

# **Dossier**

## *El Teatro Performativo Y La Provocación Del Acontecimiento: Un Estudio De Caso Desde La Escena Argentina*

*Performative Theatre And The Provocation Of  
The Eventfulness:  
A Case Study From The Argentine Stage*

**M. Guadalupe Suárez Jofré**

Universidad Nacional de San Juan. San Juan, Argentina.  
Universidad Nacional de La Rioja. La Rioja, Argentina  
Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Buenos Aires,  
Argentina.  
guadalupesj@gmail.com

**Facundo J. Cersósimo**

Universidad Nacional de San Juan. San Juan, Argentina.  
facundojosecersosimo@gmail.com

**Recibido:** 11 de Abril de 2025

**Aceptado:** 27 de Junio de 2025

**TRAZOS - REVISTA DE ESTUDIANTES DE FILOSOFÍA - AÑO IX - VOL. I. - JUNIO 2025**

PÁGINAS 92-107 - E-ISSN 2591-3050

<http://www.ojs.unsj.edu.ar/index.php/trazos/>

INSTITUTO DE FILOSOFÍA - FACULTAD DE FILOSOFÍA, HUMANIDADES Y ARTES - UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN JUAN

**Resumen:** Este artículo analiza el teatro performativo en su capacidad de provocar *acontecimiento*. Este tipo de teatralidad contemporánea propone formas de experiencia que ponen en tensión los umbrales perceptivos del espectador. Nuestra argumentación se inscribe en *La estética de lo performativo* de Erika Fischer-Lichte y dialoga con los aportes poético-programáticos de A. Artaud y J. Grotowski, trazando una línea conceptual centrada en la interacción obra-público, la copresencia y la materialidad escénica que sustenta la perspectiva adoptada. Metodológicamente, articulamos ejes que vinculan aspectos teóricos con la práctica teatral concreta mediante el estudio de caso de *Fragmentos de pasión*, obra del colectivo obcaenum (San Juan, Argentina). Sostenemos que los procedimientos observados—que inciden en la construcción dramaturgica, en los modos de presencia física de los performers y en el tratamiento de la materialidad escénica— operan como pilares fundamentales del teatro performativo tal como se evidencia en el caso analizado.

**Palabras clave:** TEATRO PERFORMATIVO – ACONTECIMIENTO – COPRESENCIA

**Abstract:** This article examines performative theatre in terms of its capacity to generate eventful experiences. This contemporary form of theatricality proposes modes of experience that strain the spectator's perceptual thresholds. Our argument is grounded in Erika Fischer-Lichte's *aesthetic of the performative* (*The transformative power of performance: A new aesthetics*) and engages with the poetic-programmatic contributions of A. Artaud and J. Grotowski, tracing a conceptual line centered on work-audience interaction, co-presence, and scenic materiality that underpins the perspective adopted. Methodologically, we articulate analytical axes that link theoretical aspects with concrete theatrical practice through the case study of *Fragments of passion*, a work by the obcaenum collective (San Juan, Argentina). We argue that the observed procedures—which affect dramaturgical construction, performers' modes of physical presence, and the treatment of stage/scenic materiality— operate as fundamental pillars of performative theatre, as evidenced in the case analyzed.

**Keywords:** PERFORMATIVE THEATRE – EVENTFULNESS – CO-PRESENCE

## Preliminares

El *teatro performativo* puede entenderse como una modalidad escénica surgida de la hibridación entre teatro y performance. Desde la década de 1960, esta mixtura tensiona el paradigma de la teatralidad clásica al desplazar el énfasis de la *representación* hacia procedimientos de *presentación*. En este marco se tornan centrales una serie de conceptos —representación/presentación, comportamiento restaurado, repertorio/memoria cultural, performer/creador— cuyas intersecciones orientan el análisis que se propone en este artículo.

El concepto de representación, según Patrice Pavis (1998), presenta un campo semántico complejo y no del todo equivalente entre lenguas: oscila entre representar (actualizar lo ausente) y presentar (poner ante alguien) (pp. 397–398). Esta ambivalencia incide directamente en los debates contemporáneos sobre el teatro como reproducción de un mundo posible (ficción) o como acontecimiento en el aquí y ahora (presentación), y constituye el trasfondo problemático sobre el cual se reconfiguran las discusiones en torno a la performance y al teatro performativo.

Sobre este trasfondo se inscribe la noción de *performance* formulada por Richard Schechner (2002). Al definirla como “comportamiento restaurado”, el autor subraya que lo que se muestra no es un gesto originario, sino la repetición y reconfiguración de acciones aprendidas y transmitidas que se reorganizan en situación escénica. Su conocida tétrada *being / doing / showing doing / explaining showing doing* (estar presente, hacer, mostrar el hacer, explicar el mostrar el hacer) radicaliza la dimensión de presentación, de tal modo que la escena presenta el hacer mismo como objeto de atención, desplazando el foco desde la forma escénica acabada hacia los procesos de su ejecución. Con la propuesta de Schechner se reelabora la ambivalencia señalada por Pavis, situando a la performance en un umbral inestable entre la representación de acciones y la presentación explícita de su elaboración.

Esta perspectiva se complejiza al introducir el concepto de *repertorio* propuesto por Diana Taylor (2015), entendido como conjunto de prácticas performativas que transmiten memoria cultural en situación de copresencia. Taylor sostiene que el repertorio conserva y reactiva saberes encarnados no reductibles al *archivo* escrito (2015, p. 17); en ese sentido los repertorios exponen memoria encarnada de los performers y la escena se sitúa como espacio de actualización y reconfiguración de esas memorias.

En esta línea, el *performer* y su centralidad creadora resultan decisivos. En la

medida en que el performer es convocado a estar presente, a hacer, a mostrar el hacer y eventualmente explicar ese hacer (según el proceso esquematizado por Schechner), se afirma la performatividad del proceso mismo. La atención se orienta así a la ejecución, a la generación de formas y a la reconfiguración de signos en la copresencia escénica (Féral, 2017, p. 48). La centralidad creadora del performer condensa los ejes previamente señalados: encarna la ambivalencia entre representación y presentación (Pavis), opera sobre comportamientos restaurados que muestran el hacer (Schechner) y reactiva repertorios de memoria cultural situados (Taylor).

Desde este horizonte, Erika Fischer-Lichte (2008) propone un giro de lo semiótico a lo performativo, la pregunta ya no se formula como “¿qué significa el acontecimiento escénico?”, sino como “¿qué hace?” (p. 71). Este desplazamiento de la pregunta analítica prioriza los efectos que la acción produce en la percepción y en las relaciones espectatoriales.

Esta trama conceptual configura la perspectiva desde la cual se abordará la obra *Fragmentos de pasión* (colectivo de creación obcaenum, San Juan, Argentina) como caso de estudio situado, para articular teoría y práctica desde una posición de enunciación implicada. El diseño metodológico combina autoetnografía y observación participante —propias de un proceso en el que los autores integran roles de creación, interpretación e investigación— y se apoya en registros de funciones, bitácoras, materiales de proceso y documentación audiovisual. El análisis, de orientación semio-performativa, describe cómo la obra propuesta activa repertorios corporales, intensifica la presencia y vuelve porosos los regímenes representacionales, atendiendo a los efectos perceptivos, somáticos y relacionales producidos en la copresencia escénica.

### **Ficción (mentira) y confesión (de verdades)**

En *Estética de lo performativo*, Erika Fischer-Lichte propone el *umbral*, como figura conceptual para explicar la experiencia escénica en cuanto acontecimiento. Frente a la *frontera* —que delimita y estabiliza pares tradicionales (escena/platea, performer/personaje, arte/vida) —, el umbral designa un régimen liminar de copresencia y reversibilidad de posiciones, donde las relaciones perceptivas y corporales reconfiguran los dispositivos representacionales (2011, p. 407).

Llamamos estado de umbral al momento en que el espectador es expuesto a dos regímenes perceptivos simultáneos —uno representacional y otro de presencia y afección somático-relacional—, de modo que su atención oscila entre

ambos. En esas condiciones se genera *inestabilidad perceptiva*: el espectador “se encuentra justo en el umbral que constituye la transición de un orden al otro, en un estado liminar” (Fischer-Lichte, 2011, p. 296). En tal estado, la diferencia entre órdenes pierde centralidad y la atención se concentra “en las transiciones, en la alteración de la estabilidad, en el estado de inestabilidad y en la creación de una estabilidad nueva” (p. 296).

Subrayamos así la función del umbral por su capacidad de sostener estados transicionales y propiciar una *estabilidad nueva*: una reorganización momentánea de la experiencia que amplía las sensaciones y abre márgenes a lo imprevisible. En términos de Fischer-Lichte (2011), el estado liminar es un espacio de transformación:

El hombre necesita del umbral que ha de cruzar en el proceso de distanciamiento esencial de sí si se quiere (re)encontrar a sí mismo en tanto que otro [...] únicamente puede llegar a ser él mismo cuando se genera continuamente de un modo nuevo, cuando se transforma incesantemente, cuando cruza umbrales una y otra vez, y eso es algo que las realizaciones escénicas hacen posible. (p. 407)

Denominamos, con Fischer-Lichte, *bucle de retroalimentación autopoietico* al proceso por el cual la situación escénica se reorganiza a sí misma a partir de los *acoplamientos recíprocos* entre performers y espectadores: cada variación en la ejecución performativa y en la atención/respuesta del espectador, altera el campo compartido y refunda las relaciones de percepción y acción. En este bucle, el espectador recrea para sí lo que acontece y, en ese mismo gesto, se recrea como sujeto situado en la copresencia. De ahí que la autopoiesis del bucle de retroalimentación:

Brinda a los participantes la posibilidad de experimentarse durante la realización escénica [...] como un sujeto que puede participar en la determinación de las acciones y comportamientos de otros, y cuyas acciones y comportamientos pueden ser a su vez determinados por ellos. (Fischer-Lichte, 2011, p. 328)

Es decir, el espectador no es ni plenamente autónomo ni totalmente heterodeterminado, sino responsable de una situación en la que se ve implicado. En suma, los recursos autopoieticos de la escena performativa invitan al espectador a una experimentación de sí a través de los otros, desplazando el foco desde la descodificación de signos hacia los efectos relacionales y somáticos que el acontecimiento activa.

Para ampliar la noción de umbral y del bucle autopoiético, dialogamos con la perspectiva de Laddaga (2010), quien concibe el *entre* obra-público como *espacio de transición*, como una interfaz compleja e inestable,

La energía que sostiene esta ejecución proviene de una doble fuente: una, del campo intersubjetivo en el cual la acción literaria se despliega; y otra, de un contenido que se quiere expresar. [...] entre ese espacio y los otros, que le son contiguos, no hay límites precisos, sino transiciones variables. Un texto emerge de los intercambios que se realizan a través de estas transiciones. (pp. 91-92)

Trasladado a la escena, ese campo intersubjetivo (entre platea y escenario) configura una matriz de intercambios que otorga al espectador agencia *co-configuradora* del acontecimiento. Esta participación, en términos de Fischer-Lichte (2011), es también una experiencia de sí en relación con los materiales de la obra: una “liberación de la función secundaria respecto al entendimiento que propicia el desvelamiento del «significado propio» del hombre y de la cosa” (p. 371), desplazando el foco desde la mera interpretación hacia procesos de afección, presencia y transformación.

En este marco, y desde una posición de enunciación implicada (autoetnografía), identificamos espacios liminares en *Fragmentos de pasión* y describimos los procedimientos que los producen.

Al comienzo de la obra, los performers —una mujer y un varón— se presentan como tales y anuncian que conducirán una ficción en la que, a través de sus acciones, encarnarán figuras trágicas conocidas: Edipo, Yocasta, Medea, Jasón, Clitemnestra y Agamenón. Esto se explicita cuando la performer enuncia:

ELLA. —Una ficción es también una simulación. Yo, además de ser yo, Guadalupe —lo cual por cierto me es inevitable—, voy a simular ser otras mujeres; por momentos seré Medea, la heroína griega que mató a sus hijos para vengarse de Jasón, su esposo infiel; seré además Clitemnestra, una reina griega, también asesina, pero de su esposo, el rey Agamenón, ese que se fue a pelear a Troya; ustedes posiblemente escucharon hablar de él. (Suárez Jofré y Cersósimo, 2023, p. 1)

La estrategia de doble enunciación (performer/personaje) habilita que los performers —presentados como tales, con sus nombres propios— transiten hacia las figuras ficcionales. De ese modo, se activa un régimen confesional que, en el decurso performativo de la propuesta, se intensifica con el despliegue de

repertorios corporales de los performers: despojarse de sus ropas cada vez que exponen —“desnudan”— los motivos de sus actos.

La escena opera así una doble exposición: (1) discursiva, mediante la explicitación de los motivos y condicionantes de sus conductas, y (2) literal, a través del desvestirse de los performers, que enfatiza la materialidad de sus cuerpos y exhibe los mecanismos de corporeización.

El anuncio de la ficción y la explicitación de la autofiguración contaminan — en el sentido de entremezclar— los pares performer/personaje y ficción/realidad, tornando porosa la representación. La producción de un estado liminar —un umbral que induce la oscilación entre lo ficcional y lo real— reorienta la percepción del espectador y, con ello, las “verdades” que declaran los personajes comienzan a interferir con las de los performers.

En consecuencia, la dramaturgia termina de emerger en la interacción entre platea y escenario: allí los tópicos —vínculos afectivos, roles y determinaciones de género— se actualizan en la experiencia del espectador como contemporáneos e incluso personales. Las confesiones ficcionalizadas, las encarnaciones exhibidas y la tensión entre afirmación y suspensión de la ficción constituyen los procedimientos que reorientan progresivamente la percepción del espectador, movilizándolo su emoción e incidiendo en su subjetividad.

### **(Toda) la pasión encarnada en un (solo) gesto**

En diálogo con el horizonte liminar que venimos trazando, tomamos el *gesto* — en la tradición de Jerzy Grotowski— como unidad de acción capaz de condensar afección y sentido en copresencia.

Grotowski concibe el arte teatral como práctica de resistencia frente a condicionamientos culturales, sociales y políticos; su poética se aparta del realismo representativo y propone un modelo cuyo eje es el trabajo psicofísico del actor<sup>1</sup>. En *Hacia un teatro pobre* (1993), el maestro polaco, ubica al actor (cuerpo-voz) en el centro del hecho escénico y establece la relación actor/ espectador como condición decisiva para el teatro. Desde una *vía negativa*, el trabajo actoral consiste en depurar el hacer: eliminar automatismos, clichés e intenciones ilustrativas —eso que, en palabras del propio autor, “oscurece el impulso puro”— para que la presencia del actor, acontezca ante el espectador.

---

<sup>1</sup> En este apartado usaremos la palabra actor en vez de performer para ser consecuentes con la terminología propuesta por el maestro J. Grotowski.



En ese marco, el gesto despojado de finalidad representacional puede emerger como necesidad orgánica y ofrecerse al espectador como forma viva que posee su propia lógica. En tanto forma viva, el gesto no clausura sentido: la lectura se desplaza hacia un campo de asociaciones abiertas. De ahí que la gestualidad — núcleo operativo de la teatralidad en este enfoque— sea capaz de develar “lo que enmascara la visión común: la dialéctica de la conducta humana” (Grotowski, 1993, p. 12).

En contraste con el paradigma psicológico-realista —dominante desde fines del siglo XIX—, cuya economía de recepción exige que el espectador perciba el cuerpo del actor como cuerpo del personaje, la *gestualidad ideogramática* (en el sentido grotowskiano de ideogramas sonoro-corporales) instala ante el espectador un cuerpo-forma. Por esa vía, activa una modalidad particular de percepción estética, en la que el cuerpo del actor se afirma como cuerpo presente en copresencia.

En el marco de nuestra argumentación, el efecto que Grotowski atribuía a la emergencia del gesto como forma viva se actualiza con la propuesta de Fischer-Lichte: la experiencia del espectador, “tiene lugar como oscilación entre la focalización en el cuerpo fenoménico y la focalización en el cuerpo semiótico del actor/performador” (2011, p. 182). Esa oscilación perceptiva se verifica en la práctica mediante partituras que mantienen visible la manufactura del gesto. De este modo, el espectador queda situado en un intersticio liminar, en el que se produce una multiestabilidad perceptiva que sostiene la atención en la transición constante entre ambos registros.

En lo que sigue, articularemos las nociones grotowskianas del gesto, la propuesta de umbral de Fischer-Lichte y la praxis gestual elaborada en *Fragmentos de pasión*. Nos concentraremos en construcciones actorales que parten de la elaboración rigurosa del gesto para configurar el cuerpo del actor en clave de artificio, como un sistema de signos no-ilustrativo, abiertos, que no clausura semiosis, y que se orientan a expandir la experiencia del espectador.

Con el objetivo de poblar el mundo gestual de la propuesta, obcaenum desarrolla una praxis de traducción corporal: explora las ideas neurálgicas en los textos trágicos de referencia y transforma esas ideas en imágenes plásticas no ilustrativas; conformaciones gestuales inacabadas o incompletas que mantienen resonancias de esas ideas y concentran cierta definición de cada personaje. La composición ulterior del material organiza y delinea una construcción minuciosa de capas, que la performance actoral irá desarrollando y desplegando, “dando



cuerpo” a las transformaciones emotivas de los personajes. A continuación, describimos cómo funciona este procedimiento en uno de los pasajes de la obra.

El actor de frente a los espectadores comienza a desvestirse; se saca los zapatos, el overol, la remera, el pantalón y queda en suspensores; mientras suena una letanía que la actriz fue construyendo simultáneamente, con el pedal loop de efectos vocales. Sin previo anuncio, el actor va construyendo la gestualidad de un Edipo antiguo: sus pies se contorsionan y se doblan hacia afuera, las rodillas se doblan hacia dentro, su abdomen se contrae, sus costillas se expanden, su cuello se quiebra y toma un bastón para poder avanzar hacia los espectadores. En ese recorrido, se escuchan unos golpes (efectuados por la actriz con el pedal loop) que lo desestabilizan y lo tiran al piso; el actor dice: “un cuerpo que se reconoce desmoronándose, desmoronándose repetitivamente y levantándose hasta llegar a su destino final, que lo va a redimir de todo mal y que lo hará transformarse en una mariposa” (Suárez Jofré y Cersósimo, 2023, p. 3). Cuando termina de decir el texto, levanta una mano, que luego bajará lentamente para esconder la protuberancia del pene que se evidencia en el suspensor (al modo del travestismo escénico). Luego el actor gira, dándole la espalda a los espectadores, se yergue y su cuerpo empieza a estirarse, hasta que construye una forma que sugiere a un Cristo crucificado; gira nuevamente hacia los espectadores y un golpe lo desploma: cae de cara al piso, se incorpora y (desafectadamente, es decir volviendo a su rol de actor) dice: “En este momento de la ficción voy a ser Edipo, el protagonista de la tragedia: Edipo Rey de Sófocles” (2023, p. 3).

En esta secuencia se hace evidente que la gestualidad propuesta mantiene visible su *manufactura* y no guarda una relación de subordinación con el texto. Discurso y gesto, cada uno con su propia lógica, puestos a trabajar juntos generan una complejidad en la percepción: el espectador activa el salto umbral entre cuerpo fenoménico y personaje; esa oscilación perceptiva lo obliga a producir sentidos colocándolo como co-creador de la obra, en donde tendrá que rellenar los significados de lo que acontece con su propia experiencia personal.

El análisis se concentra, así, en el instante del salto atencional: cuando la percepción bascula del cuerpo fenoménico a la figura/personaje y retorna. Para Fischer-Lichte, la finalidad operativa de las corporeizaciones en la realización escénica consiste en provocar alteraciones perceptivas que abran experiencias de umbral, es decir, procesos de afección que impactan las dimensiones somática, afectiva, atencional y fisiológica del espectador. Con ello se ratifica el carácter transformador del teatro performativo y su inscripción en el bucle

de retroalimentación autopoietico de la copresencia, donde los acoplamientos recíprocos entre actor/actriz y espectador modulan de continuo la atención y producen nuevas estabilizaciones. Así, el caso *Fragmentos de pasión* confirma y a la vez complejiza el marco teórico (Grotowski/Fischer-Lichte) en condiciones de producción situada.

### **Presencia y cuerpo**

Desde la Antigüedad se atribuye al teatro —según sus críticos— la capacidad de *conmover* a los espectadores hasta el punto de suscitar (provocar, instigar) pensamientos y actos moralmente problemáticos. Ya en Platón, san Agustín o Rousseau, entre otros, esta sospecha fue tematizada y, a menudo, denunciada.

A mediados del siglo XX, Antonin Artaud (1896–1948) reconfigura el efecto de la catarsis aristotélica en términos de *contagio*: en *El teatro y la peste* —ensayo incluido en *El teatro y su doble* (1988)— propone una acción escénica que sea capaz de liberar las fuerzas reprimidas tanto en performers como en espectadores.

Contemporáneamente, Grotowski retoma la conocida frase de Artaud —“los actores deben ser como mártires quemados en la hoguera, que continúan haciéndonos señales desde ella” (1993, pp. 86–87)— para hablar de una actuación capaz de afectar a otros. En esa línea, se subraya el carácter material y concreto de la tarea actoral, entendida como *acto total*, que exige eliminar resistencias entre impulso y acción: “...de tal modo que el impulso se convierte en reacción externa. El impulso y la acción son concurrentes: el cuerpo se desvanece, se quema; y el espectador solo contempla una serie de impulsos visibles” (1993, p. 11).

Esta formulación describe la condición para una presencia intensificada, y permite articular con Fischer-Lichte (2011) su noción de *intensificación de la performatividad*, entendida como realce del cuerpo de los performers. Las performatividades intensificadas, sin resultar en signos dessemantizados por completo, exponen la singularidad de las presencias, instalándolas ante los espectadores como “autorreferenciales y constitutivas de realidad” (p. 176). Una presencia de esta naturaleza desencadena en el espectador asociaciones de imágenes, de sentidos e incluso recuerdos. En esta clave, la liminaridad —que Fischer-Lichte retoma de los estudios de Víctor Turner— nombra el adelgazamiento de las fronteras (escena/platea; actor/espectador) como pasaje de gran carga simbólica propia de las prácticas rituales (2011, p. 347).

Entérminos perceptivos, aquí opera el efecto de umbral, que —como se explicó— invierte parcialmente el rol de los espectadores, quienes devienen partícipes

sintientes de lo percibido, producto del régimen de oscilación entre la focalización en el cuerpo fenoménico y en el cuerpo semiótico del actor/performador (Fischer-Lichte, 2011, p. 182). En continuidad con esta argumentación, Fischer-Lichte especifica la lógica del contagio:

Los actores ejecutan sobre el escenario actos apasionados y los espectadores perciben esas acciones, marcadas por su carácter pasional, y se contagian: las pasiones se suscitan también en ellos. El contagio tiene lugar por vía de la percepción del cuerpo del actor en tanto que actual por parte del espectador, igualmente actual. Solo por la actualidad de los actores y de los acontecimientos es posible este contagio, es decir, que es la copresencia física de actores y espectadores la que lo hace posible. (Fischer-Lichte, 2011, p. 194)

Más que una transmisión causal de estados —como sugieren ciertas metáforas fuertes del contagio en la tradición artaudiana—, aquí contagio designa una co-modulación afectivo-atencional en copresencia, propia del bucle autopoiético, que conlleva estabilizaciones perceptivas provisionales. En términos grotowskianos, esta modulación afectiva encuentra su condición de posibilidad en la exposición del performer: “no vende su cuerpo sino que lo sacrifica... [y] hace posible que el espectador lleve a cabo un proceso similar de autopenetración” (Grotowski, 1993, p. 28). En la clave de Fischer-Lichte, ello equivale a una experimentación de sí del espectador dentro del bucle.

Sobre esta base, describiremos cómo en *Fragmentos de pasión* hay acciones que intensifican la presencia de los performers en la medida en que se presentan como actuales y materiales: evidencian cuerpos sometidos a respuestas físicas y emocionales (agitación, enrojecimiento, sudor), trazas cuya facticidad no se deja reducir a la convención representacional y realza la singularidad del cuerpo en escena.

Avanzada la obra —luego de que la “Medea sufriente” ha tomado la escena—, la performer se dirige a la mesa de sonido y, con el pedal loop, construye una sonoridad acuosa poblada de quejidos mínimos; el clima resulta ameno, casi tranquilizador. Simultáneamente, el performer registra con una cámara una bandeja metálica con elementos “quirúrgicos”, cuya imagen se proyecta en el fondo. Intercambian posiciones: ella toma la cámara; él, la mesa de sonido. El texto acota:

El monitor [pantalla] exhibe la mitad de un limón. ELLA se ocupa en ‘operarlo’. Esa intervención aparece magnificada en la pantalla: se ven puntas metálicas que hurgan la pulpa y extraen las semillas.

Del centro del limón brota un flujo rojo carmesí. ÉL se acucilla frente a la asamblea, mira hacia arriba. (Suárez Jofré y Cersósimo, 2023, p. 15)

En el momento en que el performer se arrodilla, su rostro se tiñe de rojo por la luz del proyector. La performer se ubica detrás de él y exprime medio limón sobre sus ojos. Por la acidez del limón, a él le brotan lágrimas y exclama:

Sooooorry Medeeea... Sorry! Por haber hecho de nuestra complicidad relativa una farsa. Yo sé que la única complicidad total es con uno mismo, pero más allá de las complicidades, está el derecho a la información, y esa parte no la cumplí, pido disculpas, me presento ante esta asamblea y me declaro culpable. (Suárez Jofré y Cersósimo, 2023, p. 15)

Desde nuestra argumentación, la secuencia descrita monta una escena mediante capas heterogéneas de imagen–sonido–acción, cuya estratificación provoca multiestabilidad. Específicamente en el ritual expiatorio o confesional, el performer asume la posición de Jasón y pide perdón a Medea. El gesto físico de verter limón sobre los ojos del performer provoca lágrimas que son reales en su causa fisiológica y congruente con el plano discursivo (Jasón que pide perdón).

En el sentido que precisa Fischer-Lichte, la oscilación del espectador en esta interferencia de planos, entre el cuerpo fenoménico (reacción a la acidez) y la figura semiótica (expiación) se sostiene además, por la exhibición del dispositivo en donde permanece visible la manufactura de las formas (se muestra cómo se producen las lágrimas). La secuencia, “extrema” por su literalidad material, ilumina el tratamiento de la imagen del cuerpo como foco de la poética: se realiza lo corpóreo por gradientes de intensidad que inciden tanto en el estado —el grado de afección física que provoca el limón— como en la apariencia del cuerpo. Así la presencia del performer se intensifica por vía material y se activa el contagio por copresencia: el espectador percibe un cuerpo actual y modula su afectividad en consecuencia.

En clave grotowskiana, la entrega del organismo vivo —los ojos— comparece como acto sacrificial y la escena conecta con la ética del *acto total*: el performer que se desafía, se expone y de esa manera se libera de su “máscara cotidiana, hace posible que el espectador lleve a cabo un proceso similar de autopenetración” (Grotowski, 1993, p. 28). Esto en Fischer-Lichte, es una experimentación de sí, inscrita en el bucle de retroalimentación autopoietico (2011, p. 328). En suma, en los pasajes seleccionados de *Fragmentos de pasión*, se evidencia que la

intensificación de la presencia —como realce del cuerpo en copresencia— abre umbrales perceptivos y activa contagios.

### **Umbral e-motivo: intensificación de la presencia y transformación perceptiva en la escena**

En nuestra argumentación hemos vinculado el teatro performativo, posicionado en un paradigma de singularización del cuerpo e intensificación de la presencia, con la emergencia de un gesto arcaico que remite genealógicamente a Artaud. De este modo, trazamos una línea histórica de teatralidad fundada en la provocación del acontecimiento en el aquí y ahora de la presencia del performer ante el espectador.

Dentro de ese marco teórico, integramos la producción de *obcaenum* como hacer artístico situado. En particular, el análisis de *Fragmentos de pasión* nos permitió articular el desarrollo teórico y poner a prueba nuestra argumentación en la práctica. Queremos destacar que en *Fragmentos de pasión* los performers —con la única excepción de la operación lumínica— activan toda la escena desde adentro. En vivo y a la vista del público, accionan dispositivos tecnológicos instalados en el espacio (pedales loop de efectos vocales, cámara, proyección, micrófonos), acentuando así la performatividad de la realización escénica y evidenciando la *manufactura gestual* en tiempo real.

Estas acciones prácticas, en apariencia “neutras” en lo semántico, inciden directamente en el tratamiento de la presencia del cuerpo. El uso de elementos tecnológicos y su operación a la vista logra amplificar la presencia de los performers y de la propia escena. Al mismo tiempo, estas operaciones gestionan la superposición de capas sensibles (imagen/sonido/cuerpo), sostienen una multiestabilidad perceptiva y abren nuevos intersticios de percepción para el espectador.

Traer al primer plano fragmentos de la obra —tanto en lo visual como en lo sonoro— tiene efectos concretos: por un lado, produce una fragmentación del campo representacional; por otro, reconfigura el régimen de visibilidad/audibilidad del cuerpo en escena. En algunos pasajes (por ejemplo, el detalle de la “operación del limón” sobre el escenario), la imagen irrumpe abruptamente en primer plano, acercando al espectador detalles que suelen quedar fuera del régimen de visibilidad tradicional. Asimismo, el procesamiento en vivo de la voz —su amplificación o deliberada distorsión— disocia el binomio palabra/sonido y desnaturaliza la relación voz/lenguaje, desplazando los acentos semánticos por

medio de nuevas texturas y ritmos sonoros.

La superposición de imágenes virtuales con imágenes matéricas produce un efecto de hipervisibilidad que tensa la percepción del público y abre espacios liminares. Son verdaderos umbrales en los que el espectador oscila entre el cuerpo fenoménico (el cuerpo presente, tangible) y la figura semiótica (el cuerpo como signo o representación), tal como analizamos en capítulos previos basándonos en Fischer-Lichte (2011) y Féral (2017). Como advierte Byung-Chul Han, “el primer plano tiende a despojar al cuerpo de lenguaje, exponiéndolo en su pura visibilidad” (2015, p. 25). En diálogo con nuestra lectura de la puesta, esta operación no vacía el sentido de la escena; por el contrario, redistribuye lo decible hacia la materialidad de la presencia y acentúa el régimen de copresencia entre performer y espectador.

En esta clave de análisis, la escena activa mociones —movimientos, conmociones— que transforman a quien se deja emocionar. Siguiendo a Didi-Huberman, podríamos decir que:

Las emociones, puesto que son mociones, movimientos, conmociones, también son transformaciones de aquellos o aquellas que están emocionados. Transformarse es pasar de un estado a otro... Es incluso a través de las emociones como, eventualmente, se puede transformar nuestro mundo, por supuesto a condición de que ellas mismas se transformen en pensamientos y acciones. (2016, p. 46)

Esta formulación converge con el estado liminar y con la transformación que Fischer-Lichte asocia al umbral performativo —una afección perceptiva que puede devenir pensamiento y acción—, y remite asimismo a las nociones de contagio y bucle autopoietico propias de la estética de la performatividad.

Desde la posición implicada de este estudio (autoetnografía), nuestros registros de sala y bitácoras corroboran plenamente estos efectos observados. Las operaciones protésicas de la tecnología en *Fragmentos de pasión* intensifican la presencia, multiplican las capas perceptivas y coproducen junto con el espectador nuevas estabilizaciones de la copresencia. Al mismo tiempo, señalan zonas de desborde y ambigüedad perceptiva que abren interrogantes y posibles desarrollos ulteriores, lo que deja ver la riqueza y el riesgo propio de este tipo de propuesta escénica.

En este horizonte de riesgo e inminencia, resuena la advertencia de Artaud: “No somos libres. Y el cielo se nos puede caer encima. Y el teatro ha sido creado

para enseñarnos eso ante todo” (1988, p. 80). Este recordatorio final subraya cómo el teatro, en su búsqueda de una escena e-motiva y liminar, nos confronta con nuestra propia fragilidad y potencial transformación.



## Referencias bibliográficas

- Artaud, Antonin.** (1988). *El teatro y su doble*. Fahrenheit.
- Byung-Chul Han.** (2015). *La salvación de lo bello*. Herder.
- Didi-Huberman, Georges.** (2016). *¿Qué emoción! ¿Qué emoción?* Capital Intelectual.
- Féral, Josette.** (2017). Por una poética de la performatividad: el teatro performativo. *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad. Volumen 6-7 (Núm. 10-11), pp. 25-50.* <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2531>
- Fischer-Lichte, E.** (2008). Sense and sensation: Exploring the interplay between the semiotic and performative dimensions of theatre. *Journal of Dramatic Theory and Criticism, Vol. XXII (no. 2: Spring 2008)*, pp. 69–81. <https://journals.ku.edu/jdtc/article/view/4346>
- Fischer-Lichte, Erika.** (2011). *Estética de lo performativo*. Abada Editores.
- Grotowski, Jerzy.** (1993). *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI editores.
- Laddaga, Reinaldo.** (2010). *Estética de laboratorio. Estrategias de las artes del presente*. Adriana Hidalgo editora.
- Pavis, Patrice.** (1998). *Diccionario del teatro*. Editorial Paidós.
- Pavis, Patrice.** (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Paso de Gatos.
- Schechner, R.** (2020). *Performance Studies: An Introduction* (4th ed.) [Estudios de performance: una introducción]. Routledge.
- Suárez Jofré, Guadalupe. & Cersósimo, Facundo.** (2023). *Fragmentos de pasión*. [Obra teatral no publicada].
- Taylor, Diana.** (2015). *El archivo y el repertorio. El cuerpo y la memoria cultural en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado

## Cómo citar este artículo:

Suárez Jofré, M. G y Cersósimo, F. J. (2025). El teatro performativo y la provocación del acontecimiento: un estudio de caso desde la escena argentina. **Trazos-Revista de estudiantes de Filosofía**, 1(9), 92 - 107

