

DE CUERPO PRESENTE, EN LOS UMBRALES DE LA FINITUD

(29 tesis sobre teatro, política e inmanencia)

Sigifredo Esquivel Marín

36

Cuadernos de Ensayo Teatral

PASODEGATO

Como una forma de estimular el pensamiento crítico y teórico en torno al fenómeno teatral, desde 2005, la ahora Secretaría de Cultura, el Instituto Nacional de Bellas Artes, a través del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU) y la Coordinación Nacional de Teatro, en colaboración con Paso de Gato, convocan año con año al Premio de Ensayo Teatral. A partir del 2010 y con la participación de la editorial Artezblai, el Premio adquirió un carácter internacional al abrirse a la participación de escritores de cualquier parte del mundo y al publicarse también en España los ensayos ganadores junto con los que fueron merecedores de mención honorífica. Así pues, por séptimo año consecutivo, el ensayo ganador se publica en nuestra colección Cuadernos de Ensayo.

El jurado del Premio Internacional de Ensayo Teatral 2016 estuvo integrado por Andrés Gallina, Henry Díaz Vargas y Rocío Galicia.

Se recibieron trabajos provenientes de México, Argentina y Venezuela.

PASODEGATO

ISBN: 978-607-8439-48-5

© Sigifredo Esquivel Marín

© Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas
bajo el sello editorial de Paso de Gato

Eleuterio Méndez # 11, Colonia Churubusco-Coyoacán, C. P. 04120,
Ciudad de México, teléfonos: (0155) 5601 6147, 5688 9232, 5688 8756

www.pasodegato.com

Correos electrónicos: editor@pasodegato.com, editorialpdg@gmail.com

Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra en cualquier soporte impreso o electrónico, sin previa autorización.

Fotografía de portada:
Victor Hugo Martínez Caballero

A KARLA XTABAY,
quien me ha mostrado
cimas, y simas, del teatro
—de la vida.

1

Movimiento de apertura y dislocación, el arte importa por aquello que excede y lo excede. Lo que excede toca las apercepciones del objeto, trastoca percepciones del sujeto, arranca el afecto de las afecciones, hace que sujeto y objeto sean un flujo anómalo expansivo e intensivo. La experiencia artística efectúa un bloque de sensaciones, compuesto de afectos e intensidades. Ser de sensaciones. Percepto, afecto e intensidad remiten a un devenir no humano. Devenimos otros, entramos en metamorfosis, siempre en relación con el no-arte, con el afuera: cosmos y caos: caosmosis y ritornelo; caosmos como equilibrio al borde del desfiladero de sentido; ritornelo como medio para crear “un territorio y un código propios que permitan conjurar el caos”.¹ Frente al caos y la devastación, el ritmo melódico crea un territorio, esboza una morada fiable y confiable; una especie de hogar semiótico que nos protege del caos exterior. El ritornelo articula un territorio y una singularidad nómada que ya no se reconoce bajo un Yo. Por obra del ritornelo, vida y creación instauran la apertura sideral hacia lo infinito, se abren a la potencia de lo ilimitado. Eterno retorno de fuerzas

¹ Alberto Navarro Casabona, *Introducción al pensamiento estético de Gilles Deleuze*, Tirant lo Blanch, Valencia, 2001, p. 81.

cósmicas, el ritornelo regresa a la vida, retrotrae el arte y el sujeto a su experiencia: la inmanencia. Una de las tareas fundamentales de nuestro tiempo es crear formas y estrategias de subjetivación e intersubjetividad para poder hacer habitable la inmanencia. Siguiendo a Deleuze, en este sentido Alain Badiou ha concebido la función política, civilizatoria y revolucionaria del teatro como un agenciamiento profundamente humano.² El arte escénico, y en particular el teatro, sería un laboratorio antropológico experimental de subjetivación creadora.

2

La inmanencia no es un concepto, ni siquiera designa un objeto, es el límite absoluto del pensamiento. Forma pura de la exterioridad, piel del afuera, la inmanencia es el umbral de vida sin más, alude al conjunto de potencias corporales que despliegan una pluralidad de fuerzas activas. Inmanencia es perpetua fundación: juego infinito-finito de creación y descreación. En la inmanencia, se muestra, se encarna, la multiplicidad como acontecimiento. Cuerpo y acontecimiento están ligados a la manifestación de la inmanencia, por ende, las artes corporales, y en particular las artes escénicas, son el centro y epicentro del borde intensivo de la inmanencia. El cuerpo nos remite a la inmanencia. Abrirse a la inmanencia, abrirse al cuerpo, hoy nos despierta del sueño de los cuerpos-mercancías desechables, permite asumir el cuerpo en su singularidad irreductible. El arte y, en particular, las artes escénicas guardan esa potencia de impugnación del imaginario social del cuerpo. El performance y otras formas, estrategias

² Alain Badiou, "Un teatro de la operación", entrevista de Elie During con Alain Badiou, Macba, en: <http://www.macba.cat/PDFs/alain_badiou_elie_during_teatre_cas.pdf>. [Consulta: 12/abril/2015]

y dispositivos de teatralidad pura apuestan por la subversión de la escena, el público y la función dramática, aunque no siempre sortean satisfactoriamente la alienación mediática. Entre la impugnación y la reproducción, la pasividad pura y la ruptura activa, entre la creación auténtica y el mercado, el teatro, en tanto arte político, es decir, en tanto arte común y comunitario desplaza las fronteras, las resignifica profundamente, y toca y trastoca el juego de cambio e intercambio entre la intimidad y la exterioridad. Un teatro del cuerpo posibilita una rica variación de potencias y fuerzas que rasgan el sentido de una subjetividad cuya experiencia se encuentra adormecida y anestesiada por la reconversión del arte y de la cultura en mercancías. El teatro contemporáneo es signo y síntoma de la creciente fragilidad de la subjetividad contemporánea. De ahí también el auge de un teatro de la presentación o un teatro de la operación frente al teatro clásico de la representación —tal y como lo han proyectado autores como Romeo Castellucci y Jean-Frédéric Chevallier.³

³ Pablo Caruana, entrevista con Romeo Castellucci: “El teatro no es mi casa, soy y me siento extranjero”, *Teatron*, en: <<http://www.teatron.com/pablocaruana/blog/2011/02/11/romeo-castellucci-el-teatro-no-es-mi-casa-soy-y-me-siento-extranjero/>>. [Consulta: 1/julio/2016] Jean-Frédéric Chevallier, “Fenomenología del presentar”, *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 13, núm. 1, enero-junio de 2011, pp. 49-83. Cfr. Jean-Frédéric Chevallier y Maïa Nicolas (dirs.), *Questa è la fine del mondo?*, parte 3/7, producido por Proyecto 3, en: <<https://www.youtube.com/watch?v=kHEeBUTelzw&nohtml5=False>>. [Consulta: 20/abril/2016]

Frente a un universo social que tiende, cada vez más, al aplanamiento, el conformismo y la apatía, el problema del arte sería potenciar síntesis de heterogeneidades desde un claro de inteligibilidad y de sensibilidad. Hacer palpable la diferencia. Parte del problema se resuelve de manera técnica, pero no menos creativa: ¿cómo hacer(se) de máquinas de multiplicidades que logren potenciar formas inéditas de devenir otro junto con los otros? ¿De qué manera resulta factible reutilizar medios, dispositivos, materiales, estrategias y tecnologías que puedan dar cuenta de la diferencia en toda su potencialidad anómala y sin inter-mediación espectacular o mercantil? Quizá estas preguntas ni siquiera tengan sentido, se efectúan en el lindero del lenguaje. Podemos comenzar con una pequeña narración: en un agujero negro, un niño tiene miedo, canturrea una canción inaudible para tranquilizarse, la voz cantante marca y enmarca un territorio, la comarca habitable siempre será la morada de un sentido por-venir.⁴ El ritornelo subvierte la organización del espacio, invierte las reglas del juego, advierte formas de resistencia. Es reacción pura que desdobla la identidad en su más fiel variación. Ya sea por reconcentración, adición, intercambio o reacción: extrae vibraciones variadas, descomposiciones, transformaciones, simulacros, devenires. Es un prisma espaciotemporal: un cronotopo de experiencia. El ritornelo fabrica tiempos diferentes y diferidos entre sí. Agenciamiento territorial según una cartografía de movimientos que anima. Se define por la estricta contemporaneidad de jugadas y dinanismos que buscan conjurar el caos, trazar el territorio que habita el caos. Emergiendo así un *caosmos* —diferencia-

⁴ Gilles Deleuze, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia, 2006, p. 321.

do— en el seno del caos. Si el pintor nos da a ver lo invisible, y el músico hace la escucha de lo inaudito, el artista escénico retrotrae el cuerpo singular plural al cuerpo cósmico orgiástico de la memoria viva del universo. Comunión de los pequeños ritornelos con el gran ritornelo, la potencia cósmica y telúrica del teatro del cuerpo retrotrae el cuerpo al corpus de sentido sideral. El teatro no es “una rama de la literatura, sino un arte de la carne”.⁵

4

En el principio fue la danza teatral como representación mimética que desdobra y duplica la experiencia inasible de las cosas. Antes del arte y mientras haya seres humanos habrá mimesis, desdoblamiento ritual y representación que duplica y multiplica la realidad. En el espacio ritual, danza, música y teatro eran un mismo sortilegio múltiple en la noche del caos. Pues el movimiento ritual le otorgó al ser de las cavernas la posibilidad de verse reflejado en el abismo sin salir huyendo despavorido con el rostro desencajado. Equilibrio precario entre fuerzas, la imagen dinámica del cuerpo humano genera un dominio en el reino del caos. Como todo arte verdadero, las actuaciones primigenias tienen la inmediatez de la física. Palabra, gesto, expresión fueron armas rituales para exorcizar el espanto del sinsentido; no hay actividad artística o protoartística que no se dé en el umbral del sentido. Ante la oscuridad, danza alrededor del fuego; ante la ira de los dioses, la ceremonia en un círculo mágico; ante los designios incomprensibles, la repetición mítica de una repartición legal sagrada entre animales, dioses y hombres. La danza ritual del chamán podría considerarse teatro

⁵ Romeo Castellucci, *art. cit.*; François Zourabichvili, *Le vocabulaire de Deleuze*, Ellipses, París, 2003, pp. 74-75.

en estado puro; no obstante, en sus inciertos comienzos, las actuaciones iniciales eran talismanes de piel humana contra la intemperie. El teatro antiguo es mucho más que bellas artes, constituye un acontecimiento singular anómalo. Constituye una práctica antropológica, religiosa (de *religar*), que abre el sentido del ser humano con las cosas. El teatro antiguo presenta un estado de cosas en su concreción orgásmica. Por eso proporciona, al mismo tiempo y en un mismo lugar, una experiencia proteica que integra dimensiones éticas, políticas y estéticas que, al esclarecer nuestra situación en el mundo, hace inteligible nuestra incierta condición. Manifestación humana frente a lo numinoso que responde abriendo un bucle en el tiempo y en el espacio. Entre la idea y el lugar se constituye un punto de intersección tan fundamental como la conquista del fuego. El teatro genera una topología pensante y sintiente. El espacio instaurado por el teatro es el lugar de inteligibilidad y de sensibilidad; intelección de lo sensible, sensibilización de las ideas. Las artes escénicas despliegan una cartografía que instaura la experiencia estético-política colectiva. Desde que hay teatro, la experiencia humana se conjuga en plural, el *nosotros* del teatro es un vector ontológico, político, social, religante, comunitario. Así como el hombre de las cavernas se reunía y se unía en rituales alrededor del fuego, el contemporáneo puede reunirse en torno a la comunidad y comunicación precarias de un teatro interactivo. El teatro sería la puesta en acto de las potencias de lo común, lo comunitario.

————— 5 —————

El teatro modifica la experiencia. Explora, experimenta, al tiempo que amplifica el espacio abierto que se despliega entre la vida, la finitud, el deseo y el límite. La forma singular de pensar en

el teatro es el acontecimiento de la singularidad de cuerpo(s) en escena. El hombre actúa para darle un significado a las cosas. Actúa para verter el sentido del destino como mascarada, quiere di-vertirse. Actúa para domeñar certidumbres atroces e indagar las verdades más ineluctables que exigen antifaz y risa. La actuación dobla y desdobra la conciencia de la acción. Y la acción humana nunca se efectúa en el vacío, implica la trama de la cultura. Entre lo profano y lo sagrado, nació el teatro en la Grecia antigua. Aristóteles atribuye su origen a las procesiones y fiestas de Dionisos, “un dios desvergonzado que exigía a sus fieles símbolos fálicos y ditirambos que celebrasen el sexo y que se presentasen disfrazados de sátiros con un rabo de cabra”.⁶ Dionisos exige la teatralidad litúrgica; extraña mezcla de danza, religión, mito, aquelarre. Al principio se valoraba más la mímica y la danza, luego emergió el coro, después los personajes. Ir al teatro era un verdadero acontecimiento cívico y social. A tal grado que Platón condenó la teatrocracia como hoy condenaría la videocracia. Ya los ditirambos griegos atemperan la aciaga impenetrabilidad de los meandros de nuestra interioridad. De ahí que la máscara (*dramatis personae*) sea mediación entre visible e invisible, palabra y silencio, luz e intimidad. En nuestra cultura, gracias al teatro, la persona-máscara adquiere contenido moral. La persona moral se modela a partir de la máscara social; habría toda una dramaturgia de la identidad.⁷ Este gesto ambivalente entre el hombre y la máscara es presentado en los mosaicos romanos que representan el diálogo silencioso del actor con su máscara. Mucho después, en la segunda mitad del siglo XIX, las técnicas policíacas redefinen la identidad, ahora la identidad será determinada por los datos biológicos. En pleno siglo XXI,

⁶ Indro Montanelli, *Historia de los griegos. La vida cotidiana en la antigua Grecia*, Plaza y Janés, Barcelona, 1998, p. 201.

⁷ Giorgio Agamben, *Desnudez*, Anagrama, Barcelona, 2011, pp. 64-65.

cuando la biología se define como biotecnología, emerge una identidad sin persona, una identidad desnuda más allá de la máscara. El teatro va de la mano de las empresas más radicales de subjetivación. En su estado naciente, la teatralidad reconfigura la experiencia subjetiva e intersubjetiva.

—————6—————

La tragedia emerge como fruto anhelado, arduo trabajo del pensamiento y de la cultura en la Grecia antigua; su raíz poética penetra en la profundidad de mitos y ritos dionisiacos de machos cabríos. El éxtasis en la tragedia era completamente dionisiaco. Se puede aventurar la hipótesis de que la tragedia muestra el destino humano frente al mandato de los dioses y la fuerza de lo ineluctable. La tragedia seculariza el mito al retrotraer el Olimpo a la vida cotidiana de Atenas. En su *Paideia: los ideales de la cultura griega*, Werner Jaeger considera que la tragedia en Esquilo es un modelo de educación del ser humano dentro del espíritu de la libertad, es el tránsito de la aristocracia de la sangre y la tradición a la aristocracia del espíritu y del conocimiento. Bajo la dirección de la música, *logos, rythmos* y *harmonía* conforman una nueva obra literaria, religiosa, social. El mito sirve de trasfondo a una composición musical.⁸ Mucho antes de que hubiera maestros que enseñaran poesía, el coro fue la más alta escuela de la antigua Grecia. Su acción fue más profunda que la enseñanza puramente intelectual. De ahí que el poeta trágico desempeñara una función de mayor relevancia social y política que estética. El problema fundamental del drama de Esquilo es el destino, los verdaderos actores

⁸ Werner Jaeger, *Paideia: los ideales de la cultura griega*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985, pp. 225-228.

no son hombres sino fuerzas sobrehumanas, pero el hombre tiene una responsabilidad esencial en la realización del destino. *El origen de la tragedia* de Nietzsche expresa la esencia originaria del coro. A Esquilo le debemos la puesta en escena de la lucha del hombre contra el destino, y si bien la victoria última la tiene el destino, la lucha es encarnizada y valiente. A diferencia de Esquilo, Sófocles, su sucesor más destacado, estaba más interesado en los caracteres humanos singulares que por los rasgos universales. Sófocles concibió un arte educador, conjunción profunda entre poesía, civismo y educación. En sus obras hay una estrecha conexión entre formación humana, conciencia de época y creación de valores. Se dirige al ser humano y proclama sus normas en las representaciones de sus figuras humanas plásticas. Como nunca antes, poesía, educación y arte estuvieron en la más estrecha correlación. El arte aprende de la poesía y de la educación el camino que conduce a lo espiritual. Valoración fundamental del hombre no antropocéntrica que funda el sentido del conocimiento humano esencial.⁹ La exploración radical de la condición humana en las obras de Sófocles se constata en el hecho de que por primera vez la mujer aparece a la par del varón. No en balde las figuras más logradas de la literatura antigua llevan el nombre de Antígona, Electra, Yocasta. Deconstrucción activa del falocentrismo, el descubrimiento de la mujer es el anverso del descubrimiento del laberinto interior humano. El paso de Sófocles a Eurípides es el paso de una Grecia que se convulsiona bajo el embate de las más diversas fuerzas históricas: “la fuerza de la tradición, enraizada en las instituciones del Estado, del culto y del derecho, se hallaba, por primera vez, ante un impulso que con inaudita fuerza trataba de llevar la libertad a los individuos de todas

⁹ Werner Jaeger, *Paidea...*, op. cit., pp. 256 y 258.

las clases, mediante la educación y la ilustración".¹⁰ Sólo en el contexto de la democracia se permitieron las más radicales exploraciones del lenguaje, el pensamiento y la cultura. Bajo tales premisas de renovación cultural y libertad de pensamiento es que la gran aventura dramática de Eurípides consiste en humanizar el mito, retrotraerlo a la vida y habla cotidianas. En *Orestes*, Eurípides acerca la tragedia a la comedia, lo cual significa un cambio de pensamiento radical y de incontables consecuencias. La introducción de la retórica en la poesía trae consecuencias profundas; de la poesía a la prosa, del mito al rito social. Eurípides es discípulo de la retórica más que de la poesía. Ahora el pensamiento racional se ha liberado de la poesía e intenta sojuzgarla. Este acento intelectualista está en todos los discursos de los personajes de Eurípides, acaso es lo que más detestaba Nietzsche. La crítica de Eurípides no tiene límites, todo ataca: dioses y hombres, mitos, religiones, filosofías, leyes. Explorador de sentidos inéditos del alma humana y sus pasiones y sentimientos, el teatro griego sienta las bases del teatro occidental. En honor a la verdad, hay que decir en contraposición a cierto énfasis helenista, que en todas las sociedades ha habido actividades rituales, míticas y teatrales; arte y mito son inherentes a la condición humana en su concreción histórico-social. En la época contemporánea, de crisis de la representación, la apuesta por un teatro puro posibilita la puesta en escena de un lenguaje inédito. La función anti-representativa traza una figura de la conciencia minoritaria como potencia singular del devenir ajena al orden del poder y la representación.¹¹ La evolución del teatro —no historicista o progresista, mucho menos lineal— da cuenta de las distintas

¹⁰ *Ibid.*, p. 303.

¹¹ *Cfr.* Gilles Deleuze y Carmelo Bene, *Superpositions*, Éditions de Minuit, París, 1979.

proyecciones y configuraciones del devenir humano en su errancia indeterminada.

_____7_____

La tragedia griega era mucho más que discurso: una experiencia integral del abismo que nos habita. Cultos, mitos y ritos eran oráculos de la verdad, de una verdad vista y entrevista en la oscuridad del universo humano subterráneo. La tragedia griega dio una respuesta dual y compleja a la condición humana, esquivando y oscuramente contempla la intensificación de la conciencia. Negrura sin luz, la tragedia es un “modo de mirar en la oscuridad las verdades inaccesibles”.¹²

Lo propio de la tragedia griega es la puesta en acto de la finitud humana: iluminación opaca y opacidad en la luz. No es casual que el principal elemento icónico demoníaco de la tragedia fueran las Furias, encarnación de la locura asesina que surge de la ruptura del orden en las relaciones humanas. Como Dionisos, las Furias son agentes de la locura. La tragedia griega, en tanto arte poético, va entreabriendo la puerta de una habitación que nunca termina de conocerse del todo, sólo de forma parcial y siempre relativa. La locura: oscuridad interior, per-versión, ver oscuro o equivocado. La locura es negra, tiene la oscuridad de la tierra y de las entrañas, espesa sangre derramada. Es daño, error, extravío. El teatro es un arte que indaga, de manera no reductiva o idealista, el desfiladero infinito de una intimidad humana laberíntica. Aunque de forma diluida, la tragedia griega nos ha heredado la gramática de la locura, sus elementos estructurales nos conforman, así como su sabiduría extática. La tragedia aparece y reaparece, de manera

¹² Ruth Padel, *A quien los dioses destruyen. Elementos de la locura griega y trágica*, Sexto Piso, México, 2005, pp. 110-111.

excepcional, en algunos momentos estelares en sociedades e idiomas diferentes e intermitentes. De manera inapelable, refuta el optimismo, más que un género literario, se puede comprender como el horizonte último de la condición humana en su búsqueda infructuosa y a la vez inevitable por trascender su propia situación. Lleva en su seno la vocación ineluctable de darle visibilidad y consistencia al enigma indescifrable de los mortales; la carne del cuerpo en escena mimetiza, literalmente, *encarna* el cuerpo del misterio como epifanía de lo cotidiano. En su movimiento rítmico e imagen plástica, la tragedia nos muestra cómo es que se nace ciego, y después de un momento de luz y lucidez, se regresa a la oscuridad. Sueño creador, sueño necesitado de creación —así nombra María Zambrano al acto vivo de la creación vital— porque el personaje requiere ser recreado y porque el sueño crea sus límites contra el destino y la propia condición humana.¹³ Los románticos lo habían anticipado, la enfermedad espiritual de nuestro tiempo reside en una imposibilidad doble, a saber: la imposibilidad de ser trágicos, y la imposibilidad de escapar al espacio deshabitado de la tragedia. Ya en *Playwrights at Work*, el dramaturgo contemporáneo Arthur Miller concebía a la tragedia a partir del límite absoluto de la muerte: “muerte y tragedia son inseparables. No hay nada que sustituya el impacto mental que causa el espectáculo de la muerte. Y sin eso no hay posibilidad de hablar de tragedia”.¹⁴ Los griegos inventaron la tragedia, la comedia, la democracia y la filosofía. Dichas creaciones sociales y culturales resultan concomitantes de un espíritu agónico y polémico que ha declarado la guerra

¹³ María Zambrano, *El sueño creador*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1965, p. 100.

¹⁴ Arthur Miller, *Playwrights at Work*, citado en Delia Juárez, *Gajes del oficio. La pasión de escribir*, Cal y Arena, México, 2007, p. 351.

a toda mentira, servidumbre e impostura. El *théatron* (lugar para contemplar) sólo tardía y recientemente se ha considerado arte escénico. Para los griegos era *paidea*, educación y formación; una educación muy completa y compleja que implicaba formación, transformación e información. Era el quehacer de darle *forma* a lo humano, conformar ciudadanía. La ciudadanía consiste en *ser* y *hacer* comunidad de forma proactiva y responsable. Manifestación humana frente a lo sagrado y lo numinoso de las cosas, el teatro griego fue una respuesta por y para el hombre. Silencio y opacidad, misterio y dureza son algunos de los elementos que la acción humana y sus gestos corporales intentaron habitar, ablandar, en una palabra: humanizar. Si la tragedia nos liga al pasado y a la búsqueda de un origen, la comedia nos confronta con el presente y sus posibles consecuencias. Aristófanes aparece como el gran maestro de la comedia, hombre lleno de contradicciones, defendía la virtud, el orden y la religión con las vulgaridades, sarcasmos, burlas y obscenidades más elocuentes. En sus páginas aparecen las costumbres de aquella ciudad, las ideas que circulaban, los vicios que la afligían. Es la conversación de la plaza pública lo que ahí se encuentra fielmente conservado. Aristófanes sintetiza una mezcla de grandeza, granujería, miseria, charlatanería e idealismo.¹⁵ Espejo de la vida cotidiana, pintura histórica de su tiempo y comprensión íntima de las aventuras y desventuras humanas, la comedia constituye la exposición de la cultura griega a partir del siglo v a. C. Detrás del velo de lo efímero y de la risa, la comedia muestra ciertos aspectos y características que la epopeya y la tragedia no alcanzan a registrar. Si la risa —al igual que el lenguaje, las pasiones y el entendimiento— es inherente a la condición humana, la comedia es la puesta en

¹⁵ Indro Montanelli, *Historia de los griegos*, op. cit., p. 219.

escena de la risa y las expresiones lúdicas y jocosas de la vida humana. El propio Platón señala en el *Banquete* la importancia de considerar a la vida humana, al mismo tiempo, “como tragedia y comedia. Esta plenitud humana es, precisamente, el signo de su perfección clásica”.¹⁶ En sus inicios la comedia está ligada a las fiestas religiosas sacras y profanas. La comedia fomenta una conciencia crítica en el espacio público. Trata temas públicos y políticos, así como cualquier asunto que afectase a la comunidad. Política, educación y arte son los tres componentes centrales de las comedias de Aristófanes. Al exponer la conexión íntima y conflictiva de la polis griega, la comedia despliega el conflicto entre comunidad e individuo, y con ello trasciende y complementa su dimensión y su misión educadora. Ahora tenemos géneros y estilos híbridos, la crudeza de la vida contemporánea ya no hace que sea verosímil ni tragedia ni comedia puras, tenemos obras híbridas, entreveradas, entremezcladas, creaciones difusas y confusas que son el signo inequívoco de estos tiempos equívocos que nos ha tocado vivir y desvivir.

8

Política, cultura e historia constituyen el modo y modelo que da forma a la experiencia del cuerpo humano, si bien habría una potencia social subversiva de la política que impregna la vida cotidiana y sus imaginarios sociales. Forma de estar en el mundo, la política encarna una estrategia de subjetivación e intersubjetividad. La encarnación, la forma de darse, de formarse, de ser educado y educar, es lo que Marcel Mauss denomina “técnicas del cuerpo”. Tal categoría antropológica general per-

¹⁶ Werner Jaeger, *Paidea*, *op. cit.*, pp. 326-327.

mite entender la cotidianidad humana en su devenir efectivo; esto es, nos ayuda a entender cómo es que todo acto cultural concibe al cuerpo como el primer objeto técnico: las técnicas corporales son dispositivos transmitidos culturalmente con cierta finalidad. Una cultura es el cultivo material de cuerpos por medio de recursos y mecanismos específicos de alimentar, disciplinar, reproducir, distribuir y regular a los sujetos sociales como objetos artificiales.¹⁷ Las tecnologías de transporte, alimentación, protección y poder están basadas en formas y estrategias corporales. El gesto y el movimiento humanos echan sus raíces en la cultura. El cuerpo comunica los juegos sociales de verdad y verosimilitud. Las técnicas corporales expresan quiénes somos como individuos, sociedades, épocas; conforman nuestra forma particular de subjetivación. La noción de estilo de una cultura es fundamental para entender las técnicas corporales en su concreción diaria. El estilo muestra la oposición entre técnicas cotidianas y extracotidianas, aunque el estudio de ambas técnicas y su relación entre sí se da por supuesto. Las técnicas cotidianas abarcan todo el repertorio corporal que usamos para resolver la jornada diaria. Proceso de culturización, subjetivación y socialización, el resultado es la integración cotidiana. En cambio, las técnicas extracotidianas agrupan funciones y estrategias corporales que tienen un carácter público, trascendente, religioso, mítico, político y son realizadas por los jefes de la comunidad: chamanes, brujos, sacerdotes, tiranos, oradores, actores, danzantes. Dichas técnicas requieren —según Volli— un aprendizaje formal, prolongado, sistemático. Se produce un uso desviado del cuerpo, se altera el ritmo, la posición, la energía, el dolor, la fatiga. En el caso de las técnicas extracotidianas, la palabra *técnica* no es una

¹⁷ Ugo Volli, “Técnicas del cuerpo”, en Hilda Islas, *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*, Conaculta, México, 2001, pp. 76-79.

metáfora, pues refiere directamente a un saber-hacer empírico que se basa en conocimientos pragmáticos. Una característica de estas técnicas sería la amplificación de la presencia, del estar en un aquí y un ahora revestidos de una significación especial. Las técnicas extracotidianas serían acciones públicas tendientes al reconocimiento, la dominación, la seducción. Despliegan y expresan poder. Son acciones culturalmente establecidas que ligan la soledad subjetiva con la comunidad y con el trabajo colectivo creativo. Las técnicas extracotidianas apelan a la inteligencia corporal y al poder creativo del cuerpo. Aspiran a una condición de lucidez y de conciencia irreductible a lo verbal. La representación teatral establece una distancia crítica entre la acción cotidiana y la recreación artística.

9

El cuerpo es un objeto técnico que se objetiva con arreglo a una determinada subjetivación del mundo, horizonte y proyección de estar-en-el-mundo. Las técnicas del alma, presentes tanto en las religiones orientales como occidentales, que hablan del cuidado del alma, no son sino estrategias y técnicas del cuerpo. No en balde uno de los proyectos más ambiciosos de hacer una genealogía del cuerpo en Occidente es la obra inconclusa, y monumental, de Michel Foucault, *La historia de la sexualidad*, la cual busca hacer una exégesis sociohistórica y política de las nociones de sexualidad, verdad, subjetivación y alma.¹⁸ Desde tal contexto, se puede leer la historia de la tecnología como una historia del cuerpo protésico, tecnocientífico, empoderado. En sentido análogo, la historia de la moda da cuenta de las leyes

¹⁸ Cfr. Michel Foucault, *Historia de la sexualidad*, Siglo XXI, México, 2005.

sociales, sus prescripciones, ritos, mitos e imaginarios. El cuerpo cree en lo que juega. El mundo de los objetos es un libro que se lee con el cuerpo. Las creencias prácticas representan un estado del cuerpo dentro de un régimen de enunciación y de experiencia. Los usos masculino y femenino, sujeto dominante y objeto dominado, también se construyen y reconstruyen de acuerdo con una economía política de cuerpos sexuados. Pierre Bourdieu destaca la oposición del lenguaje corporal de dominación masculina frente al lenguaje corporal colonizado femenino. Mientras que lo masculino tiende hacia arriba y hacia afuera (lo trascendente y lo público); lo femenino tiende hacia adentro y hacia abajo (lo íntimo y lo privado). Los principales esquemas clasificatorios que dan inteligibilidad al cuerpo están siempre fundados en la división social-sexual del trabajo. La oposición entre una posición centrífuga, masculina, y una orientación centrípeta, femenina, que es el principio de organización del espacio interior de la casa, está en la base de las relaciones que los sexos mantienen con su cuerpo y su sexualidad. El falocentrismo, que ahora está siendo impugnado y deconstruido, había articulado milenariamente la toma de conciencia de la identidad sexual y la incorporación de una determinada definición de las funciones sociales que incumben a la sociedad entera.¹⁹

10

Sólo en una parte minúscula, parcial y relativa, nuestro cuerpo nos pertenece, quizá nunca sea por completo de *nuestro* dominio; de ahí la cizaña del verdugo y la hazaña de los amantes. El cuerpo se afirma como una producción social, resultado

¹⁹ Pierre Bourdieu, *El sentido práctico*, Taurus, Madrid, 1991, pp. 113-135.

de un arduo trabajo de gestación, producción y reproducción desde la cuna hasta la tumba. Sin embargo, el cuerpo permanece como un centro de gravedad pura, la gran razón como pluralidad de sentidos —según el *Zarathustra* de Nietzsche—. El cuerpo enseña, se enseña, es el primer instrumento pedagógico por excelencia; de ahí que el control de esfínteres marque el ingreso al parto de la cultura, el cual es un reparto de cuerpos sexuados. El poder, la dominación y la resistencia están en el cuerpo, circulan al igual que la sangre en el flujo e intercambio de cuerpos. La historia de la vida cotidiana en Occidente es la historia anónima, acéfala, discontinua y ambigua de sublevación de los cuerpos. Hemos transitado del examen al control y la represión, de la represión a la estimulación, de la estimulación a la capitalización y modificación; empero, en los umbrales y fisuras del sistema social hegemónico se deslizan estrías de flujo, líneas de fuga, micropolíticas del goce que no pueden ser codificadas por ningún orden. Y aunque, nos recuerda Foucault, “nada es más material, más físico, más corporal que el ejercicio del poder”,²⁰ el cuerpo plural y múltiple, siempre está resistiendo, persistiendo, pero sobre todo, sintiendo. El poder produce, modela el saber sobre mi cuerpo y la relación de mi cuerpo con los demás cuerpos, al tiempo que el cuerpo se yergue insurrecto e ingobernable, máquina de guerra que desarregla todos los sentidos. Ahora que el control de la sociedad pasa menos por la represión que por la *normalización* de los cuerpos, el control y la dominación se ejercen bajo las nuevas formas de subjetivación en función del *capital*: el cuerpo se modela según los estándares del mercado. El auge de las tecnologías corporales alternativas resulta inseparable del hipermercado que todo lo convierte en mercancía, empezando por el cuerpo.

²⁰ Michel Foucault, *Microfísica del poder*, La Piqueta, Madrid, 1979, pp. 103-110.

Cuerpos desechables y obsolescencia programada de la carne humana. Ahora el poder y la dominación, también la resistencia y la autocreación social, funcionan, se ejercen a través de una red rizomática, dinámica, evanescente, pero no hay que engañarse con la treta posmodernista de que los dispositivos de control y el sistema de dominación social se están evaporando. El poder transita transversalmente, jamás se detiene en ningún cuerpo individual o colectivo, sino que teje y desteje redes, acciones, relaciones, conexiones, bloques y bloqueos. La política médica del cuerpo exigía una escritura del cuerpo, de sus necesidades y mecanismos. La anatomía habría que pensarla como una escritura gráfica del cuerpo. Las modernas disciplinas de la medicina del trabajo y la psicología laboral se tienen que ver como dispositivos de una misma estrategia de dominación del cuerpo propio (subjetividad) y del cuerpo natural (objetividad). El cuerpo ha devenido el principal campo de batalla tanto del poder como de los contrapoderes, de ahí que tanto las estrategias más radicales de control como de subversión se despliegan corporalmente. El control biopolítico del cuerpo (producción regulada del cuerpo) se exagera a través de la necropolítica y la tanatopolítica (reproducción suicida y desregulada del fascismo neoliberal). La existencia singular y compartida encarna la auténtica micropolítica de insumisión libertaria.

11

Hoy nos abocamos a nuevas configuraciones del poder y del cuerpo poshumano; transitamos hacia modelos biotecnológicos, estratégicos y posutópicos. En las sociedades posmodernas de hiperconsumo, el cuerpo se convierte en mercancía y el placer en tiempo rentable, donde hiperconsumo e hipertrabajo se vuelven equivalentes e indiscernibles. Metáfora y metonimia

de la obscenidad transparente contemporánea, la pornografía se puede ver como el agotamiento limítrofe de un modelo de producción y de consumo que ha hecho de la sexualidad genital heteronormativa una forma de colonización corporal extrema. El cuerpo queda reducido a un signo vacío, a un significante que tiene que armar el rompecabezas de la significación en una economía capitalista como un insumo más en el mercado del deseo. Todo se vuelve y revuelve bajo el prefijo de lo *híper*, la hipérbole del deseo saturado y excedido aceita los engranajes y mecanismos del sistema de autorreproducción planetaria. La hiperextensión del *capital* es el diagrama rizomático y arborescente de una maquinaria cuyos efectos apenas estamos avizorando. Bajo tal lógica, en esta sociedad del hiperespectáculo, el deporte se ha convertido en algo más que un sistema de dominación y manipulación, encarna un modelo de producción de subjetividad adocenada y sumida en un idealismo de pacotilla. En la representación del espectáculo, el cuerpo atlético modela los sueños de una sociedad anestesiada. Y “el espíritu deportivo” no es sino uno de los mecanismos ideológicos despolitizados por excelencia que impone un orden jerarquizado y competitivo que promueve un fetichismo consumista. El cuerpo-objeto (pornografía) y el cuerpo-máquina (deporte) reterritorializan e injertan codificaciones despóticas en el deseo y la vida inmanentes. Sin embargo, el cuerpo se mueve y *nos* conmueve, siempre se está moviendo, deviniendo anómalo, transformándose, envejeciendo, mutando, transmutándose en otros cuerpos. Hay una reserva de anomalía salvaje e indomeñable en todo cuerpo. Habría que potenciar artes escénicas que movilicen imaginarios subversivos alternos a las significaciones imaginarias centrales del capitalismo global; al respecto —se preguntaba María Alzira, una querida amiga—, cuándo seremos capaces de concebir el desnudo en el performance o el teatro de cuerpos envejecidos e imperfectos de forma celebratoria. El cuerpo nos

conecta con el mundo y nos des-conecta con su goce. Pese a la domesticación de la industria cultural, la colonización de los imperativos sociales del consumo, la anomalía del cuerpo nunca deja de contraeducarse, en la clandestinidad de la vida cotidiana está urdiendo juegos de desaprendizaje. La creatividad corporal resignifica el arte. El teatro presentifica la verdad, da y *hace* la forma, modela la energía, moviliza fuerzas físicas, psíquicas, intelectuales. La lógica teatral retrotrae el cuerpo a la escena inaugural donde el cuerpo es gozne y goce: bisagra entre el principio de placer y de realidad. Lo relevante no es el texto, sino revelar las relaciones, mostrar la superficie de la acción y, al mismo tiempo, su interior, su juego plástico de fuerzas opuestas, yuxtapuestas; el modo en que la acción se despliega, se descentra, se propaga. El cuerpo del teatro es un cuerpo descentrado, siempre abriéndose hacia un afuera del arte y del teatro: cada vez que sale a la calle, “pierde sangre por heridas que no se curan. [...] Su hemofilia exige que se alimente de sangre procedente de otros cuerpos. [...] no puede sobrevivir por sí mismo. [...] pero existe un teatro consciente de sus hemorragias, que se separa del círculo protector [...] y parece perderse en una realidad que lo ignora y degrada [...] que, en su colisión con la realidad, sangra”.²¹

El teatro está fuera de sí, nunca ha sido una obra autónoma pura. Para poder llegar a ser, necesita muchos componentes no artísticos. La presencia pura del actor presenta su propia ausencia. La compañía teatral del Odin Teatret, en sus viajes por Cerdeña en 1975 —según Eugenio Barba—, inició una aventura singular de verdadero intercambio cultural con la gente de pequeños poblados con raíces arraigadas. Primero la compañía montó un espectáculo improvisado, luego los lugareños, en

²¹ Eugenio Barba, *Más allá de las islas flotantes*, Escenología, México, 2011, p. 258.

lugar de aplausos, les pidieron que los escucharan. El objetivo del trueque artístico —explica Barba— es crear relación, eso es todo, crear verdadera y plenamente una relación. En un mundo social devastado, donde los lazos sociales están rotos, donde la auténtica apertura hacia el otro está clausurada, el arte tendría que ser un trueque con un público que se asuma como agente de problematización, creación, comunión y comunidad. Ahora bien, el trueque, el don y el contradón se pueden volver mecanismos perfectamente integrados, reglamentados, dentro de la estructura hegemónica de dominación, lo cual nos recuerda la ética empresarial de las grandes tiendas departamentales reducida a un código de reglas de cortesía mientras se efectúa una transacción.

12

El quehacer de las artes, en particular las artes escénicas, consiste en articular diferencias y singularidades bajo una experiencia, múltiple y compartida. En la puesta en escena de la apertura fundacional del encuentro se cifran las búsquedas artísticas contemporáneas. Apertura y retroalimentación instauran el juego dialéctico entre el afuera y el adentro: convivencia e intimidad. Hoy emergen una serie de propuestas teatrales que intentan cuestionar el imperio del texto y de la palabra; no obstante, sinceramente, y que me perdone Jacques Derrida, autor que admiro y aprecio mucho, no creo que el principal problema del teatro sea una variante del logocentrismo. Una dramaturgia de la imagen que destaca el cuerpo, experiencias y sensaciones no se ha liberado de los lenguajes normativos y normalizadores si no es capaz de subvertir la apropiación del mundo. El denominado “teatro posdramático” de Lehmann, que intenta cuestionar la jerarquía de los dispositivos y estilos

teatrales modernos, se puede ver como un síntoma, más que como una respuesta a la crisis de sentido.²² El teatro actual debe responder a diversos desafíos: una nueva cultura mediática centrada en el espectáculo y el hiperconsumo que todo lo trivializa y lo convierte en mercancía; una sociedad apolítica, indiferente, encerrada en el individualismo posmodernista más atroz, que embona con nuevas formas de fundamentalismo y barbarie; la narcotización y la anestesia generalizadas de una sociedad que transita sin mayor reparo de las drogas blandas a las duras, de los fármacos a las anfetaminas y el coctel de vitaminas; la proliferación y saturación de nuevas formas de arte, nuevos dispositivos, medios de creación y de consumo. Particularmente en México, existe un serio problema ocasionado por la ausencia de políticas culturales que den viabilidad a proyectos de largo alcance. No sólo de aplausos viven los teatreros, aquellos personajes que circulan por la escena teatral, que lo mismo escriben o dirigen una obra, actúan, hacen vestuario, escenografía, iluminación, difusión, que aseo y limpieza; entre otras muchas cosas, se requieren nuevas formas de participación ciudadana en la creación de políticas culturales que den cobertura a proyectos artísticos de forma plural, democrática e incluyente, donde el teatro forme parte de la oferta cultural cotidiana. La obra de arte en la época de reproductibilidad indiferenciada nos exige plantearnos el arte después del arte moderno. Cuando la autonomía de la obra y la certidumbre del autor entran en crisis, el teatro ya no puede seguir siendo el mismo. La posmodernidad se puede ver como un síntoma más

²² Rocío Pérez Solís, "Diálogos y mutaciones entre el teatro y la performance: desde el teatro de investigación a las escenas liminales en Latinoamérica", en *Actas del Congreso Internacional "América Latina: La autonomía de una región"*, Trama Editoria/CCEIB, Madrid, 2012, pp. 1035-1045. Puede consultarse en línea en: <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00876301/document>>. [Consulta: 15/julio/2015]

que como una respuesta o diagnóstico crítico a la crisis estructural de la modernidad. Llena de contrasentidos y confusiones, la noción de “posmodernidad”, pese a su ambigüedad y torpeza conceptual, no deja de exhibir la fractura y la implosión de una diversidad de proyectos aglutinados en torno a una subjetividad y una razón universales. En *Teatro posdramático*,²³ Lehmann ubica al teatro más allá del drama, el significado y la representación; dicho teatro se caracterizaría por la desaparición de los axiomas teatrales de la narración, la figuración y el orden de la fábula, condición que parte de la imposibilidad de producir un sentido o síntesis unitarios. En contraposición con el drama moderno, se orientaría hacia una perspectiva parcial, sesgada, fragmentaria, discontinua, transgresora, no textual, subversiva. El profesor de estudios teatrales de Frankfurt parece seguir atrapado en la oposición, un tanto simplista, entre modernidad y posmodernidad, al utilizar la oposición entre lo dramático y lo posdramático. Pues ¿acaso no ha sido una de las mayores audacias del teatro moderno el servirse subversiva y creativamente de una gran diversidad de medios, lenguajes, recursos expresivos y géneros literarios y extraliterarios? En todo caso, la noción de *posdrama* introduce nuevos elementos como el performance, el video y las nuevas tecnologías, problematiza e impugna el texto como el significante privilegiado de la puesta en escena. El texto teatral ya no constituye el eje nodal de la escenificación. El teatro posdramático es un teatro del gesto y del movimiento. Estaría ligado de manera esencial, aunque no exclusiva, al teatro experimental y al riesgo creativo. Teatro que deconstruye las narrativas hegemónicas, que mezcla lenguajes y códigos de escenificación bajo la heurística de *work in progress*. El teatro posdramático sería un teatro del cuerpo

²³ Cfr. Hans-Thies Lehmann, *Teatro posdramático*, trad. al español por Diana González Martín, Cendeac/Paso de Gato, México, 2013.

y de la sintaxis dislocada; un cuerpo autorreferencial que se convierte en sujeto y objeto estético a la vez. Ahora bien, en el campo del arte sabemos que la innovación no constituye por sí misma una respuesta creativa si no va acompañada de una propuesta que resignifique la experiencia humana en el mundo; hoy *hacer* mundo es ya una verdadera odisea en una actualidad *in-munda*. Quizá tales disquisiciones adquieren toda su relevancia en el universo contemporáneo de despersonalización, desmaterialización y virtualización de la realidad y del cuerpo. En la era del cuerpo posorgánico, poshumano y posbiológico, lo sensible aparece como espacio de resistencia e insistencia de autocreación política y poética.

13

Cada vez más hipotecado, nuestro cuerpo se endeuda en la sociedad del consumo generalizado. Frente a la desposesión física y espiritual del cuerpo, frente a su ani(qui)lación pasiva, ¿qué lenguajes y experiencias quedan al cuerpo para que pueda expresarse libremente y así construir la experimentación abierta de la soberanía de sí mismo y del encuentro creador auténtico? Pregunta fundamental para la cual no se tiene una respuesta, sino aproximaciones en el territorio de las artes escénicas. El teatro y la danza propician espacios de experimentación idóneos para pensar, percibir, problematizar, cuestionar, interrogar, construir, deconstruir, modificar las visiones, experiencias, representaciones del cuerpo y de las políticas corporales que constituyen identidades cada vez más frágiles, sobre todo porque su puesta en escena tiene un eco comunitario; siendo el tema y problema de la *comunidad* la asignatura pendiente de la sociedad contemporánea. En el teatro, danza y performance, el cuerpo deja de ser instrumento servil, objeto de control y autocontrol,

para devenir agente de resistencia e impugnación. Cualquier (a)puesta teatral, en toda época, lugar y circunstancia, que sea una puesta crítica y creativa, es teatro del cuerpo soberano. El arte aún tiene la discreta posibilidad de trastocar el control biopolítico de forma discontinua. Hoy más que nunca resulta vigente la perspectiva de Piscator de hacer del teatro una clínica de libertad y autonomía. En último término, el teatro no tiene ningún otro cometido que hacer conscientes a los seres humanos de todos esos elementos que afluyen y confluyen en la escena viva teatral y que antes estaban adormecidos tanto en los actores como en el público. Es despertar a una nueva ensoñación consciente. También sigue siendo urgente “el efecto del distanciamiento” de Bertolt Brecht como estrategia opuesta a la identificación entre la obra y el público. Hoy más que nunca, entre creador y consumidor se replantea la exigencia de transformación estética y política de un coloquio público, abierto al verdadero encuentro y disenso con el público.²⁴ La extrañeza, el juego de comprensión-no comprensión, el efecto de distanciamiento son cada vez más difíciles de lograr en la escena, e incluso pueden integrarse al efecto de anestesia de una sociedad cada vez más insensible. Sigue siendo un desafío de las artes escénicas hacer estallar de manera inédita la urdimbre de la experiencia humana en el parto múltiple de sentido.

²⁴ Cfr. Erwin Piscator, *Teatro político*, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1973, pp. 86-100; Bertolt Brecht, “Teatro épico”, en Édgar Ceballos (sel. y notas), *Principios de dirección escénica*, Escenología/ Instituto Hidalguense de Cultura, Hidalgo, 1999, p. 255.

Una obra de teatro no se mira como un cuadro, se vive de forma concreta, absolutamente singular, se experimenta de forma extraordinaria; resignifica lo insignificante. Frente al embotamiento de la sensibilidad, el teatro cumple una función sociopolítica insustituible: propicia una acción perturbadora. Una obra es una máquina de guerra contra el sentido común, discreto artefacto de desajuste. El drama es un devenir que nos implica incluso mucho tiempo después de haber visto una gran obra, nuestra perspectiva de las cosas se transforma lenta e irreversiblemente. El teatro tiene una función de confrontación con la realidad impuesta. Es una forma de despertar —según Kantor— “la imaginación sofocada”; ese teatro que nos lleva al corazón de la vida desde sus umbrales. Para Kantor hay que potenciar el teatro hacia un nuevo concepto de vida que nos muestre la vitalidad y el arte en el seno de contradicciones irresolubles. Ni dentro ni fuera de la vida, el teatro se desliza en el umbral, donde repetición y diferencia coinciden, donde los actos son, al mismo tiempo, verdaderos y ficcionales, simbólicos y materiales, profanos y sagrados. En palabras de Richard Schechner,²⁵ el teatro está situado en el borde de las fuerzas contendientes que dan vida. Contra el nihilismo, el teatro es fuente vital. Contra la estupidez, el teatro es inteligencia a flor de piel. Contra la gravedad de las cosas, es levedad de sonrisa y goce. Si uno de los motivos subyacentes del teatro es restaurar un equilibrio no restaurable, haciendo de la oposición un juego dialéctico, el desequilibrio en el teatro contemporáneo tendría que ser un motivo fundamental de resignificación de la acción teatral,

²⁵ Richard Schechner, “Siete pasos para crear una *mise en scene*”, en Édgar Ceballos (sel. y notas), *Principios de dirección escénica*, op. cit., pp. 409-410.

donde acciones y creaciones adquieran un sentido ético, antropológico y onto-poético. La crisis del humanismo no tiene por qué significar la abdicación de dar sentido a la existencia humana; siendo la escena teatral un vehículo privilegiado de sentido, tendríamos que apostar por propuestas teatrales que renueven el sentido más elemental de las cosas. Volver a la infancia del arte, a la infancia de la humanidad misma.

En un mundo sin sentido, el libre juego teatral conlleva una pizca de sentido. Con la vitalidad del recién nacido, en cada puesta emerge el trabajo creador de la empresa de significación humana. Aunque el devenir teatral es minoritario, concierne al mundo; aquí minoría designa potencia activa. La toma de conciencia es potencia de lucidez; potencialidad amorosa. En medio de la barbarie, el juego teatral contribuye a la apertura del interjuego existencial humano.²⁶

15

En tanto se limita a reproducir el mundo constituido, el teatro no renueva la sensibilidad, contribuye a su fijación. El teatro como espectáculo musical, como divertimento y repertorio de chistes de ocasión, está agotando sus posibilidades expresivas mínimas. Las concepciones y prácticas estandarizadas del teatro refuerzan las ideologías de dominación. En las sociedades mediáticas, el espectáculo y la representación han terminado por suplantar por completo a una realidad cuya matriz de significación provenga de otros elementos y recursos que no estén ligados directamente al imperio vacío de las mercancías. Las acciones revolucionarias en el campo del arte residen en

²⁶ Cfr. Tadeusz Kantor, "El teatro de la muerte", en Édgar Ceballos (sel. y notas), *Principios de dirección escénica*, op. cit., pp. 308-309.

la prolongación y multiplicación de formas vitales. La aventura situacionista de Guy Debord sigue siendo vigente en sus mecanismos, aunque los medios y fines se hayan modificado: liberar la vida, potenciar pasiones anómalas, desmontar la estructura de dominación cultural, llevar la revolución a la intimidad y a la convivencia anónima y, sobre todo, hacer de los placeres cotidianos una ética y una estética al alcance de todos. Más que nunca urge tomar la calle como espacio performativo político y estético, la ciudad tiene que ser objeto de una expropiación de los dispositivos de control, y una apropiación libre, anarca, del público. Y si el teatro es un arte político es porque implica siempre una colectividad, tanto en su creación como en su recepción. Por tanto no es posible hacer teatro sin política. Se suele olvidar que el teatro nació para interrogar a los dioses y desenmascarar a los hombres que se sienten dioses. El teatro es un arte anfibio, arte de la memoria —recordar toda la injusticia, barbarie, degradación, masacre—, pero también de los sueños, individuales y colectivos, de libertad y liberación;²⁷ y más aún, arte de la utopía y de la esperanza. No sólo transmite lo que ha sido y acontecido en la vida cotidiana, sino que también es una apuesta por labrar otro porvenir en la memoria de la condición humana.

16

En el teatro, la sociedad se dirige a sí misma, diálogo y monólogo, fiesta y duelo. El teatro es el único espacio donde la palabra se vuelve ente físico, real, sensitivo, sensible. El teatro debería abrir un ritornelo escénico que configurara un nuevo territorio y

²⁷ Cfr. Juan Mayorga, "El teatro es un arte político", *Remiendo teatro*, Celcit, en: <<http://www.remiendoteatro.com/Notas/Juan%20Mayorga3.htm>>. [Consulta 30/junio/2013]

otra producción de subjetividad e intersubjetividad. Educación, teatro y ciudadanía cívica guardan estrechas relaciones. No en balde en la Grecia antigua y en las sociedades prehispánica e hindú, el teatro tenía una función de resignificación existencial, sólo tardíamente, en la modernidad ilustrada, bajo el auge de la burguesía, se emancipa el teatro de su función existencial para reducirse a tener, en el mejor de los casos, una función estética. Si la formación y conformación de una ciudadanía crítica y activa tendría que ser uno de los objetivos fundamentales de la educación, entonces el quehacer teatral en tanto creación ético-política no puede mantenerse al margen de dicha encomienda so pena de fortalecer el estado de cosas existente. No sin razón, ha escrito Oskar Schlemmer: “La historia del teatro es la historia de la transmutación del hombre: el *hombre* como actor que representa tanto hechos corporales como psicológicos, y que pasa de la ingenuidad a la reflexión, de la naturalidad a la afectación”.²⁸ Las artes escénicas nos brindan una radiografía social y cultural de las entrañas de una época. Sin ser un resumen, el teatro condensa un poco de las diversas artes de su tiempo, desde la pintura y escultura, hasta la poesía, la danza y el pensamiento. Asimismo, el teatro tiene la capacidad de meterse y entremeterse en subterfugios de una época, deslizándose furtivamente por las alcobas privadas y los meandros palaciegos de la opacidad de la vida cotidiana; captura los guiños y giros expresivos más espontáneos. El propio Schlemmer, escritor, pintor, escultor, director y crítico teatral, fue un hombre de vanguardia que buscaba hacer del teatro la mayor aventura de libertad experimental, le era fundamental que la sociedad y los artistas trabajasen conjuntamente para conseguir la mayor libertad creativa posible, por ende, consi-

²⁸ Oskar Schlemmer, “Hombre y figura artística”, en Édgar Ceballos (sel. y notas), *Principios de dirección escénica*, op. cit., p. 237.

deraba que el público tendría que ser educado y sensibilizado para hacer de la utopía del arte total una nueva experiencia de creación humana colectiva. En tal contexto, el teatro escolar es un ejercicio ético y pedagógico imprescindible, empero tiene que ser replanteado más allá de su función instrumental didáctica y asumir el trabajo educativo de formación de ciudadanos críticos, empezando por despertar la sensibilidad y capacidad de apertura del espectador.

17

El arte es un laboratorio de autocreación de los linderos y significados de la condición humana. En su obra inconclusa, *Teoría estética*, Theodor Adorno decía que “El arte y las obras de arte son caducas no sólo por su heteronomía, sino también en la constitución misma de su autonomía. En este proceso, que sirve como prueba de que la sociedad es la que convierte al espíritu en factor de trabajo diferencial y en magnitud separada, el arte [... resulta] algo extraño y contrapuesto a él mismo”.²⁹

Para Adorno, la fractura estética entre arte, mundo y ser humano en los albores de la posguerra, daba cuenta del sentido del arte, a partir de la radical ausencia de sentido y significación humanos en los contenidos del arte y del pensamiento. Pero lejos del desencanto, el diagnóstico final era optimista, pues consideraba que el arte aún guardaba un potencial de liberación y emancipación de la cosificación humana. Para el teórico más representativo de la Escuela de Frankfurt, el arte tiene su fuerza de resistencia en la realización de un materialismo que elimine las divisiones y escisiones sociales y antropológicas. Al arte contemporáneo le corresponde una necesidad objetiva: afrontar la

²⁹ Theodor Adorno, *Teoría estética*, Akal, Madrid, 2004, p. 24.

miseria del mundo sin disfrazarla y sublimarla, pero no quedarse ahí sino trascender el estado de cosas hacia la instauración de otra realidad abierta a la esperanza, la solidaridad y la utopía. El arte es utópico, mediante su negatividad absoluta, dice lo indecible: la utopía. Mediante su imagen expresa los estigmas de lo repugnante y abominable. Mediante lo irreconciliable se aferra a una reconciliación necesaria e imposible en “una época en que la posibilidad real de la utopía (que, de acuerdo con la situación de las fuerzas productivas, la Tierra podría ser el paraíso aquí y ahora, inmediatamente) se une en una cumbre extrema con la posibilidad de la catástrofe total”.³⁰

Allende el desencanto y la melancolía, hoy las artes escénicas tienen que remontar la barbarie y la devastación para crear nuevos horizontes de sentido. Frente al teatro de la muerte, clamamos y reclamamos un teatro de la vida, la vida en su pureza simple y directa, sin adjetivos, nombres o sobrenombres: la inmanencia.

18

El sentido del teatro es la vida en su estado de conciencia corporal naciente. “El teatro es vida y la vida es teatro”: es una tesis que se suele repetir hasta volverse trivial. Por sencillo que parezca, cualquier ejercicio teatral nos muestra que, si bien es cierto que el teatro y la vida resultan indisolubles y que guardan una relación especular compleja, teatro y vida no son equivalentes. El teatro en la vida se contrae, se sintetiza y decanta en su esencia más pura, por eso el teatro es poesía en acción; no es simplemente la expresión de la vida, sino su compactación extrema; rigor sin concesiones, economía verbal y corporal. El teatro comprime la vida, la lleva a sus límites expresivos, lingüísticos, corpora-

³⁰ *Ibid.*, p. 69.

les. Cada palabra, cada silencio, cada gesto, contienen en sí todas las vivencias, potencias e intensidades de la humanidad entera. Las artes escénicas condensan la encarnación de la memoria humana en su plasticidad viva, pero una vida más concentrada, un bucle de experiencia comprimida,³¹ donde el condimento principal es sazón, sabor y saber humanos. De ahí que la imaginación sea el horizonte de lo posible-imposible en el seno de la vida cotidiana. Espacio abierto de conexiones y reconexiones, el teatro resulta ser una de las expresiones artísticas más difíciles porque exige la creación de poderosos vínculos entre el actor y su vida interior, entre el actor y sus compañeros, entre la obra y el público. Lo cual cobra una gran relevancia hoy justamente que hay una fractura constitutiva del entramado social y del horizonte del mundo. Por ende la sincronicidad que exige el teatro sólo se logra si se despliega una vida concentrada, quintaesenciada. La aspiración de lo sagrado en el teatro antiguo y el teatro moderno alternativo no es sino la búsqueda incierta y balbuceante de la vida misma. Tal cosa es lo que Peter Brook denomina como el intento de dar forma a lo invisible en lo visible. El teatro es un encuentro directo, casi carnal, con las grandes preguntas humanas sobre la vida, la muerte y la finitud. Y si la mayor libertad y creatividad del actor le exigen el mayor rigor, es porque el rigor se expresa como fidelidad a las formas vitales expresivas. El teatro es una búsqueda de crear sentido y el sentido una búsqueda por colmar la vida de significados y significantes múltiples y complejos.

³¹ Peter Brook, *La puerta abierta. Reflexiones sobre la actuación y el teatro*, El Milagro, México, 1998, p. 33.

Admitir el misterio y asombro que permean la vida cotidiana es la base del quehacer teatral, aunque el arte teatral exija más trabajo, oficio y entrenamiento que misterio. La esencia del teatro “se halla en un misterio llamado *el momento presente*. *El momento presente* es asombroso”.³² Momento de conexión entre actor y público, sagrado instante que se siente como un doble abrazo físico y metafísico. Momento de plenitud y de vacío; unión auténtica entre lo visible y lo invisible. Por eso, el teatro es y será una necesidad humana fundamental. La sustancia y significación del arte teatral reside en la densidad de la experiencia humana. En sus infinitos matices y detalles, el arte teatral expresa las aristas más recónditas de la existencia humana. La comunicación teatral, lo que hace comunidad y comunicación, va más allá del lenguaje y sus códigos establecidos de comunicación, pues se rehace de continuo en los umbrales de la palabra; como el niño que aprende por primera vez a nombrar el mundo. Paradoja: el teatro se presenta como vida verdadera ficcionalizada. Conduce a la verdad a través de la sorpresa, emoción, artificio, juego y alegría. Convierte el pasado y el futuro en parte del presente, nos permite distanciarnos de nuestra vida diaria y acercarnos a nosotros de forma inédita: “Es la verdad del momento presente lo que cuenta. Esta unidad aparece cuando las formas temporales han cumplido su cometido y conducen al único instante irrepetible en que nuestra visión se transforma”.³³ La comprensión intuitiva a través del cuerpo —según Brook— da la clave para una buena interpretación actoral. Un texto sólo cobra sentido gracias al detalle, que es fruto de la comprensión. El trabajo del director

³² *Ibid.*, p. 105.

³³ *Ibid.*, pp. 120-121.

es guiarse por un presentimiento sin forma determinada, pero capaz de adquirir las más diversas formas según se requiera. Intuición poderosa de una imagen viva de una obra en devenir. Trabajo artesanal de ir embonando las piezas en un todo orgánico, proteico. El director guía la escucha activa, y ésta es la razón por la que el teatro se despliega como proceso en perpetuo cambio. Irreducible al texto, el teatro es un fenómeno colectivo e individual, donde la soledad se acompaña de otras soledades para escuchar mejor el silencio, la palabra, la distancia.

20

El teatro es un arte temporal, de manera más precisa, se podría decir que el teatro es la puesta humana en la escena espacio-temporal. Alain Badiou considera que el teatro aporta algo fundamental en la comprensión de las ideas de una época, que no está en ningún género o discurso, excepto en la escena teatral. El interlocutor de Althusser y Deleuze ubica tres figuras canónicas de la comprensión pensante del arte: la didáctica, la clásica y la romántica. Badiou explica su controvertida comprensión de las figuras artísticas y su despliegue ontológico: la didáctica considera que la verdad es exterior al arte, el arte sólo registra la apariencia; tratándose del teatro “se le pedirá que sea la fábula heroica de la Idea”.³⁴ La clásica considera también que la verdad es exterior al arte, pero se trata de una exterioridad inocente: “el teatro capta al sujeto en una operación de identificación y transferencia, el arte teatral es una terapéutica no una propedéutica”.³⁵ La romántica aduce

³⁴ Alain Badiou, *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*, Manantial, Buenos Aires, 2005, p. 118.

³⁵ *Ibid.*, p. 119.

—siguiendo la perspectiva de Badiou— que sólo el arte es capaz de verdad concreta: el arte es el descenso, involuntario y doliente, de la Idea infinita en lo sensible; crucifixión finita de lo infinito, el teatro como pasión de lo verdadero que reúne a su pueblo.³⁶ Según Badiou, el siglo xx no ha aportado nada nuevo respecto a estas tres figuras, en el mejor de los casos se trata de una renovación, de una variación creativa, pero no de un reemplazo. Para Brecht el teatro tiene la misión de hacer visible la relación de los sujetos con una verdad que el mundo circundante escamotea. Y el intercambio del teatro con el psicoanálisis ha beneficiado mucho más al segundo que al primero, la psicologización de la dramaturgia no es menor a la peste que ha significado la rarefacción del teatro en manos de estéticas puristas y ciertas tendencias que Badiou encasilla como teatro-poema. El propósito más contemporáneo lo sitúa en la posibilidad de una cuarta relación: ni didáctica (posbrechtiana), ni clásica (posfreudiana), ni romántica (posheideggeriana). Posibilidad que denomina como *inmanencia*. El teatro —según Badiou— constituye el absoluto que descendió en la finitud escénica. Produce

un efecto de verdad singular, irreductible. Hay una verdad-teatro que no se da en ningún lugar que no sea el escenario. La singularidad de la verdad-teatro es comprendida de manera puramente inmanente, allí, sobre el escenario, y en ningún otro lugar: un acontecimiento experimental cuasi-político que amplifica nuestra situación en la historia. El teatro dispone de una maquinación experimental, precaria y pública que presenta lo eterno en el instante; singulariza la relación con esta presentación (ya que el espectáculo es siempre único, precario, abolido). Así, el teatro como verdad es un nudo de la eternidad, de la singularidad y de lo universal, de las figuras poéticas que él encarna.³⁷

³⁶ *Ibid.*, p. 120.

³⁷ *Ibid.*, pp. 121-124.

El teatro —añade Badiou— es el advenimiento de una idea como acontecimiento: ésta es la verdad teatral. El teatro hace que se encuentren eternidad e instante en un tiempo artificial. El instante de actuación es un instante de encuentro desde la fugacidad de los mortales. La dimensión experimental de la verdad teatral está hecha de voces, cuerpos, silencios, gestos, tiempos, esto en un espacio colectivo, la experiencia teatral es una experiencia pública que denomina Badiou la dimensión cuasipolítica de la verdad teatral, la cual nos sitúa en un tiempo histórico. El teatro hace legible un tiempo de oscuridad, clarifica nuestra situación humana específica: “el teatro esclarece nuestra inextricable existencia”.³⁸ Hay también una función amplificante de la verdad teatral. Encarna la puesta en acto de la verdad misma, el teatro hace verdad, es el devenir de la verdad encarnado. La pantalla del cine, la televisión o el monitor no dan cuenta de esta verdad precaria y fugitiva, intransitiva, única, que nos otorga el teatro. En la singularidad y unicidad de una noche o una tarde opera la verdad, es un instante escénico de la eternidad. El teatro nos presenta verdades pequeñas pero incoercibles e indomeñables. Por eso es que el tiempo del teatro no es el tiempo de la banalidad ni la opinión frívola, aunque su tema sea la frivolidad del mundo y del sujeto, sino el tiempo coronado por la aurora del ser. Un tiempo extemporáneo, intempestivo, a contracorriente del tiempo inerte de la actualidad. El teatro es el lugar del coraje y del valor, donde el valor y el coraje se erigen como potencias que obliteran y desgarran el consenso y el sentido común reinantes.

³⁸ *Ibid.*, p. 123.

“Deseamos —junto con Badiou— un teatro que convoque a la humanidad al exceso sobre sí misma, un teatro que contradiga la avaricia existencial, un teatro de la inseguridad. Deseamos entonces un teatro extremo y simple, que tipifique y resuma nuestro fárrago superficial. Deseamos la experiencia de textos radicales y eternos”.³⁹ El arte teatral ha sido un caleidoscopio para figurar y configurar el ser de lo humano en su plástica maleabilidad. Potencia de lo efímero, la vida cotidiana y su encarnación en el encuentro de los cuerpos sigue siendo una de las notas distintivas del teatro contemporáneo. Pero ¿qué es el teatro contemporáneo? Para poder ser contemporáneo no basta ir con los tiempos que corren, ni estar a la moda. El artista, en tanto contemporáneo, tiene una lectura que corta el presente, que disecciona con su filo crítico toda perspectiva complaciente. Como ha escrito Giorgio Agamben: “El poeta —el contemporáneo— debe tener fija la mirada en su tiempo; contemporáneo es aquel que mantiene la mirada fija en su tiempo, para percibir, no las luces, sino su oscuridad. Percibir en la oscuridad del presente esa luz que trata de alcanzarnos y no puede: eso significa ser contemporáneo”.⁴⁰ Añade que los contemporáneos son excepcionales, atípicos e intempestivos, como Nietzsche y Brecht, pues husmean en las tinieblas del presente, en la penumbra de la actualidad. El arte contemporáneo, en particular, el arte escénico, está llamado a romper con el tiempo, a inscribir en el presente una ruptura y una discontinuidad. Conlleva un espíritu de transformación del y en el tiempo. El teatro contemporáneo tendrá que asumir la conformación de una nueva subjetividad. En este sentido,

³⁹ *Ibid.*, pp. 126-128.

⁴⁰ Giorgio Agamben, *Desnudez*, *op. cit.*, p. 22.

el teatro latinoamericano está marcado por la herida de un pasado común de barbarie, trauma histórico, colonialismo, autoritarismo, dictadura y dictablanda. Por eso el teatro latinoamericano se tendría que desplegar como un arte plural, múltiple, ético-político, y cuya estética es una micropolítica de la existencia singular-plural. En las artes escénicas, la política es una forma de autocreación social de experiencias, subjetividades e intersubjetividades. Una política de la sensibilidad que articula el tejido social; terapéutica ecosocial, arte de la vida colectiva, clínica del tejido social.

22

El teatro contemporáneo tiene una función social, ética y política. Problematisa una condición humana que se debate entre la libertad y la determinación extrínseca. El Animal Plástico es el personaje central del drama contemporáneo. La autonomía de la obra de arte es el axioma de cualquier obra artística y creación estética. Con la quiebra de la modernidad, todas sus narrativas y metanarrativas ligadas colapsan, o por lo menos quedan en entredicho. En este entredicho se abre el umbral de límites y posibilidades de expresividad artística. Del arte edificante al arte dinamitante. Del arte que re-presenta al arte que presenta sin más. Eugenio Barba, discípulo destacado de Grotowski y compañero de viaje en la aventura del Teatro Laboratorio, publicó en la revista del Odin Teatret, en 1968, un influyente artículo titulado "Teatro y revolución", que luego sería compilado en la obra decisiva *Las islas flotantes*. La idea de "islas flotantes" se acerca a la noción deleuziana de "rizoma", en ambos casos se trata de una conciencia existencial, un método de trabajo y de vida. Para Barba, "la isla flotante" es una exigencia de salir a flote,

de crear una nueva forma de sociabilidad formada por seres asociales y marginales: "La isla flotante es el terreno incierto que puede desaparecer bajo los pies, pero que puede permitir el encuentro, la superación de los límites personales".⁴¹ También su idea de "los viajeros de la velocidad" se acerca a la noción de Gilles Deleuze de "Devenir", en ambos conceptos se expresa la pasión por el viaje, la transformación y la multiplicidad. De manera específica, Barba ha hecho de la diferencia personal y cultural y de la heterogeneidad una forma de encuentro y trabajo teatral colectivo. La historia del teatro, según él, contiene viajes, ficciones, visiones, intensidades, intercesores, mensajes más allá de todo código, anhelos revolucionarios.⁴² El valor del teatro no reside en su lectura sociológica, ni siquiera meramente psicologista, como preconiza Barba, sino en el sentido preciso y puntual de subjetivación que abre para actores y espectadores. "El actor debe cabalgar al tigre", expresión que Barba utiliza para designar la importancia de la disciplina actoral en sintonía con la creatividad. La transmisión entre maestro y discípulo es concebida más cercana al arte oriental de la enseñanza Zen que a la enseñanza teatral occidental, lo esencial no se transmite con palabras, sino con la elocuencia de un silencio cómplice. Es un teatro corporal, físico, espiritual, vivencial, totalmente vital y proteico. En *Más allá de las islas flotantes*, libro-crónica-ensayo, se consignan los arduos entrenamientos y la creación de un modelo de entrenamiento actoral hecho a la medida de cada actor:

Siempre, en nuestro teatro, el entrenamiento ha consistido en un encuentro entre la disciplina y un ir más allá de las formas fijas,

⁴¹ Eugenio Barba, *Más allá de las islas flotantes*, Escenología, México, 1986, p. 16.

⁴² Eugenio Barba, *Las islas flotantes*, UNAM, México, 1983, pp. 13-14.

del estereotipo que en el fondo es el ejercicio. El entrenamiento se basa en acciones muy elementales, ejercicios que compromiéndolo todo el cuerpo, lo hacen reaccionar completamente. Es todo el cuerpo el que debe pensar y adaptarse, permanentemente, a la situación que surja.⁴³

El cuerpo tiene que tomar su ritmo, escucharlo; la verdadera pulsación que mueve al actor es el ritmo singular. El entrenamiento actoral es un encuentro con uno mismo; cada actor decide y elabora su propio trabajo y para ello se requiere una libertad que hay que conquistar, una autonomía creativa que implica un forcejeo con la tradición y con uno mismo. Más que entrenamiento sería más preciso hablar de búsqueda teatral. El teatro irradia energía a un nivel extracotidiano. El trabajo teatral tiene que encarnar algo viviente. Frente a la esterilidad del teatro actual, Barba transmite las experiencias propias para crear una relación única. La lucidez sería el arma revolucionaria del teatro. Lo demás es lidiar con la incertidumbre, dejar que la finitud y el azar atraviesen un trabajo artístico riguroso. El proceso actoral no puede ser sino una transformación creciente que problematiza las relaciones entre vida y arte.

Nuestro oficio es la posibilidad de cambiarnos y de este modo cambiar a la sociedad. No hace falta preguntar: ¿qué significa el teatro para el pueblo? Es una pregunta demagógica y estéril. Más bien: ¿qué significa el teatro para mí? La respuesta, convertida en acción sin compromisos ni miramientos, será la revolución en el teatro.⁴⁴

⁴³ Eugenio Barba, *Más allá de las islas flotantes*, op. cit., p. 74.

⁴⁴ Eugenio Barba, *Las Islas flontantes*, op. cit., p. 15.

Un crítico alérgico le cuestiona a Eugenio Barba, creador del Odin Teatret, si su teatro es religioso, sectario o místico. Responde que los espectadores de sus obras generan la resonancia que produce en ellos. Ritos y mitos más que estar en la obra, estarían en la experiencia directa, artística, plena y comunicativa con el público. “Religar” como re-creación del tejido ontológico social es un asunto clave para repensar la función política del teatro. La fractura social de la modernidad se efectúa como polarización y des-estructuración de los vínculos sociales y personales. Ante la debacle de un individualismo sin individualidad habría que recordar la respuesta de Barba a un joven actor: “tu trabajo es meditación social sobre ti y sobre la condición humana concreta, sobre los acontecimientos que tocan nuestra experiencia y trastocan nuestro tiempo”.⁴⁵ Los montajes *Ornitofilene (Los amigos de los pájaros, 1965-1966)* y *Kaspariana (1967-1968)*, realizados por Odin Teatret, dan cuenta de la libertad y la ley humanas, pero siempre a partir de temas actuales, como resultan ser la caza de pájaros y el simulacro social, respectivamente. Ambos casos impugnan las barreras entre espectador y actor, la relación actor-espectador cambia en cada función. En Odin Teatret los actores se dirigen a los espectadores, los incluyen en situaciones del espectáculo. El espectador pequeño-burgués que busca su dosis de evasión estética como un buen narcótico subjetivo queda socavado. La potencia revolucionaria está en la comunicación y el contacto físico, el juego intercorporal que se pone en escena. El lenguaje teatral es único, tiene una singularidad y potencia irremplazables. Por eso, la experiencia teatral, al ser transmitida, corre el riesgo de convertirse en una fórmula general, en una afirmación abstracta despersonaliza-

⁴⁵ *Ibid.*, p. 36.

da. Sólo cuando algo ha sido verdaderamente absorbido con todo el cuerpo, sensaciones, afecciones e intelecto, puede ser verdaderamente comprendido. La libertad teatral está después, no antes, del dominio de formas y entrenamiento. Sólo hay libertad si hay trabajo de resistencia, porque sin ruptura consciente de los automatismos no hay expresión. Cuando el actor domina las reglas impuestas alcanza una forma de seguridad, libertad y espontaneidad. Un actor que sólo obedece reglas y aplica técnicas no hace teatro sino liturgia, y si no las conoce ni siquiera tendrá un cuerpo consciente. El actor es energía que crea. Hoy la creación actoral funge como “un intercesor”, dispositivo táctico de reconfiguración de la experiencia.

24

Quando se alude a teatro corporal se está designando el viraje hacia una nueva sensibilidad estética y artística que ha hecho del cuerpo su principal campo de posibilidades. En el teatro, el cuerpo se libera. El potencial expresivo e irreverente del cuerpo despierta, se erige como sujeto soberano. Pese a todos los esfuerzos de domesticación y de control, dice Lehmann, el cuerpo descentra la escena teatral, se constituye en un signo que niega el servicio del significado, punto de apoyo y línea de quiebre. El cuerpo es presencia, presente que se presenta. Corporalidad autosuficiente expuesta —según Lehmann— en sus intensidades, irradiaciones y potencias gestuales, en su presencia aurática y en su epifanía sagrada transgresora, en su tensión interna exteriorizada, en su intransitividad pura y plena, en su gesto libre de sentido y finalidad. El cuerpo se vuelve el único tema, pero su significación se expande en ondas colectivas que cimbran el cuerpo social. El teatro posdramático es un teatro de la inmanencia y de la microfísica; de la

inmanencia en tanto es un teatro que permite la liberación de las potencias adormecidas del cuerpo, y de la microfísica en tanto libera al cuerpo de un sentido único, de un aprendizaje estandarizado, hace que los procesos y devenires corporales se desplieguen en la anarquía coronada de una expresividad plena. El teatro está ahí para salvaguardar la singularidad, la identidad intransitiva e intransferible de ser un cuerpo. Sin un cuerpo biológico, todavía se le niega al espíritu humano su aparición. Las nuevas configuraciones biopolíticas del control de la subjetividad y de los cuerpos suelen ser ambiguas, si no es que contradictorias, pues trabajan en pos de la inmortalidad, mientras que mortifican los cuerpos singulares. Si las ciencias contemporáneas y las biotecnologías y nanotecnologías buscan mostrar y demostrar que la naturaleza no es algo fijo ni esencial, ni tampoco inmutable, la política y el arte tendrían que ser reductos humanos de resistencia e imaginación crítica. Si el Hombre “es una invención del humanismo occidental, ¿por qué no inventar nuevas concepciones y, junto con ellas, nuevas formas de ser en el mundo y nuevos mundos para habitar? Puede ocurrir que las fuerzas del hombre entren en la composición de una forma no humana, sino animal o divina”.⁴⁶ En los albores de otra condición (post)humana el teatro ensaya nuevas representaciones de la subjetividad.

25

La politización del teatro asume —el precepto brechtiano de— que toda obra tiene una función política, sea consciente o no de ella. Sirvan algunos casos ejemplares que evidencian

⁴⁶ Paula Sibilía, *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*, Fondo de Cultura Económica, México, 1999, p. 266.

la profunda huella que tiene el drama épico de la barbarie en Latinoamérica como asunto nodal de las artes y particularmente de las artes escénicas. En México las acciones teatrales y performativas de Jesusa Rodríguez han sido un claro ejemplo de la vitalidad de una propuesta escénica que rompe con los grilletes del teatro y trastoca la relación entre creador y espectador. El teatro puede ser una poderosa herramienta de activismo social. Como en muchos otros colectivos, el teatro de Artaud, Grotowski, Brook y Barba ha influenciado notablemente al grupo peruano Yuyachkani, que se concibe como un “teatro de la memoria”, que hace del teatro una acción política radical que investiga y rescata las culturas populares marginadas y los movimientos sociales desde el compromiso de la participación ciudadana y la democracia real. En tierra adentro antes de la frontera gringa, justo en la región del desierto zacatecano, La Ciénega Teatro ha montado obras relacionadas con migración, marginación y homofobia, llevando sus montajes a lugares marginados por las instituciones oficiales. El grupo ha transitado de la improvisación y autogestión a una semiinstitucionalización, sin perder el compromiso social. Entre sus propuestas se encuentra —explica Iván Guardado, uno de sus animadores— transformar la visión del espectador, ir más allá del simple divertimento.⁴⁷ Por eso la agrupación también realiza talleres, seminarios y congresos, con la finalidad de fomentar otro tipo de prácticas culturales en una región donde la mayor parte de la población económicamente activa es migrante y buena parte de la juventud que se queda se dedica al narcotráfico. Arte marginal, el teatro en zonas periféricas tiene un potencial ético-político insoslayable,

⁴⁷ Rafael de Santiago, “La actividad cultural es la solución a problemas sociales que nos aquejan actualmente: Guardado”, entrevista con Iván Guardado, *La Jornada Zacatecas*, Zacatecas, 21 de octubre del 2013, en: <http://issuu.com/lajornadazacatecas.com.mx/docs/local_21102013>. [Consulta: 15/julio/2015]

ya montar una obra en las condiciones más adversas resulta ser toda una odisea y osadía. En América Latina hay un cuerpo social y político que expresa cicatrices y traumas de la historia vivida. Frente a la emergencia de un teatro que se asume como testimonio de la creciente violencia, habría que repensar de manera meditada la difícil y evanescente diferencia entre hacer un teatro espectacular que mimetiza la violencia y un arte de denuncia y a favor de otro régimen semiótico de subjetivación; la diferencia es de matiz y de grado, pero es significativa. A propósito de Francis Bacon, Deleuze decía algo similar: buscar un arte de las sensaciones y no un arte sensacionalista.

26

Se ha hablado mucho de crisis del teatro actual, habría que precisar: ¿de qué crisis se trata? ¿Qué es lo que está en crisis y por qué? ¿Cuáles son los alcances de la crisis, si se trata de una crisis de ciertas expresiones teatrales o de ciertas regiones? Cecilia Lemus en un ensayo titulado “Y en dónde quedó el teatro” hace un recuento de los daños. El dictamen: “Ante nosotros se revela inequívocamente un árido paisaje teatral, colmado de insensatez, desgracia, puerilidad; vacío páramo, yermo habitado por obras híbridas que se nutren de acarameladas, amistosas y caducas críticas, aplausos de amañados, compadres corruptos”.⁴⁸ La dramaturga y directora teatral se lamenta por el estado actual del teatro: el mediocre uso del lenguaje sin conciencia de la poesía escénica, la ausencia del arte del diálogo como catalizador de la vida misma, la actuación acartonada, la expresión corporal artificialmente alambicada, ausencia de formación

⁴⁸ Cecilia Lemus, “Y en dónde quedó el teatro”, *Paso de Gato: Revista Mexicana de Teatro*, núm. 16/17, abril-junio del 2004, pp. 46-47.

actoral seria y compleja. En ese contexto, Lemus destaca dos obras donde encuentra teatro, arte y oficio: *Desazón* escrita por Víctor Hugo Rascón Banda y bajo la dirección de José Caballero, obra que según Cecilia Lemus constituye una lección teatral: “Perfección, maestría, pulcritud e impecabilidad en la dirección, en las actuaciones y en la dramaturgia”.⁴⁹ También destaca *Máquina Hamlet* de Heiner Müller, dirigida por Alberto Villarreal, como un teatro de búsqueda y confrontación. Más allá de las consabidas preguntas que se podrían formular en cuanto a si lo visto por la autora es todo lo que se hizo en México en el 2004 o bien sólo se circunscribe a la capital, y también si da cuenta de manera crítica y objetiva del estado de cosas o bien nos presenta una mirada muy personal de lo que ella cree que son las cosas, más allá de todas estas dudas razonables, queda la pregunta de si esa crisis del teatro, crisis también del arte, no estaría ligada con la crisis de la sociedad en la que vivimos hoy. Preguntarnos por el teatro significa cuestionarnos sobre la posibilidad de transitar hacia un arte como micropolítica de la sensibilidad bajo un contexto de nihilismo que asola y azota el mundo contemporáneo. No justifico todo lo que se monta o desmonta hoy en día, pero las generalizaciones e invectivas absolutamente radicales contra el teatro, así como contra el arte contemporáneo, poco o nada abonan para una discusión sopesada de las cosas; no pocas veces, la gravedad de la crítica teatral cae por su propio peso. Quizá sea más productivo dilucidar la significación del teatro a partir de sus efectos en el público e interrogar su dimensión performativa y política.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 47.

Junto con las enfermedades somáticas y psíquicas, hay otras enfermedades del orden del espíritu que orientan la perplejidad y aporía histórica por la que hoy estamos transitando. No hay que ver las enfermedades espirituales como algo negativo o positivo, sino como algo inherente al ser humano. Los dolores espirituales aquejan el ser del ser humano, su ser también enferma. Según el pensador rumano Constantin Noica, las seis dolencias que hacen del hombre el ser enfermo del universo se desprenden de los desequilibrios del ser y son las siguientes: *todetita*, *horetita*, *catholita*, *atodetía*, *ahoretía*, *acatholía*. En la *todetita* se sufre por no encontrar una expresión individual para lo general y para las determinaciones de éste. La *horetita* es causada por la carencia de determinaciones; en la *catholita* la penuria es por lo general; mientras que la *atodetía* consiste en el rechazo de lo individual, la *ahoretía* rechaza las determinaciones y la *acatholía*, el ámbito de lo general.⁵⁰ La *catholita* hace que el ser humano singular devore lo universal, lo suplante. "Hay que salir de la condición individual y al mismo tiempo hay que confirmarla. Hay que encontrar lo general específico."⁵¹ Y sin embargo, en cada época crepuscular la *catholita* reaparece como el acto de lucidez que permite que nos demos cuenta de la vanidad de la generalidad elegida. "La *acatholía* es la enfermedad del esclavo humano que ha olvidado cualquier dueño, hasta el interno."⁵² Carencia de lo general, la *catholita* es la enfermedad de los tiranos, frenesí de la acción. Personas que no profundizan nunca en lo humano, existencia estancada en

⁵⁰ Constantin Noica, *Seis enfermedades del espíritu contemporáneo*, Herder, Barcelona, 2009, pp. 14-52.

⁵¹ *Ibid.*, p. 56.

⁵² *Ibid.*, p. 35.

una adolescencia eterna pueril. El existencialismo, enfermedad espiritual de lo general, se encierra en el subjetivismo más atroz, el infierno son los otros porque no puede abrirse al exterior. Monadología sin la trascendencia divina. El sujeto está solo predicando en el desierto de la nada. En lugar de lo general, se instala una nada asfixiante: “Mientras que el sujeto carece de conciencia de lo general, la enfermedad de la *catholita* se manifestaba [...] por el exceso de acción, la exuberancia de lo posible, la obsesión de las acumulaciones, la pluralidad ciega y la proliferación”.⁵³ Bajo la conciencia de la ausencia de lo general se producen experiencias espirituales cuyo tono se deriva del suceso convertido en necesidad ciega, el sentimiento de pérdida de sí y de exilio, la angustia, la exasperación y la colisión trágica del sujeto. La *acatholía* implica el rechazo consciente de lo general. El arte pone en juego lo individual y representa la conversión de “las determinaciones de lo individual hacia lo general, el rescate de las cosas de su catástrofe para protegerlas anastróficamente de la caída, en vez de suprimirlas”.⁵⁴ La *horetita* es una de las mayores enfermedades espirituales de nuestro tiempo y se expresa como la ausencia de determinaciones, muestra la exasperación ante la imposibilidad de actuar conforme al pensamiento. Constituye una de las dolencias más significativas del mundo contemporáneo. El mayor absurdo contemporáneo consiste en suspender las determinaciones, bloqueando así las comunicaciones. *Esperando a Godot* —de Samuel Beckett— sería el paradigma de ese grado cero de comunicación. Esta aparente total libertad condujo al riesgo del no ser y a la parálisis. El arte terminó por no expresar nada. La *ahoretía* proyecta el ser humano en el nihilismo del desierto, enfermedad de la inacción e inanición, paradójicamente, guarda

⁵³ *Ibid.*, p. 73.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 38.

un potencial creador insospechado. Aunque las enfermedades del ser puedan ser fuentes de creación, hay épocas como la presente en que estas enfermedades se instalan en sociedades e individuos y dan frutos envenenados. No se trata de curarlas, sino de sacarles provecho, despertar su potencia adormecida. Las enfermedades del espíritu reflejan la precariedad del ser. El arte es un sismógrafo del espíritu. ¿Acaso no hay en la actualidad una séptima enfermedad del espíritu, la de traer, con una pizca de novedad, una inmensidad de monotonía o una lápida de impotencia nihilista? Sin embargo, en el desierto extensivo y extendido del nihilismo aún se cultivan exquisitos oasis de plenitud y creatividad; como la roca que se arroja al estanque, hay que generar un teatro de irradiaciones concéntricas. Abogamos por un teatro de la vida que se asuma como afirmación irrestricta de la libre creación humana.

28

Siguiendo el libro IX de la *Metafísica* de Aristóteles, Agamben señala que la potencia es “constitutivamente impotencia y que todo poder hacer ya es siempre un poder no hacer; el hombre es el animal que puede su propia impotencia”.⁵⁵ El ser humano hoy es incapaz de darse cuenta de su potencia porque es incapaz de aceptar su radical impotencia. Vuelto ciego respecto a sus capacidades e incapacidades, desconoce lo que hace y lo que puede (no) hacer. Lo peor del asunto es que, mientras aquel que es separado de lo que puede hacer aún puede resistir, en cambio, “aquel que es separado de la propia impotencia pierde, sobre todo, la capacidad de resistir. Y así como es sólo la ardiente conciencia de lo que no podemos

⁵⁵ Giorgio Agamben, *Desnudez*, op. cit., p. 59.

ser la que garantiza la verdad de lo que somos, así también es sólo la lúcida visión de lo que no podemos o podemos no hacer la que da consistencia a nuestro actuar”.⁵⁶ Esto nos lleva a uno de los principales problemas del teatro actual, la posibilidad de generar otra mirada, otra experiencia y percepción de sí y del otro, puesto que el otro, el público, forma parte del teatro. Sin público no hay teatro, y hoy el público del teatro está siendo devorado por la cultura mediática, por la sociedad del espectáculo virtual. Por desgracia, amplios sectores del teatro actual, en lugar de dar pequeñas verdades incómodas, suelen buscar éxito, divertimento y espectáculo. Hay una proliferación de un teatro cómodo, narcótico, que mima al espectador. De ahí que la mayor potencia del teatro —según Badiou— resida “justamente en que se trata de una presentación y no de una representación. Es el carácter activamente presente del teatro lo que nos sorprende”.⁵⁷ Presentación de la física del cuerpo, de la materialidad intraducible e inexpropiable del cuerpo, el teatro sigue siendo aún un espacio de resistencia frente a la virtualización y desmaterialización del ser, en particular del ser humano. El teatro viviente no es un espectáculo sino puesta en acto de comunidad y comunión, una comunidad que materializa la utopía del ser en común uno múltiple. El teatro es un lugar de resistencia esencial frente a todas las banalidades y banalizaciones del mundo del espectáculo y su cultura mediática.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 61.

⁵⁷ Alain Badiou, *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*, op. cit., p. 134.

En un mundo saturado de horror, terror, espanto y desamparo, necesitamos ideas-teatro de la inmanencia que asuman la celebración de la vida soberana con un coraje afirmativo: “Nuestra cuestión es por lo tanto menos la de las condiciones de una tragedia moderna que la de las condiciones de una comedia moderna. Nuestro tiempo exige una invención que anuda en la escena la violencia del deseo y los roles del pequeño poder local”.⁵⁸ Abogamos por un teatro impúdico que no calle lo que nadie quiere escuchar, por un teatro incorrecto que cuestione los axiomas de la época. Un teatro que no sea un espejo de la frivolidad reinante, que no se ahogue en regurgitaciones nihilistas. Un teatro que sea esclarecimiento, problematización, una invitación a interrogar e interrogarse, generando alternativas frente al conformismo y el desencanto generalizados. Si las tecnociencias fáusticas nos hablan del poder que tenemos para superar la condición humana y la opinión mediática nos habla de la impotencia que tenemos para acceder a nuestra condición humana, el teatro tendrá que ser ese nodo que se abre entre libertad, ley, acción e innovación. No sabemos, nadie lo sabe, cuál será el destino del teatro, probablemente cambiará de manera radical con la popularización creciente de las nuevas tecnologías y nuevas formas de comunicación y comunidad, pero el teatro como puesta en escena en tiempo y cuerpos reales frente a un público de carne y hueso, quizá ya de manera marginal, pero no menos importante, tendrá una función única e insustituible. El teatro después del teatro constituye una apuesta, extemporánea e intempestiva, una apuesta a contratiempo sobre el ser humano y su espejo. (A)puesta para que lo humano tenga la potencia de la multiplicidad. Mientras

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 140-141.

haya teatro habrá animales lúdicos, reflexivos, vitales, críticos, creadores, soñadores, delirantes, complejos, divertidos, patéticos, ligeros, gozosos. Espacio antropológico relacional y excepcional, el teatro seguirá siendo el espejo más preciso y puntual de la vida cotidiana y sus diversas metamorfosis. Radiografía del alma individual y colectiva, el teatro, en tanto pulsación de nuestras actualidades y ensoñaciones, es un ejercicio creativo del devenir humano en su incesante mutación por tomar nuevos rostros en el encuentro físico con las ideas. Es donde el cuerpo se hace presente en los umbrales de la finitud. Presencia del cuerpo pleno abierta al infinito que se palpa bajo un secreto compartido entre voces, murmullos y silencios.

De cuerpo presente, en los umbrales de la finitud
se terminó de imprimir en octubre de 2016
en los talleres de Editoriales FT, S. A. de C. V.,
Calle 31 de Julio de 1859,
Mz. 102, Lt. 1090, col. Leyes de Reforma,
C. P. 09310, Iztapalapa, Ciudad de México

El cuidado de la edición estuvo a cargo
de Leticia García y Abril Terreros.
Formación, Stephanie Segura.

El diseño editorial es de José Bernechea Iturriaga.

El tiraje consta de 1 000 ejemplares.

