a cara, sino que amplía en el concepto del teatro postespectacular la estructura autorreflexiva y performativa de la experiencia estética en relación al tercero. Al mismo tiempo, enlaza con la lectura del enfoque psicoanalítico de Jacques Lacan tal y como la percibe Slavoj Žižek, que entiende la alteridad no como relación dual inmediata sino como relación mediata a tres (Eiermann, 2009: 34). La percepción psicoanalítica de Jacques Lacan de un «sujeto dividido en el inconsciente» (Sigmund, 2005) se basa en los tres registros psíquicos de «simbólico», «imaginario» y «real». El anhelo siempre se mantiene porque no se produce ninguna coincidencia entre los diferentes registros; así se forman huecos, interrupciones y ausencias con los que se interrumpe la promesa de presencia y la comunicación inmediata. La experiencia estética se convierte en una experiencia del inconsciente. Eiermann recurre aquí a la teoría de Lacan del «sujeto dividido en el inconsciente»: lo simbólico, lo imaginario y lo real generan tres cuerpos diferentes que suponen el cuerpo anhelado. Dado que entre dichos registros no existe coincidencia, quedan huecos e interrupciones y se produce un «agujero en lo otro» (Eiermann, 2009). «La experiencia estética posibilitada por el teatro postespectacular no solo se produce entre el sujeto y su interlocutor sino que resulta una experiencia del entremedio, experiencia que se produce entre el sujeto y su interlocutor como tercera instancia de lo simbólico intermediario» (Eiermann, 2009: 359).

De este contexto resultan posibilidades para el teatro postespectacular para que el «potencial subversivo-crítico y autorreflexivo» (Eiermann, 2009: 51) de una puesta en escena pueda crear, en función de diferentes estrategias, un contrapunto a nuestra sociedad en red hiperactiva y afirmativa y tratar la realidad social actual de forma crítica en una representación teatral. Dichas estrategias son: la interrupción de la percepción mutua de actores y espectadores, la pausa, la inseguridad, la distancia, el silencio, la retirada. También se trata de visualizar la «reflexión con distancia» y reintroducir huecos y vacíos en la percepción de los espectadores que «abran espacios libres en el juego y la observación del juego» (Sigmund, 2014: 195) tanto para los actores como para los espectadores. Con el «tercero mediador», la interacción corporal de los actores pasa a un segundo plano, y en su lugar aparecen la imaginación y la fantasía. Las estrategias relacionadas son la relativización en perspectiva del interlocutor presente, la desvirtuación del interlocutor y también la ausencia real del interlocutor. Siguiendo a Fischer-Lichte, que separa el concepto de representación de la puesta en escena, el concepto de puesta en escena vuelve al primer plano. Y es que la puesta en escena sienta las respectivas condiciones marco dentro de las cuales puede producirse la representación. También según Eiermann, la «puesta en escena» es un proceso que no surte efecto en los espectadores en forma de situación estética, sino que ya les afecta antes de que se introduzcan en esta, dado que antes de comenzar ya tienen determinadas informaciones y expectativas. De este modo, la puesta en escena es un proceso estratégico.

Estas estrategias permiten al teatro postespectacular desarrollar un nuevo potencial crítico, pues no solo afectan a cuestiones estéticas sino también éticas, dado que generan una relación entre modelos de comunicación digitales que animan a la participación y el desplazamiento del poder hacia unas pocas grandes multinacionales como Google, que controlan el mercado y los datos digitales. Estos sistemas de comunicación propugnan el acceso libre y democrático de todos los participantes que, además, son premiados cuanto mayor sea su actividad. «Los poderosos a menudo prefieren incluso una participación crítica al silencio, para solo meternos en un diálogo que les permita asegurarse de que nuestra desastrosa pasividad quede rota» (Žižek, 2005: 8). Las estrategias estéticas de la negación y la ausencia se refieren a estas situaciones descritas por Žižek. Una retirada a la pasividad puede permitir una nueva libertad en sentido existencial, entrando en oposición al concepto actual de libertad según el mercado libre, que básicamente consiste en la libertad de elección económica pues «el teatro es una reapropiación de la realidad, una reapropiación que nos permite volver a ver y oír lo que ya hemos visto y oído una vez, pero desde una perspectiva estética totalmente diferente, desplazada. La actuación también podría significar mantener la ficción, recuperar la distancia entre lo imaginario y lo real, permitiendo una aparición de espacios y cuerpos posibles» (Sigmund, 2014: 196).

Como estudiante de ciencias del teatro aplicadas en Gießen, disciplina fundada por Andrej Wirth (y a quien también se remonta el concepto de *teatro posdramático* acuñado en los años 80), Eiermann basa su trabajo desde un punto de vista metodológico en el tradicional vínculo estrecho entre la práctica artística y la reflexión teórica promovido por dichos estudios. Eiermann cita a sus actuales profesores y directores, Heiner Goebbels y Gerald Sigmund, como inspiradores y mentores importantes del «teatro postespectacular». En ello se basa no solo para un análisis y una descripción detallados de trabajos terceros, sino también para trabajos propios: «En el teatro postespectacular culmina la evolución tanto de formas artísticas que incluyen una reflexión teórica en sus trabajos como de formas de trabajo científico en las que se aplican estrategias artísticas tanto para crear un registro como para probar y comprobar hipótesis científicas» (Eiermann, 2009: 41). Con vistas a una imbricación entre teoría y práctica, analiza a continuación —y con todo detalle— solo artistas que priman la conexión teórico-práctica: «Las producciones de Gießen se apropian de la fragilidad del sujeto en relación a un anhelo emanado de la relación entre cuerpo y lenguaje

así como de la precariedad de lo imaginario de uno mismo, colocando en su centro la relación modificada entre los medios de comunicación y lo imaginario debido a internet y los medios de vigilancia digital» (Finter 2012: 41).

En análisis detallados de representaciones y dentro de la apertura y supresión de límites del concepto de teatro, se analizan trabajos de artistas muy diversos en cuyas obras entran y se reflejan géneros tan diferentes como instalaciones, artes mediáticas, artes visuales, coreografía, performance, teatro y plástica social, con ejemplos como Mette Ingvarsten, Erwin Wurm, Rabih Mroué, Romeo Castellucci, Xavier Le Roy o Paul Gazzola. Allí se muestra como, a través de la ayuda de la apertura de un «hueco paraláctico» (Eiermann, 2009), se produce en cada caso el «cambio postespectacular». En apartados como «teatro del registro», «teatro de la desvirtuación», «teatro de los objetos» y «teatro de la información», reúne los diferentes trabajos, entendiendo dicha división explícitamente no como intento de clasificación sino solo de que determinadas estrategias se puedan describir bien con ciertos ejemplos.

**«Teatro del registro» – imágenes de vídeo postespectaculares** analiza de qué manera utiliza el teatro postespectacular los medios audiovisuales en el escenario, a través de los cuales la presencia de los actores en el escenario queda interrumpida y minada. Su presencia física y simultánea como condición de una representación se vuelve superflua; en su lugar, se evita lo que se espera de acuerdo con las convenciones generales, investigando cómo puede aparecer el tercero, tanto en la presencia física como en la ausencia real o virtual de los actores. De este modo, el cuerpo puede experimentarse como «significante del anhelo». La presencia ya no se potencia sino que se remite a lo imaginario y se convierte en «efecto superficial»; «en lugar de destacar una presencia supuestamente inmediata y satisfactoria, se destaca la reflexión de una mediatez que permite realizar el anhelo como anhelo». «De este modo, la presencia puede experimentarse como boceto imaginario, como efecto superficial según Žižek, que se debe a una mediación simbólica, un recurso a la performatividad, un sometimiento simbólico que tiene lugar debido al anhelo de algo real permanentemente sustraído e insuficiente» (Eiermann 2009: 52).

En su trabajo *Looking for a missing employee* (2003), el coreógrafo libanés Rabih Mroué simula a través del uso de la técnica de vídeo un encuentro directo con los espectadores. Mroué se sienta en una fila posterior de la platea. En una pantalla en el escenario se proyecta su cara desenfocada. Mroué también aparece como actor, pero observando la acción en el escenario y sustrayéndose al encuentro directo con el público. Si bien existe una copresencia física de actores y espectadores y se insinúa la inmediatez, esta queda quebrada y contrastada, por lo que la relación se mantiene mediata (el «tercero») y «la ausencia de este interlocutor da lugar a imaginaciones como articulaciones simbólicas» (Eiermann 2009: 99). A consecuencia de ello, se produce una negociación de la realidad virtual, real y simbólica, creándose a través de las imágenes de vídeo una diferencia hacia la relación con el actor físicamente presente y generándose huecos e interrupciones en la percepción como “huecos paralácticos”, en una referencia a lo real imposible según Žižek y Lacan.

El **«teatro de la desvirtuación»** se centra en la representación de cuerpos cosificados, ambiguos, visualmente fragmentados y distorsionados hasta lo monstruoso, como ya sucede en las performances de Marina Abramovic. «También en estos casos, en los que el cuerpo presente se sitúa en el centro, precisamente allí donde estos cuerpos postespectaculares se presentan en su desnudez, es decir que parecen deberse a primera vista al paradigma de inmediatez, a segunda vista resultan suscitar la mirada impersonal del tercero» (Eiermann, 2009: 361) tematizando de este modo los huecos y vacíos que desenmascaran el llamado efecto posdramático de la presencia. De este modo, a los espectadores de la performance *Manual Focus* (2003) de la coreógrafa danesa Mette Ingvarsten se les confronta con unos rostros, pero no con los rostros reales de las tres performers desnudas, pues estas se presentan de espaldas al público. El público se enfrenta más bien a una «doble inversión»: por un lado, se trata de una inversión porque las bailarinas están desnudas y llevan máscaras puestas al revés en sus cabezas, de modo que los espectadores parecen encontrarse ante las caras de unos ancianos calvos. El aparente encuentro cara a cara con los rostros de las máscaras y su supuesta inmediatez queda desenmascarado como ilusión mediada a través de imágenes distorsionadoras. «La desvirtuación de las imágenes de los cuerpos, el hecho de que Ingvarsten les gire literalmente la cabeza, refleja la ilusión creada por el naturalismo de las máscaras como ilusión» (Eiermann, 2009: 157) y el tercero aparece como «exceso de lo virtual sobre lo actual» (Eiermann, 2009: 161).

El **«teatro de los objetos»** refleja la ampliación que Eiermann hace del concepto de representación como presencia exclusiva de objetos en el escenario. Según Heiner Goebbels, su obra *Stifters Dinge* (2007) «es una pieza para cinco pianos sin pianista, una obra de teatro sin actores, una performance sin performers» (Goebbels, 2012: 63). La presencia de personas en el escenario queda ocupada como centro vacío por objetos, que en el teatro suelen cumplir una función meramente decorativa como atrezzo: telón, iluminación, ruidos, sonidos, voces, viento y niebla. En este contexto, Eiermann habla de «condición de objeto excesiva» (Eiermann, 2009: 207), que genera una aparición del tercero como orden simbólico, que a su vez no puede cubrirse, quedando de este modo como anhelo, un entremedio, un «someterse a lo simbólico» (Eiermann, 2009: 223), desligado de todo sujeto. Aquí queda

ejemplificado lo que Eiermann denomina acontecimiento de la representación, basándose en Fischer-Lichte, como algo independiente de la presentación de una acción y de la copresencia física de espectadores y actores. Asimismo, se oyen voces grabadas, o sea voces que «aparecen» independientes de sus cuerpos, dando pie a una comunicación mediata, que a todas luces no se origina en la representación: «Un teatro que se define básicamente a través del oír y es capaz de separar este oír del ver abre importantes espacios libres para la percepción individual de todos: cada espectador, cada espectadora... En esta ausencia reside la oportunidad de percibir algo que todavía desconocemos, dado que se niega la confirmación narcisista a través de un reflejo en la rampa» (Goebbels 2012: 98).

A su vez, el «teatro de la información» se centra en estrategias de la narración y la descripción. Una acción no se presenta, sino que se habla de ella. El esperado centro de la representación queda de este modo vacío: este centro vacío queda rodeado en forma de anuncios y descripciones, por ejemplo en la primera parte de la obra *This Performance* de David Weber-Krebs (2004), donde una voz grabada explica qué pasará en la representación: «This performance is about to start. This performance is about to tell a story. This performance is about to make statements. This performance is about to...» (Eiermann, 2009: 22). El escenario está vacío, no se insinúa ninguna acción, ningún interlocutor presente actúa como superficie de proyección del anhelo de los espectadores. De este modo, la voz se convierte en «articulación simbólica» y los espectadores que registran estas voces también son instados aquí a un «someterse simbólico», dado que la voz puede relacionarse con las expectativas e imaginaciones propias. «Articula simbólicamente y en el sentido más estricto de la palabra la realidad de la representación. La estructura en torno al vacío —la falta, la ausencia, el aplazamiento— de lo que simboliza» (Eiermann, 2009: 271).

Así pues, el trabajo de Eiermann modifica en numerosos aspectos teóricos productivos, ejemplos minuciosos y abundantes referencias teóricas a Fischer-Lichte y las teorías de Lehmann, abriéndoles un campo de la estética teatral divergente y novedoso, pero en todo caso heurísticamente interesantísimo.

**Mots clau:** ciències teatrals aplicades, teatre postdramàtic, teatre postespectacular

*Entrada anterior*

El pasaje de la narrativa al espacio escénico

*Entrada posterior*

Magda Puyo, intuición del futur

## Últims números

[Veure'ls tots](#)



## (Pausa.)

[Textos legals](#)

[Política de cookies](#)

© 2018 revista pausa. Tots els drets reservats

[Qui som](#)

[Enllaços d'interès](#)



