

Un teatro de la operación

Entrevista de Elie During con Alain Badiou

Elie During: Empecemos por una cuestión crucial. Si existe una política del teatro, ¿existe alguna que sea del «teatro sin teatro»? A propósito del teatro de vanguardia se ha hablado de la abolición de la escena, o por lo menos de la separación que esta implica. Esta abolición a veces ha tomado la forma de una promoción de la escena como «lugar físico y concreto» (Artaud): «lugar único, sin separaciones ni barreras de clase alguna», en donde la disposición de los cuerpos es más importante que el texto, y que en suma constituye «el teatro mismo de la acción». Se trata por tanto más de una abolición de la sala que de la escena. Abolición que marca en todo caso el advenimiento de un nuevo espectador, que justamente ya no sería un simple espectador, sino también un actor, o un actuante, implicado en una forma de participación –cuando no de creación– colectiva. Las prácticas contemporáneas de la performance heredan mediante este gesto a través de los diferentes espacios que componen, en la galería o a sus puertas. Pero entonces, ¿qué queda del «público» tradicionalmente asociado a la idea del teatro? ¿La supresión de la escena, o su transfiguración, es susceptible, en su opinión, de crear un espacio nuevo, un «sitio» para la emergencia de un asunto colectivo?

Alain Badiou: El problema de la relación entre la escena y el público ha constituido desde siempre el tormento del teatro. Pensemos en las meditaciones de Molière sobre la dualidad del público (nobles y burgueses, la corte y la ciudad), y también en la concepción brechtiana de la división dialéctica de la sala; o en el teatro de agitación y propaganda de la Unión Soviética, lo mismo que en la concepción propugnada por Vilar de un teatro «popular»; en la moda del happening, hace ya casi medio siglo, lo mismo que en esa otra, más contemporánea, del «teatro de la calle». En Grecia el teatro ya era un instrumento político, o más precisamente una función del Estado. Pagar representaciones teatrales era una obligación para los ciudadanos ricos, una suerte de impuesto. De ahí la idea tenaz de que el teatro tiene una función política, democrática, revolucionaria incluso. En realidad, como siempre he sostenido a

partir de mi ensayo *Rapsodia por el teatro*, el teatro es interdependiente del Estado, es una mediación pública entre el Estado y su exterior: la multitud reunida. Y como la circulación se establece en los dos sentidos (del poder a la multitud y de la multitud al poder), el teatro es absolutamente ambiguo. Es el punto en que una cierta audacia del Estado se encuentra con el recurso intelectual de lo que es colectivo, agrupado, público. El mismo Luis XIV subvencionaba las audacias materialistas de Molière. Y en Francia el Estado subvenciona tanto el teatro popular como el teatro de calle. No creo en absoluto que con esta abolición de la escena este aspecto cambie de manera radical, pues no es más que un cambio formal, como otros muchos experimentados por el teatro. ¿Por qué una multitud que no se revela contra las injusticias clamorosas iba a constituirse en asunto colectivo por la gracia de una convocatoria teatral? La situación teatral seguirá siendo ambigua. El teatro es un arte, y el arte es para siempre un lugar compartido entre la subversión y la institución, entre la pasividad contemplativa y la ruptura activa, entre el Estado y la multitud, entre la creación y el mercado. Una obra importante hace que las fronteras se desplacen, pero no puede abolirlas.

E. D.: Pero precisamente, si la virtud política del teatro depende de su dispositivo, la cuestión que se plantea es saber lo que queda de ella en las variedades de la performance. Si se define el «teatro sin teatro» como una forma de teatralidad pura, una modalidad de la presencia de los cuerpos desligada del dispositivo de la representación, la performance se refiere a la organización, con una intención de arte, de una experiencia inmediata del ser-conjunto. ¿No se arriesgaría entonces a caer a menudo en una forma degradada del teatro «ético», dedicado a revelar la performatividad inherente al intercambio social? O más aun, mediante la puesta en escena de cuerpos sufrientes o maltratados, ¿no se arriesga a suscitar una mayor atención hacia la vulnerabilidad de los seres o de los vínculos entre los seres? Me gustaría que reconsideráramos, para precisar todo, lo que en su opinión

constituye la especificidad del dispositivo teatral.

A. B.: Creo que hay teatro desde el momento en que se da una exhibición pública, con escenario o sin él, de una combinación intencionada de cuerpos y de lenguajes. A la exhibición únicamente del cuerpo la llamaremos «danza», al lenguaje exhibido a solas lo llamaremos «lectura», aunque no exista previamente ningún texto escrito. El teatro es la intersección de ambas. Si además muestra elementos exteriores a la dualidad cuerpos/lenguajes, como imágenes, pantallas o actividades (pintar, o esculpir, o tirar objetos, etc.), eso no hace más que introducir, de hecho, nuevas dimensiones del cuerpo (violencia, desnudez, sexo, deformaciones figuradas, etc.), o nuevos lenguajes (sonorizaciones de todo tipo, mezcla de lenguas, músicas, etc.). En este contexto, las insistencias sobre tal o cual aspecto de la teatralidad, como el impacto contemporáneo de todas las formas de danza o un uso enfático de las violencias sobre el cuerpo, expresan en efecto instancias ideológicas como las que usted cita: atención a la frágil vida de los cuerpos, amenazas que pesan sobre la integridad de lo que se concibe como «natural», hostilidad a toda codificación penosa de la vida individual, disipación de la frontera entre lo público y lo íntimo, etc. Pero todo esto es el reflejo de las subjetividades contemporáneas, más que un verdadero movimiento de su transformación. Al tiempo que se aceptan las mutaciones formales habría que encontrar un elemento más afirmativo o, retomando la expresión de Brecht, más didáctico. La cuestión de la relación entre acción teatral, performance y política no puede reducirse a la radicalidad de los gestos. Supone que todo esto se integra en una visión amplia de los plazos contemporáneos.

Pero para empezar quizá no sea tan fácil «salir» del teatro, o anularlo interiormente. En efecto, el teatro no es reducible a la escena y a su perspectiva, ni siquiera a la interpretación de un dato previo (un texto, o un protocolo para las improvisaciones...). El teatro es una disposición compleja, cuya serie material no resulta inmutable:

escritos, sin duda, a menudo, pero también cuerpos, ropas, vestidos, decoración, lugar, música, luces... Este conjunto no es cerrado, ni tampoco infinito. Pero en él tiene que producirse la Idea-teatro, es decir, lo que el teatro transforma en realidad en el puro presente de la disposición material por ella misma. Supongamos que alguien no haga más que subrayar, imperceptiblemente, gestos cotidianos, de manera que en apariencia sea indistinguible del «público» en el que opera, porque estos gestos pueden también ser los gestos «naturales» de este o ese de entre el público. Pues bien: eso será teatro, y no ausentamiento del teatro. ¿Por qué? Porque la idea subyacente, a saber, que todo lo que se relaciona con el cuerpo puede albergar una performance, no se dará más que en su disposición material, y así el «paso» terrestre de la idea se hará coextensivo a su activación inmediata. Por esta misma razón los primeros *ready-made* de Duchamp no podían escapar a la condición de las artes de lo visible (pintura, escultura, etc.). En estas artes, el pasaje de la idea es coextensivo a la muestra de una forma material dotada de un contorno, por impreciso que este sea. La muestra de un objeto cualquiera, desde el momento en que es perceptible como muestra de su contorno, puesta en escena local y voluntaria de su materialidad, proviene de una relación con la idea de tipo «plástico». De todos modos, una acción corporal cualquiera, desde el momento en que se toma como deliberada, u «obstante», entra en las artes «escénicas», entre danza, mimo y teatro. Sin duda, finalmente se pueden reducir los tipos ideales de las artes de lo visible (la música pura se pondrá aparte) a una estética trascendental. Existe «plástica» desde que el gesto de muestra que apunta la Idea organiza la primacía del espacio (o del contorno) sobre el tiempo. Existe «teatro» desde que la muestra organiza la primacía manifiesta del tiempo sobre el espacio. En ambos casos, el término subordinado (tiempo o espacio) no queda suprimido por el otro, sino que este lo organiza. Es lo que he notado siempre en la intervención de los vídeos, según sean teatrales (incorporados a una muestra en el presente, a un recorte en el tiempo)

o «plásticos» (abandonados a su destino repetitivo en una sala de museo, y por tanto para empezar colocados en el espacio). El efecto intelectual no es el mismo, porque la idea que se produce en ambos casos (si es que se produce alguna) no se da en disposiciones trascendentales idénticas. Por tanto, en principio estaría dispuesto a afirmar que la actuación más indiscernible de la gestualidad cotidiana sigue siendo teatral, en el sentido en que el *ready-made* de Duchamp sigue siendo plástico. Cuando se trata de determinar el registro artístico, o el género formal, el gesto y su emplazamiento predominan sobre la naturaleza, excepcional o vulgar, inventada o repetida, de «lo que» es mostrado por el gesto en su lugar.

E. D.: En suma, en lo que paradójicamente se encuentra designado como un «teatro sin teatro», la referencia al teatro no es solamente residual: quizá dependa de una dimensión esencial en cualquier actuación, que consiste en pensarse en una relación, si no en un texto que se trataría de interpretar, por lo menos en instrucciones o enunciados que se trataría de performar, es decir, de complementar o de hacer funcionar como reglas de juego que son por ellas mismas revisables. Sin esto, ¿qué es lo performado? ¿Qué puede hacernos distinguir todavía la performance propiamente dicha de la ejecución de una tarea en el curso ordinario de una vida, aunque sea una vida de artista? La Idea-teatro pasa por una disposición material que implica enunciados, aunque sean invisibles, aunque sean inaudibles. Solamente el caso límite del espontaneísmo del happening apunta a una emancipación completa. Y de cualquier modo, aunque todo quede en manos del azar y de la improvisación, no se dejará de recurrir, implícitamente, a algo semejante a una indicación: «¡Que empiece la fiesta!» es también un enunciado, el grado cero del guión. Entre la idea y el acto está el enunciado. De este modo los *events* de George Brecht y ciertas «actividades» de Allan Kaprow evocan una suerte de teatro restringido (en el mismo sentido se habla de «acción restringida»). La palabra, el texto, se reducen a instrucciones o a declaraciones mínimas, que no son necesariamente performadoras en el sentido que le dan los lingüistas. ¿Podría intentarse, en este punto,

un acercamiento con el teatro de Beckett y el montaje singular de gestos y de enunciados que se opera en él?

A. B.: En este caso el registro es completamente diferente, y de una considerable importancia. Se trata de saber si al teatro de la representación le sucede o no un teatro de la operación. De manera incluso más general, ¿no habrá cedido su lugar la muestra de la Idea-teatro a la construcción de este ideal, de manera que los códigos de esta construcción sean visibles, o se muestren? En mi opinión, la cuestión del lugar del ritual, de la improvisación, del azar, de una relación espacial orientada o no entre lo que se muestra y una audiencia, todo lleva a discutir, en relación con la experimentación más reciente, las relaciones entre lo visible y lo invisible en la acción teatral (o no-teatral). En este caso llamo «invisible» a las instrucciones o enunciados que, como usted recalca tan justamente, están «entre» la idea y el acto. Estas instrucciones han estado durante mucho tiempo medio escondidas (porque no eran explícitas más que durante las repeticiones), y medio visibles (siempre que el director brechtiano quisiera hacerlas ver, o las explicitaba en el programa del espectáculo). El paso completo de un teatro de la muestra a un teatro de la construcción (o del proceso) supone ciertamente que se revise el lugar de las instrucciones, la naturaleza de su existencia. En el fondo, la primera forma de esta revisión ha sido durante algo más de un siglo la importancia creciente del director. Ha sido, en la frontera de lo visible y lo invisible, el hombre de las instrucciones (o de los axiomas de la representación). La performance, lo mismo que la invasión de la escena por esquemas surgidos de la danza o de las prácticas corporales, indica sin duda que el siglo del director de escena ha llegado a su término. Pero no se confundirá en ningún caso este fin con el del teatro. Es como cuando se cree que el fin de la construcción metafísica en su esquema clásico limitado, que implica una teología, es el fin de la filosofía. El fin de la idea de un director de escena del mundo no es de ningún modo el fin de toda idea del mundo. El teatro ha

existido durante mucho tiempo sin la figura separada del director de escena, y continuará sin ella. Toda la cuestión reside en saber qué es entonces lo que localiza las instrucciones, por aleatorias que sean. Tengo la impresión de que se harán cada vez más abstractas, y no corporales o colectivas. Según mi profecía, nos dirigimos hacia una austera matemática teatral.

E. D.: Introduzcámonos un poco en el detalle de esta historia de larga trayectoria: emergencia de un teatro de la construcción, luego de un teatro del proceso que parece encontrar su desarrollo lógico en la idea de un «teatro sin teatro». El teatro conoció, con el penúltimo cambio de siglo, una revolución que prefigura en cierto modo el asedio de la performance por las artes «plásticas». Usted ha destacado a menudo la importancia de Meyerhold, no solamente en lo que concierne al «nuevo teatro». Pero, ¿en qué sentido Meyerhold constituye, en su opinión, un acontecimiento, más que Stanislavski, por ejemplo? ¿Qué cambió con él en definitiva por lo que respecta a la idea del teatro?

A. B.: Stanislavski, cuya obra es ciertamente muy compleja, se interesa principalmente en lo que yo denominaría las constantes constructivas del teatro. Centralmente, la construcción del personaje. La dinámica temporal del actor es fundamental. Como siempre, la idea teatro se somete al tiempo, pero en una visión constructiva y organizada de los efectos que hacen que se produzca. Con Meyerhold, lo que se convierte en decisivo es el presente colectivo. La temporalidad no es constructiva, sino muestra artificial del presente como acción. El teatro primero tiene que indicar en qué sentido es la fusión de una concepción activa del pensamiento y de disposiciones materiales que encuadran y exhiben el presente como ficción. Por otra parte, la evolución de esta concepción ha mostrado su inestabilidad, su división. Porque el presente activo puede ser tanto el del cuerpo crucificado, de la mística dialéctica (sublime y abyección) como el de la didáctica de las opciones, de la puesta en escena organizada de las condiciones que rodean el presente absoluto de una decisión. Artaud y Brecht,

efectivamente, indican dos maneras de permanecer fiel al acontecimiento Meyerhold. Pero en todos los casos se da la performance, pues ninguna constante del tipo «personaje» es separable del artificio del presente, tal como el teatro lo entrega inmediata y colectivamente. También se da la performance por el hecho de que todos los tiempos de la acción tienden a contar igual. Ya se sabe que según Brecht cada escena tiene que organizarse según una energía que la hace comparable a la obra por entero. Y la mística de la crudeza, de la realidad insostenible, tampoco puede «esperar» a la construcción sistemática y referencial a la que se aplica Stanislavski. Lo cierto es que con Meyerhold el teatro deja de subordinar el paso de la idea a una meditación representativa. El camino para los ejercicios performativos queda libre.

E. D.: Estos ejercicios se describen actualmente a menudo siguiendo el paradigma del juego: desde los juegos de lenguaje de Wittgenstein hasta las nociones de participación y de interactividad relacionadas con el happening o con el *media-art*. Es como si se esperara del juego –una de las dimensiones fundamentales del teatro, no hay que olvidarlo– que sirva para aflojar el torno de la representación teatral... Pero al lado del juego también está la ceremonia, además del ritual. Y la fiesta, por fin. ¿Cómo puede la disposición teatral integrar, o conjurar, estas diferentes figuras de la performance?

A. B.: Creo que el teatro siempre ha oscilado entre dos extremos. Por un lado está la toma de partido del público, su compromiso, una cierta tendencia a la fusión colectiva, cuyo paradigma, más o menos secreto, es la orgía. Por el otro, la distancia, la pasividad contemplativa del público que asiste, silencioso y cautivo, a una ceremonia, cuyo paradigma es a menudo la celebración, de carácter religioso. Puede expresarse en los términos que usted ha evocado: la fiesta y el ritual. O la farsa y la tragedia, Aristófanes y Esquilo. O, en el lenguaje de los autores románticos, lo grotesco y lo sublime. Cuando Boileau nos dice eso de que «en el saco ridículo en el que Scapin se envuelve», no reconoce «al autor de *El misántropo*», nos está diciendo

solamente que un genio como Molière circula libremente entre los dos extremos. Digamos que a la abyección viviente de los cuerpos danzantes, sexuados y provocadores, corresponde dialécticamente lo sublime de los cuerpos adornados, convertidos en estatuas, rarificados. ¿Acaso el happening y las nuevas tecnologías suponen un cambio de juego? No lo creo. Introducen nuevas libertades, sin duda, relacionadas con la ideología contemporánea, materialista y democrática. Están al servicio de una tendencia que yo denominaría vitalista, y que por lo demás se apoya filosóficamente en Deleuze: la performance como puro devenir inmanente, opuesto a la representación o a la reflexión. Sin embargo, en esta figura se reconoce muy bien la tendencia «orgiástica» presente desde el origen.

E. D.: Esta tendencia que usted apunta es inseparable de la promoción del cuerpo, o de ciertas dimensiones del cuerpo (que puede ser, llegado el caso, el del artista-performador, exhibido en su presencia desnuda). ¿En qué condiciones puede el cuerpo ser portador de formas y de significados nuevos?

A. B.: He resumido lo que en mi opinión constituye la ideología dominante hoy, tras la muerte de Dios y en la soberanía abstracta del mercado, mediante la fórmula «no hay más que cuerpos y lenguajes». La sustitución del espacio de la escena, que supone un eje de visión privilegiada, y por tanto una suerte de trascendencia, por lo inmediato del cuerpo y por su deslocalización nómada, constituye simplemente la proyección artística de esta ideología. Esta proyección es completamente normal, y hay que explorar sus consecuencias. Pero es muy contestable verla por ella misma como una subversión o una radicalidad estética, puesto que en principio constituye simplemente una contemporaneidad ideológica. Disponemos ahí de un medio posible para la invención de formas o de significados, lo mismo que la escena ha facilitado un medio posible para la ruptura brechtiana, pero no hay que confundir los nuevos lugares de la invención con la invención misma.

E. D.: La celebración de la inmediatez del cuerpo no es sin embargo la única orientación de la performance, aunque sea una forma privilegiada de este arte centrado en el acto y en su ejecución «aquí y ahora». Me pregunto si, de una manera más profunda, lo que se le reprocha al teatro no es el carácter artificial de su dispositivo. Esto es algo muy claro en Kaprow, para quien la «actividad» tiene que ser un antiteatro. A eso, por otra parte, se le puede responder que el artificio está siempre ahí, bajo una u otra forma, hasta en los modos de presentación del cuerpo performante. La herencia de la pantomima, del teatro de marionetas, del teatro balinés que tanto le gustaba a Artaud, de la disciplina escénica de Oskar Schlemmer o de los ejercicios biomecánicos de Meyerhold, todavía se percibe en ciertas composiciones contemporáneas. Hacer intervenir las máquinas, las prótesis tecnológicas, los dispositivos de vídeo, viene a contradecir la celebración de la presencia de los cuerpos penetrados por la Vida. ¿Qué representa, en su opinión, esta reevaluación del artificio como medio de arte?

A. B.: En este caso la cuestión que abordamos es crucial, puesto que, sea cual sea su lugar, abierto o cerrado, escénico o nómada, cercano o alejado de él mismo, el teatro es siempre una meditación pública sobre la relación y la no-relación entre el artificio y la vida. Todos los textos de teoría del teatro, de Aristóteles a Brecht o Grotowski, pasando por Diderot o Meyerhold, versan sobre este punto. El actor, o el performador, está en el centro de esta meditación, porque es el punto focal de la conjunción-separación entre los dos. Es el ser vivo que sacrifica o por el contrario exhibe la espontaneidad vital al servicio de un efecto colectivo. El problema es siempre o disimular el artificio bajo la norma de lo natural o mostrar el artificio de tal manera que se puedan criticar las formas recibidas de lo natural. Más aun: hacer valer que toda «naturaleza» es por sí misma una construcción artificial o incluso «naturalizar» el artificio. Creo que esta última tendencia es la más experimentada hoy. La fuerza de la tecnología y de sus derivados es tal que resulta tentador teatralizarla mostrando a la vez su

evidencia y su última derrota en su disipación vital. Una especie de monstruosa igualación del órgano vivo y de la quimera metálica propone un nuevo tipo de equilibrio inestable entre el artificio y la vida. En el cine, ciertas películas de Cronenberg exploran este mismo terreno. En la vida común, el *piercing* ya es de algún modo una metalización local de la carne. Todo esto orienta la fórmula «no hay más que cuerpos y lenguajes» hacia una variante: no hay más que cuerpos y artefactos. Finalmente el filósofo, que tiende a ver las cosas en un arco temporal muy prolongado y que desconfía de la incesante «novedad», dirá: *techné* y *physis*, no salimos de ahí. El «teatro sin teatro» intenta a menudo naturalizar el artificio con medios nuevos, en las condiciones de la democracia invadida por la técnica. Estamos ante una nueva experimentación necesaria, pero por ella misma no dice nada en cuanto a lo que afirma o discute del devenir colectivo.

E. D.: Volvamos por un momento a la política de la performance, y a la cuestión del asunto colectivo que puede inventarse en ella. Al presentar la performance como un acto de creación colectivo, Meyerhold marcaba una ruptura con una concepción tradicional del teatro y de sus potencias, fundada en los caracteres formales de la representación. Es sabido que en ocasiones invitó al público a expresarse directamente: en *Las albas* (1920) y también en la segunda versión de *Misterio bufo*. Pero quizá no fuera hasta hacer del vínculo participativo el corazón de la experiencia teatral. La sala no era un apéndice cosido al escenario; sin embargo, no se trataba de hacer que estos dos espacios se fusionaran para instaurar una especie de *continuum* indistinto: él definía la sala como «un taller de carga psicofísica»...

A. B.: La dimensión colectiva del teatro es esencial, porque el presente de la Idea se ve experimentado por la presencia del público. El teatro es la forma artística ejemplar de una relación inmediata entre la forma temporal (el presente) y la forma espacial (la presencia de una multitud en un lugar). La idea de performance, anticipada en efecto por Meyerhold

y algunos otros durante todo el pasado siglo (pensemos en el teatro de agit-prop propio de las experiencias revolucionarias), consiste en tratar esta relación en la forma del acto compartido, de la indistinción entre el tiempo de la idea y el espacio de la multitud. Algo parecido debía de producirse en las representaciones teatrales de la Pasión. La diferencia no está tanto en la relación entre el colectivo y la acción teatral como en la existencia o no de un esquema obligado y de una distribución de los papeles. Quizá podría decirse que la experiencia performativa se encuentra en la confluencia de la idea de participación, de construcción de un nuevo colectivo, y de otra exigencia del arte contemporáneo, la de la importancia de la improvisación y del azaroso «dejar que ocurra». Una performance es una Pasión sin guión.

E. D.: Esta noción de participación tiene puntos en común por ella misma con un tema insistente en la historia de las vanguardias: la idea de un arte que ya no se presentaría como tal, sino que se relacionaría con la vida en términos de continuidad, manteniendo al mismo tiempo una capacidad de intervención activa. Borrar las fronteras entre las artes, para borrar más fundamentalmente las fronteras entre el arte y la vida: a esto aspira la performance, cuando coloca en el corazón del acto artístico la presencia física del performador y el proceso mismo de la performance, retomado en el prolongamiento de la experiencia común más que como puesta en escena o construcción de un espacio autónomo. Allan Kaprow reprochaba precisamente a los acontecimientos fluxus que perpetuaran bajo otra apariencia el «encuadramiento» artístico de la performance manteniendo un mínimo esquema: disponer un lugar para el acontecimiento entre las prescripciones del ritual y el azar de la improvisación (o el margen de libertad ofrecido por la ejecución múltiple, en circunstancias variadas, de una misma instrucción o de un mismo guión) volvía a otorgarle demasiada ventaja a la teatralidad. Por su parte preconizaba una forma de performance no-arte desligada de todo efecto escénico y que podía resumirse, en última instancia, en el desarrollo de una actitud, de una atención particular al carácter

performativo de las tareas cotidianas (saludar a alguien, arreglarse la ropa, etcétera).

A. B.: Sí, evidentemente, la performance «radical» está del lado del no-arte, de la vida simplemente subrayada, y eso sin ninguna insistencia, como de pasada. Es la derivación final de un deseo que se remonta, en mi opinión, al romanticismo alemán: que sea la vida misma la que es arte, que por fin nada separe el universo de las formas de la afirmación viviente, que haya como un poema de la vida. La forma performativa última elimina incluso la dimensión de encantamiento poético, se instala en el ordinario gestual, en lo insignificante, del mismo modo que cierta filosofía se declara filosofía del «lenguaje ordinario». Acepto que esta mitología pueda ser estimulante, pero no comparto sus poderes. Ya existía en la interpretación por los surrealistas, y después por los situacionistas, de la poética existencial de Rimbaud. La poesía hecha «por todos». Si este «por todos» quiere decir la promoción de lo ordinario de la vida tal como es al estatus de arte en tanto que no-arte, diría simplemente esto: aun puntado, lo ordinario no libera nunca nada que no sea su propia vacuidad. En este aspecto me remito a la máxima de Antoine Vitez: «*élite pour tous*», lo que significa: lo extraordinario, a compartir. Sea cual sea el destino formal, el arte permanece como un recorte heroico de la verdad en el material ingrato del sentido.

E. D.: «Se diría que el arte malo es teatro», decía Chris Burden. Pero como usted demuestra, no resulta tan fácil escaparse del teatro. El teatro resiste incluso en las formas explícitamente «no-teatrales» de la performance, que siguen concentrando en ellas todo lo que queda de «teatralidad» cuando al teatro se le restan el texto, el escenario e incluso el actor, o lo que es lo mismo, todo tipo de separación entre el director, el performer y su público. Pero, precisamente, ¿qué es lo que queda? Una presencia, y también una acción o un encadenamiento de actos que se efectúan, que se performan en un lugar y en un tiempo determinados. Esta ejecución es más importante que el producto, el resultado, el fin. Pero, ¿qué ocurre en el

proceso mismo de la performance, si no el resultado efectivo, en una disposición material, de la idea de que todo cuerpo (y todo lenguaje) puede sustentar una performance? ¿Acaso hay algo más, que ocurriría entre esta idea muy general (para decirlo en dos palabras, que la vida puede y debe ser performada) y su efectuación, que cada vez es singular? Para precisarlo más, quizá resulte útil interrogarse sobre el estatus del acontecimiento en la performance. Oímos decir que se trata de hacer visible, tangible, el tener-lugar del acontecimiento. Pero tener lugar señala, paradójicamente, una relación con el tiempo más que con el espacio. El espacio es más bien el problema o la condición de la danza, que usted describe por otra parte como un arte de la inminencia y de la retención, y secundariamente como un arte del desarrollo temporal del movimiento. La danza es lo que no tiene lugar: lo que no ha tenido lugar todavía, o lo que ya ha tenido lugar. Demasiado pronto o demasiado tarde. A la inversa, el problema de la performance, y más particularmente cuando en ella se expone el cuerpo en su capacidad de afección inmediata, ¿no es querer dar, cuando no el espectáculo, sí por lo menos la experiencia integral de un acontecimiento? Pero, ¿es esto mismo posible? Quizá sería necesario distinguir en este caso ciertas performances que intentan inscribir la huella del acontecimiento, o su carácter irremediablemente huidizo, más que acoger directamente su estallido. En este caso se trataría menos de encarnar la idea formulada por un enunciado o una instrucción que de organizar localmente, mediante un juego de desplazamientos, el lugar en que se desplegará esta idea, o la verdad que encierra... Aquí el uso del vídeo y de todas las variedades de pantallas, de espejos y de proyecciones, me parece un recurso capital. Y el trabajo de un Dan Graham, en las fronteras de la instalación y de la performance, tiene un valor ejemplar. Naturalmente, estoy pensando en la forma de desincronización puesta en práctica en la grabación en vídeo diferido de *Present Continuous Past(s)* y en las diferentes versiones del *Time Delay*, pero también en el dispositivo todavía más sobrio de *Past and Future Split Attention* en donde se conjugan, en un mismo espacio, una descripción anticipada y una descripción rememorada, un avance y un retraso. Añado que el

desplazamiento no implica, en este caso, retórica alguna de la ausencia, del ausentamiento o de la desaparición del gesto en su huella, aunque en esto pueda verse una crítica de la ideología del «tiempo real» de la performance.

A. B.: Creo que tiene mucha razón. La performance es la quimera (la «buena» quimera, experimental e interesante) de un «dar a ver» el acontecimiento. Es la razón por la que se centra sobre el cuerpo, el cual, tendido y concentrado sobre su potencial gestual y sufriente, puede expresar simultáneamente la dimensión activa del acontecimiento, su dimensión de choque, de sorpresa violenta, y su recepción pasiva, el efecto de transfiguración subjetiva, el *pathos* que el acontecimiento puede inducir. Es también por este motivo que no se da una verdadera contradicción entre la violencia activa y la simple y discreta donación de rastros. Está en la esencia del acontecimiento ser a la vez lo que irrumpe y lo que no existe y no organiza los temas más que bajo la forma de rastros que inmediatamente se leen mal. Podría decirse que la performance se sitúa exactamente entre la fuerza activa de lo que surge y su diseminación enigmática. De ahí, a menudo, la inclusión en la performance, como por lo demás en la danza contemporánea, de bruscos cambios de velocidad, o de un encadenamiento, por decirlo así, de la crudeza y de la ternura desaparecida, como si fueran una misma cosa. En términos de acontecimiento, en efecto es la misma cosa. La diferencia entre la performance y la danza, en este sentido, es que la danza es una exposición mimética del acontecimiento, una abstracción, y la performance intenta ser más bien una realidad pura, indiscernible, tendenciosamente, de un devenir cualquiera. Y ahí nos encontramos con Duchamp y su duda estructural entre una ironía evidente y algo serio y ejemplar, entre el colmo de lo ordinario y el colmo de la sofisticación, como si una vez más se tratara de una misma cosa.

E. D.: Ya que hablamos de seriedad y de ironía, usted insiste a menudo en la necesidad de definir un lugar para la comedia en el teatro

contemporáneo. Me pregunto si, en el contexto de la performance, lo burlesco no comporta finalmente la misma exigencia. Lo burlesco implica en efecto la conquista de una capacidad que no puede reclamarse de ninguna competencia, o que convierte una incompetencia en una competencia superior (Buster Keaton, Chaplin, Peter Sellers). Es un problema compartido con la comedia, aunque en el caso de lo burlesco se trate generalmente de una capacidad corporal, que no se convierte en lingüística, social o política más que por extensión. Sin embargo, es curioso comprobar que la art-performance, por ejemplo, ha cultivado generalmente los géneros bufonescos o sórdidos, más que los géneros cómicos o burlescos. Lo burlesco parece propiamente cinematográfico...

A. B.: No tengo nada que añadir a esta excelente observación, aparte de que la razón por la que lo burlesco ha triunfado en el cine es que la competencia-incompetencia encontraba un medio incomparable en la mecanización del movimiento y de los trucajes de lo visible que este arte autoriza. Méliès constituye en este caso un origen absoluto. Volvemos a encontrarnos con el tema inicial de esta conversación: ¿cómo integrar la técnica a las peripecias vivientes del cuerpo? Lo burlesco cinematográfico ha constituido una gloriosa respuesta a esta pregunta. El problema de la comedia contemporánea es otro, porque supone una conexión muy diferente. Por un lado, tenemos la donación incompleta, bajo la forma del texto, o de cualquier otro elemento separable, de una Idea política en el sentido amplio: la virtuosidad social e intelectual de las clases bajas. Por el otro, un elemento material, combinatorio y público, que lleva a cabo esta idea en el presente puro del teatro, que realiza su eternidad. En el fondo, la comedia no es nada más que el presente incomparable de la igualdad, diría incluso que del comunismo. La combinatoria clásica se ha visto dominada por la intriga, en el doble sentido de la intriga de la obra y de las intrigas de los pobres, de los jóvenes, de las mujeres, contra los ricos, los padres y los vejestorios. La performance, en el registro de lo bufonesco o de lo sórdido es el síntoma de lo siguiente: ¿cómo la

comedia puede cumplir con su función política (finalmente, el pueblo contra el Estado) si la forma de la intriga ha caducado? ¿Qué es una comedia sin intriga? Ciertamente, en esta vía, Beckett sigue siendo hoy el ejemplo. Digamos que sustituye la comedia con intriga por disposiciones cómicas que por lo demás son más bien instalaciones teatrales que performances. Voces, cuerpos, evoluciones, irrupciones, se disponen fuera de la intriga, y sin embargo indican la capacidad crítica de lo existente en cualquiera de sus formas. Pero la lengua permanece, ¡y qué lengua! Del teatro, mientras no sea ni danza ni lectura, y por muy performativo que sea, todo puede desaparecer, todo salvo la lengua que penetra unos cuerpos y los dispone más allá de ellos mismos.