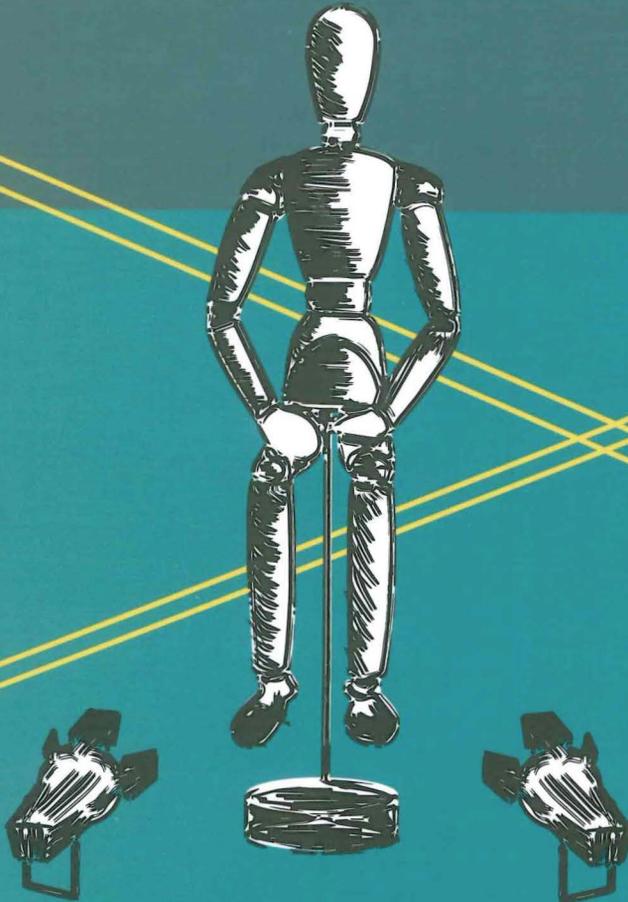


Rubén Ortiz

Escena expandida Teatralidades del siglo XXI

El amo sin reino
Velocidad y agotamiento
de la puesta en escena





RUBÉN ORTIZ
Ciudad de México,
1968

Es parte del colectivo La Comedia Humana; miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte; Investigador del CITRU; profesor de la maestría en Dirección de la ENAT; y colaborador de las revistas *La tempestad* y *Registro*.

Ha realizado más de 20 piezas escénicas en México y otros países. Es autor de la bitácora de *Cuarteto* (INBA, 2007) y de los libros *El amo sin reino* y *Fuera de escena*. Coordinador del libro *Terra ignota: conversaciones sobre la escena expandida* y corresponsable del blog laisladeprospero.blogspot.com.

Actualmente realiza, con La Comedia Humana, un proyecto llamado *La comuna*, que consiste en la reapropiación por parte de comunidades específicas, de ciertos procedimientos artísticos con el propósito de reactivar la memoria, los imaginarios sobre el futuro y la puesta en común de acciones.

Escena expandida
Teatralidades del siglo XXI

El amo sin reino
Velocidad y agotamiento de la puesta en escena

CIENTÍFICA

Reedición, 2016

Producción:
Secretaría de Cultura
Instituto Nacional de Bellas Artes

Rodolfo Obregón / Cuidado editorial CITRU
Pablo Ramírez Reyes y Adrián Rivas Quijas / Formación
Javier Delgado Solís / Corrección de estilo

© Rubén Ortiz

D. R. © 2016 de la presente edición
Instituto Nacional de Bellas Artes / Centro Nacional
de Investigación, Documentación e Información Teatral
Rodolfo Usigli (CITRU)
Paseo de la Reforma y Campo Marte s/n,
colonia Chapultepec Polanco, delegación
Miguel Hidalgo, 11560. Ciudad de México

Las características gráficas y tipográficas de
esta edición son propiedad del Instituto Nacional
de Bellas Artes de la Secretaría de Cultura

Todos los Derechos Reservados. Queda prohibida la reproducción total
o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento,
comprendidos la reprografía y el tratamiento informático,
la fotocopia o la grabación, sin la previa autorización por escrito
de la Secretaría de Cultura / Instituto Nacional de Bellas Artes

Impreso y hecho en México

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



Índice

ESCENA EXPANDIDA: TEATRALIDADES DEL SIGLO XXI

| | |
|---|-----|
| Preliminar | 11 |
| Primera parte. Presupuestos | 17 |
| La puesta en escena | 19 |
| El malestar de la representación | 31 |
| La escena expandida | 47 |
| Segunda parte. Procedimientos | 59 |
| Performatividades | 61 |
| La emergencia de lo real | 73 |
| Espacio público y giro social | 83 |
| Final | 95 |
| Anexo: Fichas informativas de agrupaciones y artistas. | 99 |
| Bibliografía | 105 |

EL AMO SIN REINO: VELOCIDAD Y AGOTAMIENTO DE LA PUESTA EN ESCENA

| | |
|------------------------|-----|
| Preliminar | 119 |
| Primera parábola | 121 |

| | |
|---|-----|
| La última fe del mundo: una voluptuosidad sin precedentes | 123 |
| El doble y sus teatros | 127 |
| Segunda parábola | 141 |
| El ojo que vigila | 143 |
| Última parábola | 147 |

Escena expandida
Teatralidades del siglo XXI

Preliminar

1.

Este texto es el resultado de la confluencia de varias líneas vitales. La principal, una que comenzó en 2003 cuando al final del desmontaje de la obra *Salomé o del pretérito imperfecto* de Teatro Ojo,¹ varios artistas e investigadores escénicos nos miramos las caras y decidimos reunirnos cada quince días para conversar acerca del estado del teatro en nuestro rededor. Entre los que iniciamos la conversación se encontraban Ileana Diéguez, Gerardo Trejoluna, Ricardo Díaz, Alicia Laguna, Jorge Vargas, Héctor Bourges, Alberto Villarreal, Rodolfo Obregón y quien esto escribe; a quienes luego se sumaron Jean-Frédéric Chevallier y Katia Tirado.

Era claro para muchos de los que allí nos congregamos, que el teatro mexicano había llegado a un insostenible grado de inmovilidad, fijado sobre todo por las políticas del mismo campo que apostaban una y otra vez por distintos tonos de costumbrismo (incluso cuando se decía salir de él) pero, además, una inmovilidad promovida en los espacios pedagógicos, críticos y de políticas de administración de recursos.

Para algunos de nosotros esas charlas fueron piedra de toque para emplazar otra mirada a nuestro quehacer. Un ejemplo prístino es el vuelco que el Encuentro Internacional de Teatro del Cuerpo (organizado por Teatro Línea de Sombra) dio en su mutación hacia el Encuentro Transversales, en donde la preocupación por el cuerpo del actor pasó hacia el cuerpo del espectador y los laboratorios actorales se fueron volviendo laboratorios de imaginación social.

En mi cronología personal, la referencia más inspiradora acababa de ocurrir cuando Ricardo Díaz hizo su lectura de *La vida es sueño*, en el Centro de

¹ Diéguez, 2009.

la Imagen. Allí, en *El veneno que duerme* (2001) muchos tuvimos una bocanada de aire fresco, a través de un trabajo que nos ponía a prueba como espectadores y en el cual, sin renunciar al rigor del tratamiento del espacio y bajo una dramaturgia muy abierta, todas nuestras certezas representacionales se venían abajo magistralmente. Recuerdo el entusiasmo de Rodolfo Obregón en su crítica para el semanario *Proceso* -donde tuvo que hacer dos entregas para dar cabal cuenta del acontecimiento- y, asimismo, las loas de Ludwik Margules que al fin encontraba a un artista con el cual dialogar desde la divergencia.

El mismo Margules se acababa de topar con los muros de la representación en su última etapa creativa que iba de *Cuarteto* (1996) a *Los justos* (2001) y que llegaría hasta su trabajo final, *Noche de reyes o como quieran* (2004). Otro ejemplo de lid contra la representación en las generaciones más añejas lo tuvimos con *El doliente designado* (2001) de Wallace Shawn, escenificado por Juan José Gurrola.

Por otra parte, Teatro Línea de Sombra acababa de afinar largos años de paciente y elaborado teatro físico con el sorprendente homenaje a Beckett, *Galería de moribundos* (2002). Gerardo Trejoluna y quien escribe, por una vía similar, presentamos *Autoconfesión* (2003), una manifestación política con respecto a los roles del teatro y los estilos hegemónicos, acompañada por un texto de Peter Handke.

Asimismo, en esos años pudimos asistir a la emergencia de Teatro Ojo y Héctor Bourges, con la citada *Salomé*; el teatro del presentar de Chevallier y *Los tres sueños de Rosaura*; así como al *Hamletmaschine* de Villarreal en su Madriguera. También fuimos testigos de los empeños multimedia de La máquina de teatro de Juliana Faesler y Clarissa Malheiros, así como de la consolidación internacional de Teatro de Ciertos Habitantes.

Así las cosas, en aquellos días pedí a Ileana Diéguez un texto de presentación para el conjunto de carpetas de espectáculos de quienes formábamos el coloquio quincenal. Texto que llevamos a Madrid en 2004, con motivo de la invitación a *Autoconfesión* al hoy extinto festival Escena Contemporánea. En esas líneas, Diéguez hace una radiografía más puntual de lo que estaba aconteciendo, haciendo alusión a una “escritura parricida”:

En los creadores que hacia finales de los años noventa, en la encrucijada de dos siglos, han comenzado a desmontar la estructura de la teatralidad, desde su ar-

quitectura dramática, espacial y escénica, advierto la presencia, con diferencias en cada uno de ellos, de una escritura de rasgos parricidas. No hay en la frase ninguna alusión temática. La escritura parricida es una metáfora teórica que quiere dar cuenta de una dislocación de la sintaxis, de una horadación textual. Las roturas que ella refiere implican la carnavalización de un canon tradicional, una nueva ordenación de los sistemas escénicos y otra relación con los referentes dramáticos, en ocasiones en franco proceso deconstructivo del *corpus* dramático, en lúdicos o problematizadores desmontajes de textos clásicos. En la tendencia que hemos identificado como teatralidad conceptual/performativa, el desmontaje aparece como una estrategia de-construcción escénica. La idea de una escritura parricida en la teatralidad también apunta a “estrategias contaminantes”, fronteras, para abordar el hecho escénico. (Diéguez, 2010: 1)

Todo esto, sin embargo, no respondía solamente a una iniciativa vanguardista, de pura renovación formal, ni tenía sólo que ver con el teatro mexicano. Sobre todo en Latinoamérica, la puesta en crisis de los modos representacionales de operar funcionaban y funcionan aún como respuesta directa ante un estado de cosas que resulta ya imposible de abordar simplemente con la puesta en escena de las primeras generaciones de renovadores escénicos de la modernidad: los ejemplos de Mapa Teatro en Colombia, de Yuyachkani en Perú y las diversas teatralidades disidentes a lo largo del continente, urgían ya formas escénicas de implicación artística que Diéguez llama “escenarios liminales” (Diéguez, 2007 (a)).

Pero, también, por otro lado, para los primeros años del siglo la escena internacional había puesto en cuestión a la máquina de representar, una máquina que en palabras de Óscar Cornago, se iba volviendo cada vez menos operativa:

La escena moderna se muestra como una maquinaria de representación que se descompone, un mecanismo averiado, la constatación de una imposibilidad, una representación chirriante que gira sobre sí misma, atrapada en un bucle, repeticiones sin sentido que hacen visible la diferencia pura de la representación, su ser como repetición, como volver-a-representarse, como máscara y engaño, como juego y mecanismo, dinámica de fuerzas en movimiento. (Cornago, 2006: 72).

Del mismo modo, el muestrario que Lehmann reúne y sistematiza bajo el nombre de “teatro posdramático” va dando cuenta de algunos ejemplos que provienen ya desde mediados del siglo XX, con Kantor y, más tarde, con Müller, Wilson o Bausch. Sin embargo, como Lehmann mismo reconoce,² el suyo es un análisis limitado que no puede dar cuenta, por ejemplo, de la emergencia de artistas iberoamericanos.

Y es aquí donde la investigación de José Sánchez se vuelve fundamental para poder nombrar lo que va ocurriendo en nuestras latitudes. Entre otros, su texto “El teatro en el campo expandido” (Sánchez, 2008) es un referente ineludible para distinguir las líneas de la transformación del nuevo siglo y vale subrayar que el empequeñecimiento del globo gracias a las redes digitales y al acceso cada vez mayor al tránsito internacional, hicieron que su teoría y las agrupaciones que da a conocer tuvieran más visibilidad en nuestras tierras.

Por otro lado, es patente que el siglo que corre, desde sus comienzos, ha traído enormes transformaciones, muchas de ellas ya avizoradas en las prácticas artísticas del siglo anterior, pero que tanto con la llegada del universo digital y la resistencia a los desmanes neoliberales, han hecho más urgente la puesta en crisis de lo que llamo el “monopolio de la representación”. Y, sin embargo, esto ha hecho también más fuerte la reacción de quienes detentan dicho monopolio.

Un ejemplo constante en nuestro teatro es la imposibilidad de poder dialogar acerca de nada que no se parezca a la puesta en escena costumbrista. He visto durante todo lo que va del siglo cómo ante cualquier manifestación de escena expandida, los críticos, los pedagogos, los artistas y quienes se mueven en el curso de las legitimaciones teatrales, cierran cualquier discusión con un: “¡pero eso no es teatro!”

Y, por otra parte, después de casi veinte años de impartir clases de teatro, me ha sido ineludible ser afectado por una demanda de los alumnos hacia otras teatralidades, pues les parece que la puesta en escena —con sus representaciones y jerarquías— es incapaz de dar cuenta de su forma de abordar el mundo.

² En entrevistas varias así como en una pregunta expresa mía, realizada en su charla en la ciudad de México, el 27 de octubre de 2014 en el Aula Magna del Centro de las Artes.

2.
Debo decir entonces que este libro pretende dar una descripción razonada a las transformaciones ocurridas, sin ser de ninguna manera un recetario o cédula de identidad de una escena que es imposible de unificar en cuanto a forma o intención.

No se trata, tampoco, de decir nada nuevo, pues me parece que los citados Diéguez, Cornago y Sánchez —por hablar de la teoría en nuestra lengua— tienen herramientas teóricas más afiladas que las mías y una perspectiva más amplia que la de alguien que se siente involucrado.

No intento hacerme pasar por investigador profesional: me encuentro más cerca de lo que José Antonio Sánchez llama investigador-creador.³ Tampoco intento rehuir la responsabilidad de hablar de algo que cruza mi biografía y acepto incluso mi limitada visión, por ejemplo, al dejar de lado el explosivo movimiento dramático de los últimos años; sólo puedo decir que mi interés está en las propuestas que desbordan de manera más radical los mecanismos de representación y de ejercicio de poder de la puesta en escena moderna.

Este texto existe también porque la contemporaneidad resulta un punto ciego para nuestra crítica e investigación y debo decir que mi escuela la ha constituido la urgencia por plasmar lo que ocurre de manera ordenada, así como diez años de leer absolutamente todos los trabajos de mis compañeros del CITRU.

Este, pues, no pretende ser un catálogo universal: su lector ideal es la gente que hace teatro en México. He intentado que la mayoría de los ejemplos aquí presentados tengan una referencia videográfica para poder confrontar lo dicho; asimismo, gran parte de los grupos extranjeros mencionados son algunos cuyas piezas han pasado por nuestro país.

He dividido el libro en dos secciones que despliegan escenas, conceptos que pretenden funcionar como ejes del pensamiento. En la primera sección, “Presupuestos”, se habla de la representación moderna y su crisis, sin lo cual me parece, es complicado comprender por qué suceden ciertas expansiones; y, por otra parte, se explican ciertos términos relativos al arte y al teatro que

³ Sánchez, s/f (b).

han tenido que redefinirse para seguir explicando lo que pasa en la escena. La segunda parte, "Procedimientos", muestra algunas operaciones de la escena expandida, lo que, a su vez, pretende mostrar las diferentes gradaciones de su expresión, las diversas formas que ha tomado.

3.

Es importante también mencionar que la exposición de estos temas ha sido puesta a prueba en un seminario que lleva el mismo nombre de la investigación, y que ha sido impartido tanto en línea como presencialmente. Estos ensayos performáticos han hecho que se pule tanto el contenido como la dramaturgia de la exposición de los temas.

Quiero hacer especial mención al seminario impartido en el teatro Carretera 45, donde asistieron, entre otros, Martín López Brie, Edgar Chías, Camila Villegas, Édgar Álvarez, Arnaud Charpentier, Carlos Nóhpal, Rocío Galicia y Antonio Zúñiga. Estos encuentros cumplieron en parte el propósito de la investigación: divulgar conocimiento con miras a generar un más refinado nivel de diálogo entre quienes hacemos la escena. De hecho, a partir del seminario, Carretera 45 y Anónimo Drama han editado un libro donde los participantes reflexionan acerca de los temas expuestos, que son los que vertebran este libro: *Terra ignota: conversaciones sobre la escena expandida*. Lo dicho: otras formas de relación se van haciendo presentes.

Ciudad de México, febrero de 2014

Posdata: A sugerencia de los editores, a este texto sigue una reedición de *El amo sin reino*, un libro escrito en 2007 cuyo subtítulo: "velocidad y agotamiento de la puesta en escena", revelaba ya la necesidad de describir lo que estaba sucediendo en la escena nacional y mundial. A pesar de esta aspiración, el libro terminó siendo sólo una genealogía de la aparición del director de escena y hoy tendría su lugar justo como apoyo a la primera parte del libro *Escena expandida*.

A esta nueva edición sólo le he hecho correcciones menores de ciertos términos sobreutilizados o puntuaciones que hacen la lectura más clara. Aclaro, sin embargo, que su género también se desplaza entre la crónica y la investigación, por lo que la literatura no deja de estar presente.

Primera Parte: Presupuestos

Nietzsche ha descubierto que la actividad peculiar de la filosofía es la actividad diagnóstica... ¿Qué es lo que somos hoy? ¿Y qué es este hoy en el cual vivimos? Tal actividad diagnóstica comportaba un trabajo de excavación bajo los propios pies, para establecer cómo se había constituido antes de él todo aquel universo de pensamiento, de discurso, de cultura que era su universo... Yo trato en efecto de diagnosticar el presente: de decir aquello que somos hoy, qué es lo que significa actualmente decir aquello que somos.

Michel Foucault

La puesta en escena

Comenzaremos con una extensa cita tomada de una entrevista a Ludwik Margules:

El director crea vida en el escenario. En esta medida, se torna omnipresente. Además, no podría ser de otra manera, si concebimos la puesta en escena como un hecho autoral de quien la crea y en donde todos los elementos quedan “recodificados”. Yo más bien hablaría de un hecho poético, de un director que conforma un hecho poético a través de su ficción, a través de una narrativa escénica. En este sentido, el director es realmente un dios, un creador que descubre mundos para conformar una ficción a través de la cual se expresa, una ficción poética. Es en este sentido que trabaja el director.¹

Pues de lo que se trata aquí, es de hacer una breve genealogía de aquello que hizo posible el fenómeno que llamamos “puesta en escena” y que cristalizó en operaciones estéticas, espacios de legitimación y jerarquías de trabajo. Se trata de comprender que el concepto “escena” es una construcción determinada históricamente en muchos niveles a los cuales, luego, podremos aplicar el adjetivo “expandida”. La puesta en escena, aquí, será tratada como una forma paradigmática en el sentido en el que lo imagina Giorgio Agamben. Un paradigma que nos servirá para condensar lo que entenderemos como teatro moderno: aquel formado bajo la aparición de las funciones del director de escena.

¹ Tarriba, 2004.

El paradigma y el personaje

En su ensayo “¿Qué es un paradigma?», Giorgio Agamben demuestra la manera en la que esta forma de exposición teórica funciona en los libros de Michel Foucault para explicar ciertos fenómenos de época. El caso más conocido es el que aparece en el libro *Vigilar y castigar*,² donde por medio del “panóptico” —ese concepto imaginado por Jeremy Bentham para reorganizar los cuerpos y la vigilancia en las prisiones—, el filósofo francés puede hablar y describir posteriormente de las “sociedades de control”.

En el ensayo referido, Agamben define el paradigma como algo:

Más parecido a la alegoría que a la metáfora, el paradigma es un caso singular que se aísla del contexto del que forma parte sólo en la medida en que, exhibiendo su propia singularidad, vuelve inteligible un nuevo conjunto, cuya homogeneidad él mismo debe constituir. Dar un ejemplo es, entonces, un acto complejo que supone que el término que oficia de paradigma es desactivado de su uso normal no para ser desplazado a otro ámbito, sino, por el contrario, para mostrar el canon de aquel uso, que no es posible exhibir de otro modo.

(Agamben, 2010: 23)

De alguna manera, el paradigma es un modelo tomado de un dispositivo que funciona para describir y comprender las estrategias, las redes de poder, los espacios de saber, las distribuciones de los cuerpos y los circuitos de conocimiento en un periodo determinado. Es una táctica metodológica que permite atraer a su figura diversos niveles de análisis. Así, continúa Agamben:

puede decirse que el paradigma define, en este sentido, el método foucaultiano en su gesto más característico. El *grand enfermement* [gran encierro], la confesión, la indagación, el examen, el cuidado de sí: todos estos fenómenos históricos singulares son tratados —y esto constituye la especificidad de la investigación de Foucault con respecto a la historiografía— como paradigmas que, al mismo tiempo que deciden un contexto problemático más amplio, lo constituyen y lo vuelven inteligible. (Agamben 2010: 22-23)

² Foucault, Michel, *Vigilar y castigar*, México, Siglo XXI.

De esta manera, me ha parecido indispensable tomar el dispositivo “puesta en escena” y a su activador, el personaje “director de escena” para comprender los diversos niveles de funcionamiento del teatro moderno.³

El régimen estético

Ahora bien, para hablar de la puesta en escena y de la emergencia del director de escena, es preciso hablar de ciertas condiciones que la hicieron posible, entre ellas, las de la conformación del arte en el cual se inscribe. Para ello, partiremos de las reflexiones del filósofo francés Jacques Rancière, quien nos señala que el arte es un modo de hacer entre diversos otros y es insuficiente imaginar que siempre ha tenido el mismo *estatus* en cada cultura. En el periodo llamado modernidad, las artes han tenido un espacio bastante singular, donde se organizan los espacios de lo que se puede ver y lo que no, quién puede hacer y quién no; en fin, hay una política de las artes.

Para Rancière, existe un momento en que el arte adquiere un espacio autónomo; ese momento estaría identificado con lo que los historiadores llaman “modernidad” (aunque Rancière mismo intente polemizar tal término):

El régimen estético de las artes es el que propiamente identifica al arte con lo singular y desliga este arte de toda regla específica, de toda jerarquía de los temas, los géneros y de las artes. Pero lo realiza haciendo estallar en pedazos la barrera mimética que distinguía las maneras de hacer del arte de otras maneras de hacer, y separaba sus reglas del orden de ocupaciones sociales. Afirma la absoluta singularidad del arte y destruye al mismo tiempo todo criterio pragmático de esta singularidad. Funda a su vez la autonomía del arte y la identidad de sus formas con aquellas por las cuales la vida se da forma a ella misma. (Rancière, 2009: 24-25)

³ Se hace indispensable hacer aquí la aclaración de que llamo “teatro moderno” a aquel que dio forma y predominio a la puesta en escena; en oposición al “teatro contemporáneo”, que quedará para denominar a la escena expandida. La división es fundamental en las explicaciones acerca de arte moderno y arte contemporáneo, de las cuales un mejor ejemplo se puede encontrar en Smith 2012.

Así pues, nace una “cultura de artes” que representa un inédito reparto de lo sensible, en la que unos llamados artistas, sujetos singulares, pueden dotar a la vida mundana de objetos singulares, fabricados no para la acción, sino para la exhibición en espacios específicos. En palabras del investigador Reinaldo Laddaga, esta cultura de las artes:

... se organiza y se extiende en torno a una proposición: la proposición de que hay una forma de práctica cuyo momento central es el aislamiento, la puesta en distancia de un fragmento de materia o lenguaje que, en virtud de la interrupción de sus vínculos inmediatos con el espacio en el que viene a aparecer, se expone como el portador de otras potencias, como el vehículo del sentido de un todo o el interpretador universal, como un sitio de combinaciones y metamorfosis a través de las cuales se dibuja un cierto orden del mundo, como un lugar de exposición donde se lleva a “una potencia superior una poeticidad ya presente en la vida del lenguaje, en el espíritu de una comunidad e incluso en los pliegues y las estrías de la materia mineral”. (Laddaga, 2006: 31)

El arte, pues, en y para su singularidad requiere –parafraseando a Virginia Wolf– una habitación propia, pues es en su propio ámbito donde se pueden generar cosas importantes para el espíritu de la humanidad o para cierto habitar común.

Asimismo, en el régimen estético de las artes, se pasa de la representación de los grandes acontecimientos y personajes a la vida de los seres anónimos; a encontrar los síntomas de una época, una sociedad o una civilización en los detalles ínfimos de la vida corriente; a explicar la superficie a través de las capas subterráneas y reconstituir mundos a partir de sus vestigios. “Lo ordinario se vuelve bello como huella de lo verdadero”, apunta más adelante Rancière. (Rancière 2009: 42) Es así que bajo este régimen, por ejemplo, pasamos en el drama de las tragedias de los príncipes, a las tragedias del soldado raso Woyzeck, el ama de casa Nora, o las tres hermanas hijas del general.

Pero también es bajo este régimen de autonomía que las artes podrán legislarse en sus propios campos bajo sus propios criterios. Es este espacio autorreflexivo lo que hace posible la aparición del teatro como un arte que ya no fija su horizonte en la efectividad literaria, pictórica o musical:

... déjenme repetirles que no solamente el trabajo del escritor es inútil en el teatro. También el trabajo del músico lo es y también el del pintor. Los tres son completamente inútiles. ¡Que ellos vuelvan a sus reservas, a sus reinos y dejen a los artistas del teatro la posesión de sus dominios! Solamente cuando estos últimos sean nuevamente reunidos, surgirá un arte tan alto y tan universalmente amado que —lo profetizo— se descubrirá en él una nueva religión.

Una religión sin sermones, hecha de revelaciones. No nos mostrará las imágenes definidas que el escultor y el pintor nos ofrecen. Ella revelará ante nuestros ojos los pensamientos, silenciosamente —por medio de los movimientos—, a través de una sucesión de imágenes. (Gordon Craig, s/f: 4)

La plena autonomía del teatro pasa por definir aquello que le es propio: el movimiento en el espacio. Pero este espacio es uno que, repito, sólo se define bajo sus propias reglas. No es la página, no es la tela, no es el aire por donde pasan los sonidos: es la escena. Hay, en las ideas de Gordon Craig, el gran pensador del teatro autónomo, una necesidad primaria de vaciar un espacio aún antes de cargarlo de algo más:

DIRECTOR: No, el arte del teatro no se identifica con la representación o con el texto y tampoco con la escenografía o con la danza, mas es síntesis de todos los elementos que componen este conjunto: de acción, que es el espíritu de la representación; de palabras, que forman el cuerpo del texto; de líneas y de color, que son el corazón de la escenografía; de ritmo, que es la esencia de la danza. (Gordon Craig, s/f: 5)

Pero desarrollemos algunos niveles para mejor comprender que la autonomía no ha significado autismo: la propia autonomía viene determinada por modos de pensar y movimientos en las capas de la sociedad.

Condiciones sociológicas

En uno de sus primeros libros, *El espejo del agua*, de 1916, el poeta chileno Vicente Huidobro escribe:

Que el verso sea como una llave
 Que abra mil puertas.
 Una hoja cae; algo pasa volando;
 Cuanto miren los ojos creado sea,
 Y el alma del oyente quede temblando.
 Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;
 El adjetivo, cuando no da vida, mata.
 Estamos en el ciclo de los nervios.
 El músculo cuelga,
 Como recuerdo, en los museos;
 Más no por eso tenemos fuerza;
 El vigor verdadero
 Reside en la cabeza.
 Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas;
 Hacedla florecer en el poema;
 Solo para nosotros viven
 Viven todas las cosas bajo el Sol.
 El Poeta es un pequeño Dios.
 (“Arte poética”)⁴

Esta declaración, que daría lugar al “creacionismo”, funciona perfectamente no sólo para ilustrar el espíritu de cierto tipo de arte de la modernidad, sino aún más, la manera en la que este espíritu en el que el artista es “un pequeño Dios”, encarna en la figura del director de escena.

Hay en el poema una estrofa fundamental: “Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas!/ Hacedla florecer en el poema”. Se trata, afirmará más tarde Huidobro, de una rebelión en contra de la Naturaleza como razón primera, como *causa sui* y, por tanto, causa inicial de todas las cosas. En esta rebelión, “el hombre” podrá acceder —aunque sólo sea en pequeño— a las facultades divinas sin

⁴ De Costa, René, 1989: 46.

tener que rendir cuentas al supremo creador. Para esto, es importante que el espacio blanco del poema deje de ser el espacio para comentar las Escrituras, y se vuelva el “ciclo de los nervios” (cf. el pesa-nervios artodiano) donde puedan inventarse mundos nuevos con sus propias reglas de existencia. Se trata, en muchos sentidos, de la rebelión del intérprete, que pasa de ser el comentador a ser el demiurgo de otros cosmos:

...

El poeta dice a sus hermanos:

«Hemos aceptado, sin mayor reflexión, el hecho de que no puede haber otras realidades que las que nos rodean, y no hemos pensado que nosotros también podemos crear realidades en un mundo nuestro, en un mundo que espera su fauna y su flora propias. Flora y fauna que sólo el poeta puede crear, por ese don especial que le dio la misma madre Naturaleza a él y únicamente a él».

Non serviam. No he de ser tu esclavo, madre Natura; seré tu amo. Te servirás de mí; está bien. No quiero y no puedo evitarlo; pero yo también me serviré de ti. Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas.

Una nueva era comienza. Al abrir sus puertas de jaspe, hincó una rodilla en tierra y te saludo muy respetuosamente.

(manifiesto *Non serviam*, en De Costa, 1989: 229-230)

Es esta relación de posibilidad entre el artista, el espacio de acción y la autonomía de la obra lo que opera en la dinámica de la puesta en escena. Y, por supuesto, el ejecutor de tal dinámica toma el papel principal, en nuestro caso, el director de escena.

Podemos adivinar, entonces, que además de las condiciones estéticas, han existido otras condiciones en el devenir histórico para que esto sea posible. Por una parte, la representación escénica y sus decorados fueron empujados por la coherencia científica a sus territorios; la emergencia de lo que hoy llamamos ciencias sociales, y en especial la arqueología, iba revelando territorios del pasado (y más tarde con la psicología, del inconsciente), que hacía su correlato en la exigencia de verosimilitud a la decoración y al vestuario.

Es sabido, por ejemplo, que en tiempos de Voltaire y Diderot las grandes divas de la escena vestían sus mejores telas al margen de que la obra ocurriera en la antigua Roma o en la Venecia renacentista. El gusto del pú-

blico, impulsado por aquellos decoradores, fue atendiendo a los descubrimientos arqueológicos e históricos. Esto hacía, de inmediato, que la atención del espectador dejara de estar sólo en la fábula para moverse, también, a los terrenos de la escenificación.

Pero esto también implicó que, operativamente, esa coherencia de los decorados, requiriera una organización más elaborada que sólo las entradas y las salidas de los actores.

Por otra parte, como bien señala Bernard Dort (2009), las mutaciones sociales fueron conformando las teatralidades. En primer lugar debido a la industrialización de las ciudades europeas, que exigieron la creación de más teatros que dejaban detrás la separación entre público aristocrático y público vulgar; la “mediocritas” que fueron trayendo consigo los Estados-nación de democracia representativa, operó sobre las conformaciones de los espacios públicos. Esto implicó, para el drama y su interpretación, un cambio en la conformación de las obras y de los repertorios. Un decorado y un público distintos, exigían una escritura y una actuación distinta: los dramas fueron pasando de la representación de roles a la presentación de personajes, con lo que aquellas viejas divisiones de las compañías (el “galán joven”, la “doncella”) se fueron volviendo obsoletas, pues los papeles involucraban formas singulares de abordaje y expresión.

Se trataba, en todo caso, para el espectador de una puesta de atención que fluctuaba de la trama a su interpretación: el intervalo necesario que requería de una figura que llenara el hueco entre el drama y el espacio de representación.

Pero, aún más, este espacio de representación se volvió marcadamente autónomo con la llegada de la luz eléctrica, capaz de radicalizar los modos de visibilidad. Son, entonces, esta exigencia de autonomía y su posibilidad material, lo que dará lugar a la escena; a la aparición de un espacio nunca antes concebido igual: ya no para la representación de un texto, sino para la construcción de un acontecimiento-mundo:

Es preciso, pues, que la unidad de la obra se desdoble para cumplirse, que otro artista saque de la obra el «principio regulador que, deducido de la concepción primera, dicta perentoriamente la puesta en escena, sin pasar otra vez por la voluntad del dramaturgo». El director teatral ya no es entonces el regente de un

interregno. Es el segundo creador que da a la obra la plena verdad manifestada en su devenir visible. (Rancière, 2011: 151)

Pero vale la pena precisar la cita de Rancière, pues conforme la escritura escénica va ganando primacía sobre la dramática, el director de escena deja de ser ese segundo creador (el poeta con respecto a la naturaleza), para volverse el “Amo del reino”⁵ (el poeta con respecto al poema).

Esto se debe, en efecto, a que la escena misma va creciendo en complejidad, pero también a que lleva a cabo una serie de procedimientos nacidos de las perspectivas del tiempo de su conformación, algunas de las cuales he descrito en *El amo sin reino*⁶ y de las que haré síntesis a continuación.

Condiciones epistemológicas

En primer lugar, la figura del director de escena cumple un propósito marcado por el paradigma científico de sujeto de conocimiento. Es decir, tal como el científico opera sobre la materia indagando en ella y a la vez fundando los parámetros de su realidad, el director es casi un científico social cuyo objeto de investigación es el hombre mismo.

Dentro de ese juego de espejos de lo humano, demasiado humano, que es el teatro, el director de escena se posiciona como sujeto fundador, como dueño de la mirada inaugural sobre un espacio objetivado, sobre el cual se posará una posible explicación (biológica, económica, política) del hombre, un hombre representado a su vez por el juego del actor. (Ortiz, 2007: 14)

Es este papel de doble del teatro lo que permite al director nombrar sus creaciones como experimentos y a su espacio de trabajo laboratorio. Y, a la vez, argumentar discursos sobre la vida de los humanos, con la característica de que estos discursos tienen como soporte la construcción completa de un universo singular en cada ocasión. La caja negra funciona como caja de Petri donde se generan condiciones ideales para examinar el comportamiento

⁵ Tomo la denominación del imprescindible libro de Jean Duvignaud, *Sociología del teatro*.

⁶ Ortiz, 2007.

humano. Y esta manera de generar universos, es similar a la fundación de espacios de conocimiento que inaugura la mirada científica:

La disposición de la escena en el teatro moderno, a diferencia del teatro clásico, no es más el paisaje de una ilusión que fascina o la ambientación para una fábula conocida, es un diagrama que segmenta y divide a la manera de la anatomía fisiológica. No es un plano ni una sucesión de planos; es ya una tridimensionalidad que “da a ver” según un paradigma muy detallado de lo que significa la mirada. El ojo no recibe una impresión sobre la cual irse posando anecdóticamente. El ojo tiene una cartografía distribuida sobre la cual irse posando evolutivamente. La escena moderna distribuye para un ojo que ahora hace paradas, ahora acelera, ahora inspecciona. (Ortiz, 2007: 18-19)

En este sentido, como hemos dicho, la llegada de la luz eléctrica se convierte en un elemento fundamental: “Todas las modernas tentativas de reforma escénica aceptan este punto esencial, es decir la manera de dar a la luz todo su poder y, por ella, al actor y al espacio escénico, su valor plástico integro” (Appia, citado por Duvignaud, 1966: 396).

Es la luz eléctrica la que hace aparecer el espacio de la caja negra como un “lugar físico y concreto que pide que se le llene y que se le haga hablar su lenguaje concreto” (Artaud); gracias a la luz eléctrica el espacio se diagrama y se valora en sus diferentes fragmentos (fondo, frente, centro, altura).

La escena del teatro moderno, entonces, engendra toda una política de los cuerpos, de los gestos, de sus relaciones; para lo cual va a requerir cuerpos capaces de ser moldeados de acuerdo con estas políticas. Si cada director soporta una estética, cada director soporta también un laboratorio y una política, y así también cada director será un pedagogo o, más bien, un disciplinador de cuerpos; cuerpos pertinentes para espacios particulares. El sujeto de conocimiento —el hombre, el director— precisa de sujetos de conocimiento —el hombre, el actor.

Y aún más: si como dice Duvignaud el director es “un personaje real y soberano que, poseyendo la responsabilidad de una visión global y la técnica puesta a su disposición, ordena la elaboración del universo que impone”, esto no quiere decir que por fuera del teatro él mismo no se encuentre sujeto a otras condicionantes y, además de las estéticas sociológicas o epistemológicas, el director esté sujeto a condicionantes económicas: “El espectáculo

es caro. Por lo menos exige un cálculo económico que ningún animador o dramaturgo puede despreciar u olvidar; la sociedad industrial ha abierto el mercado del teatro” (Duvignaud, 1966: 416).

El Stanislavski anterior a la Revolución de octubre financió su realismo de la *intelligentzia* rusa burguesa de fin de siglo, que irónicamente coincidió después con la *intelligentzia* comunista soviética. Meyerhold pagó con su vida al ignorar las condicionantes económicas. Brecht lo entendió perfectamente y recaló en el cobijo de la Alemania Oriental. Brook atendió al llamado de las sirenas de las subvenciones parisienses y Eugenio Barba mantiene el Odin Teatret con dinámicas de mercader naval y un poco de pirata. El director de escena es un pequeño dios, el perfecto modelo del hombre moderno: creador, científico, dictador, gurú, técnico, crítico literario, psicólogo, político y, por supuesto, empresario o funcionario público.

El malestar de la representación

El primero que comparó la pintura con la poesía fue un hombre de gusto refinado que sintió que las dos artes ejercían sobre él un efecto parecido. Se daba cuenta de que tanto una como la otra ponen ante nosotros cosas ausentes como si fueran presentes, nos muestran la apariencia como si fueran realidad; ambas engañan y su engaño nos place.

Lessing, prólogo a *Lacoonte*.

Representar

Ya se sabe: en nuestro idioma, la palabra “actuar” ha ganado seriedad en detrimento de aquella que se usa en muchos otros: “jugar”. Y para el teatro mexicano actuar es sinónimo de “representar” y, a su vez, representar aparece como una fuerza de la “identificación”. Así, estamos cerca de tener un diagnóstico del poder de la representación para nuestro teatro.

Actuar no es jugar, es representar. Y representar significa convertirse en otro, conocerlo al grado de confundirse con él, “quedar poseído”. Es hacer aparecer a alguien que no está y, así, suplir su presencia. Ser o ser, nunca fingir. No hay nada que moleste más a un actor mexicano, que el que le digan que finge o que es —como se decía en el Medievo a los actores— un “hipócrita”.

En todo caso, este es un asunto no sólo de la actuación sino de la escena moderna que nace bajo el enorme poder de la mimesis. La puesta en escena se inaugura bajo el influjo del realismo que es un mano a mano entre lo real y su representación:

El realismo, más que un estilo, es un intento por alcanzar la coherencia entre lo real y su representación, y una tentativa por hacer de la realidad objetiva el único criterio de verdad aceptable. Subyace a la actitud realista un compromiso ético y una voluntad política: la depuración de las representaciones y la fijación de una realidad objetiva constituyen las condiciones previas para cualquier tentativa de ficción o transformación efectivas. (Sánchez, 2012: 29)

El realismo es El estilo del teatro moderno. Pero la coherencia entre el objeto real y la representación ya era una meta no sólo para el teatro, sino también para las artes visuales. Una carrera comenzada desde el Renacimiento:

El progreso pictórico, por tanto, se plantea en función de la decreciente distancia entre las simulaciones ópticas real y pictórica; dicho progreso puede medirse por el grado en que el ojo percibe una diferencia entre ambas simulaciones. La historia del arte demostró la existencia de un avance. En la medida en que el ojo podía percibir más fácilmente las diferencias en las representaciones de Cimabue que en las de Ingres, el carácter progresivo del arte podía demostrarse científicamente; la óptica no es sino una metáfora para proporcionar a la mente humana una representación tan exacta como la cognición absoluta del ser divino (...). La historia de la ciencia podía interpretarse por tanto como la progresiva disminución de la distancia entre representación y realidad. En esta historia optimista, existían razones para pensar que los reductos de ignorancia irían saliendo poco a poco a la luz, y que todo podría conocerse finalmente, de igual modo que, en la pintura, todo acabaría por poder mostrarse. (Danto s/f :3)

La cúspide de esta evolución, irónicamente —como Moisés ante la Tierra Prometida—, no la alcanzaría el arte, sino la técnica: los alcances miméticos de la fotografía cambiaron pronto los fundamentos y los objetivos de las artes visuales. Y sin embargo, para la escena este avance técnico resultó fundamental.¹

Lo que es de resaltarse es la manera en la que el realismo dio consistencia primero a la estética de la puesta en escena y luego al campo de legitimación del campo teatral y cómo las primeras disputas escénicas se dieron en térmi-

¹ Acerca del modo de operar del realismo en los inicios de la puesta en escena, véase el primer capítulo de Sánchez, 2012.

nos de abandono del realismo que, en muchos sentidos son disputas contra Stanislavski (véase la dimisión de Meyerhold y su estética de la “convención consciente”).

Y sin embargo, es de hacer notar también la manera en la que en México esta tensión fundadora, a su vez, va a dar lugar a un posicionamiento político del realismo y, más aún, del costumbrismo.

La historia oficial del teatro moderno en México, remite sus inicios a la llegada del método de Stanislavski a través de Seki Sano, mismo que dialogará con una dramaturgia costumbrista expresada en las obras de los alumnos de Rodolfo Usigli: Carballido, Magaña, Mendoza —y, sus primeras perversiones con Luisa Josefina Hernández e Iburgüengoitia—. De manera que el modo realista de componer la escena se convierte en el eje alrededor del cual giran todas las estéticas y ante el cual aquellas que le encuentran líneas de fuga serán consideradas “alternativas”. Y más aún: a pesar de la fuerza que cobra el teatro de directores en los años cincuenta y sesenta, las instituciones que estos fundan terminan generando múltiples variaciones y perversiones del realismo, aunque en el discurso digan alejarse de él.²

Es así que lo que llamamos puesta en escena, el realismo y la representación se encuentren tan identificados en México.

La representación

Pero volvamos un poco. Arriba se decía que el realismo es un movimiento estético que va de la mano de una intención política que intenta fijar la idea de una realidad objetiva. Es una manera de fijar un tipo de representación. ¿Qué es una representación? Además de ser el nombre que ponemos a una función teatral, la representación es una operación por medio de la cual damos forma a la realidad. La representación es un marco para lo real. Es una operación que nos da la oportunidad de manejanos dentro de ello. Es, de hecho, construcción de realidad: “No hay otra realidad, otro sujeto ni otro objeto que los que resultan del juego de las miradas y de los discursos que los ponen en escena”, según Corinne Enaudeau (1999: 21).

² Consúltese Ortiz, 2011(a).

Y según Bergson,³ no podemos dar cuenta de todos los estímulos que nos afectan, de modo que nuestra percepción elige aquellos que le son directamente útiles y elimina de la memoria los demás. A esta elección y puesta en memoria la podemos llamar una representación. Incluso la conformación del lenguaje es una operación de representación más compleja: damos valores fonéticos a lo que seleccionamos como la realidad, para poder dialogar con ella.

La representación es también un medio. Wittgenstein decía: “los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo” y así dejaba claro que la representación es un medio para tratar con el mundo y, a la vez, un fundador de él.

Ahora bien, el propio funcionamiento de la representación hace de ella algo que, para tener sentido, depende de su construcción y de su utilización. La representación no está allí, esperándonos, es un asunto de elaboración colectiva. Al enseñarnos los nombres de las cosas, por ejemplo, se nos enseña la cosa y su contexto, la cosa y su uso, y al mismo tiempo aprendemos a abstraer la cosa de su uso y de su contexto. Sabemos qué se hace en esta mesa y en qué momentos y bajo qué rituales, pero también podemos decir “mesa” sin referirnos a ninguna en particular.

Podemos decir, entonces, que conocer un modo de representación es conocer también sus políticas. (Y, por supuesto, la propia política es una representación).

Podemos decir también que cada cultura implica un modo de representación.

La representación moderna

Así, la representación es un asunto histórico. Es decir, que no siempre se construyen los marcos y las políticas para nombrar y ver la realidad de la misma manera. Para no ir más lejos, lo que importa ahora es trazar dos o tres coordenadas para comprender la representación moderna y la manera en la que la puesta en escena es un correlato de ésta.

³ Al respecto, consúltese *Materia y memoria*, así como *El bergsonismo*, de Gilles Deleuze.

Decíamos al principio del capítulo que para el realismo, representar es una operación ligada a la identidad. Veamos entonces que, de acuerdo con el sociólogo Eduardo Grüner:

la noción de identidad moderna, pensada inicialmente para describir la interioridad individual es, por supuesto, una cierta representación de los sujetos. Representación, insistamos, relativamente novedosa y consagrada, en el campo del arte, por la generalización del género “retrato” en la pintura renacentista, o del género “novela” en la literatura moderna. (Grüner, 2004: 59)

La identidad es un aspecto, entonces, de un modo de representación que se impone junto con una mirada del positivismo científico, una idea del sujeto, una conformación del Estado y demás características, que a su vez dan lugar a una serie de instituciones que la consolidan. Hemos visto que la política de la representación se relaciona con dar la palabra o negarla; dar la visibilidad o negarla, y en el caso de la representación de la modernidad, esto tiene que ver con la repartición de las personas y los espacios. Por ejemplo, en los pueblos colonizados: “allí donde había otras formas de organización política, territorial, cultural (...) mediante la violencia (física o simbólica) se transformaron radicalmente las formas de representación identitaria de esos pueblos” (Grüner, 2004:60).

La representación, al recoger algunos aspectos de lo real, deja fuera otros, no sin cierta violencia, que puede ser cultural, intelectual o física. Lo que queda fuera de la representación es, pues, lo que queda fuera de la escena, es lo obsceno; o en el caso de las personas, lo subalterno:⁴ las mujeres, los indígenas, los pobres, los no-blancos.

Pensemos ahora en otro aspecto de la modernidad, un aspecto operativo.

La modernidad opera con base en una “autonomización de las esferas” de la estética, la economía y la política (Weber); esferas que, sustituyendo a las jerarquías premodernas, se administran ahora mediante dinámicas autónomas cuyas legitimaciones son interiores y cuyas relaciones son exteriores, es decir, que tienen que organizarse y administrarse de manera independiente

⁴ El concepto de subalteridad tiene un desarrollo relevante en Gramsci, y será luego desarrollado con abundancia en los llamados “estudios culturales”.

y que su contacto con otras esferas no les hará transformar ni su forma ni su función.

Esto va de la mano con otra operación de la modernidad: la consagración del individuo y, en él, una interioridad. Continúa Grüner:

Ya hemos adelantado que uno de los componentes decisivos de este cambio en la “imagen del mundo” es la promoción del protagonismo del individuo, expresado en la historia de los estilos artísticos por el prestigio, renovado en la modernidad, del retrato. Este cambio queda evidenciado de forma aún más patente en la utilización de la perspectiva en los retratos a partir del Renacimiento, por la cual ahora el individuo (esa nueva categoría de la era protoburguesa) es mostrado en un “primer plano” —es decir, en una posición dominante— respecto de su entorno, mientras que en la representación medieval típica, con su carácter igualadoramente “plano” y sin profundidad, el ser humano queda también “aplanado”, “sumergido” en el *continuum* de la imagen, de manera similar a cómo, en la concepción ideológico-filosófica dominante en la época, el ser humano —toda su identidad— quedaba sumergido en el *continuum* de la trascendencia divina. (Grüner, 2004: 65)

Esto implica dos transformaciones importantes para el teatro. La primera, es que el arte no sólo está involucrado en una de esas esferas autónomas sino que, además esa autonomía implica una “interiorización”. En un caso, arquitectónica: las artes se relegan hacia espacios interiores. Por ejemplo, el cubo blanco del museo y el cubo negro del teatro. Esto implica, a su vez —y veremos cómo todo está ligado—, una privatización de los espacios. A la contemplación escénica en colectivo y en movimiento de los misterios medievales, prosigue una lenta retirada a los interiores, un adoctrinamiento hacia el silencio y a la personalización del espacio de la mirada; y paradójicamente, lo veremos luego, con una consensualización del fenómeno mirado.⁵

Por otra parte, si la individualización ha producido una relación interior-interior entre espectador y obra, también, como en el retrato, ha hecho resaltar la figura del individuo por encima del paisaje. *Edipo Rey*, aunque centrada en el sujeto, no dejaba de ser una obra que arrastraba a la colectividad. Quizá sea en Shakespeare donde podemos empezar a sentir esa tensión

⁵ Véase Ortiz, 2011.

en la que la suerte del individuo quiere ya independizarse, sin lograrlo del todo, de la suerte colectiva.⁶

Poco a poco, la modernidad irá gestando —y luego deconstruyendo— el drama. Es importante resaltar la aparición del drama, pues éste resultará ser la concentración teatral de la representación moderna así como aquel con el cual se consolidará la puesta en escena. Y aún más: es la forma usual a la que apelamos cuando decimos “teatro”, a pesar de ser tan solo una forma histórica.

Así, se hace indispensable atender a la manera en la cual Peter Szondi en su *Teoría del drama*, caracteriza a este género; en la síntesis de Germán Garrido, algunas características del drama incluyen:

... su “sujeción al diálogo” como única vía de acceso al otro; su carácter absoluto, por cuanto excluye todo lo ajeno a ese presente inmediato del encuentro; la “ausencia de la instancia autoral”, dado que la progresión de la obra es siempre el derivado lógico de la acción interpersonal y no la proyección de una entidad creadora; el “distanciamiento del espectador”, pues el espectáculo pretende provocar en éste la total identificación o en su defecto la completa indiferencia respecto al mundo cerrado que se recrea, y no una participación o intervención crítica en sus mecanismos; una puesta en escena coherente con el “carácter autónomo, completo y excluyente del entorno representado”, y, por último, una forma de interpretación que prima la “fusión entre actor y personaje” antes que su confrontación. (...) el drama, en suma, es cerrado y absoluto porque se basta a sí mismo para poner en funcionamiento el mundo representado, propiciar el desarrollo lógico del conflicto que determina el contacto entre sus elementos internos y conducir los antagonismos así suscitados hasta sus últimas consecuencias. (Garrido, en Szondi 2011: 22-23, entrecomillados míos)

He aquí las características de la representación moderna para el teatro: un drama cerrado, en un recinto cerrado, dentro de esferas autónomas; un caja negra, con un escenario y un sala que son independientes en cuanto a efectos, y sobre el escenario, un tipo de obra (de representación) que construye un

⁶ Un desarrollo brillante del tema lo encontramos en el famoso *Shakespeare, la invención de lo humano*, de Harold Bloom.

mundo paralelo a la realidad y que exige del espectador, una suspensión del juicio a favor de “una actividad irracional”, como diría Szondi.

Aquí lo que me interesa destacar es la manera en la que el drama forma parte del modo de la representación moderna y, por lo tanto, replica muchas de sus características, pues este es el dispositivo sobre el cual viene luego a posarse el director de escena, tanto para afirmarlo como para relativizarlo.

Demos dos pasos adelante. Grüner continúa con respecto al realismo:

El realismo, convertido así en ideología estética hegemónica (y por supuesto, no es la única manera de pensarlo), es en este terreno el *pendant* exacto del individualismo: es desde la perspectiva del individuo que la “realidad” se organiza como espectáculo a consumir. El término “consumir” es, aquí, la clave: en la ideología “burguesa” de la modernidad hasta fines del siglo XIX —que desde luego, no es necesariamente la de todos los burgueses, pero bajo esa hegemonía ideológica es la de la sociedad en su conjunto— el mundo se presenta como algo ya terminado, que por supuesto es necesario conocer “científicamente”, pero que ya no requiere ni es posible de ser esencialmente transformado—. Una vez que la nueva clase dominante está plenamente afirmada como tal, el eje de la imagen de la realidad pasa de la esfera de la producción a la esfera del consumo. Lo cual es perfectamente lógico: la “identidad” de la clase dominante como tal está asegurada sólo si ella no puede concebir posibles futuras transformaciones de la realidad que pudieran suponer, por ejemplo, su propio reemplazo en la posición dominante. (Grüner, 2004: 65)

Me detengo ampliamente en la cita, pues plantea varios asuntos que me interesa dejar claros: la representación moderna es, cómo negarlo, una construcción susceptible de ser monopolizada por los grupos hegemónicos; una de sus vertientes tiene que ver con la identidad que, a su vez, está relacionada con el realismo y, por supuesto, con una estética; y, finalmente, siendo imposiciones tan fuertes, es importante que existan mecanismos que hagan invisible su propio reemplazo.

El segundo paso es importante, pues lo podemos ligar directamente con las características del drama, de acuerdo con Szondi. Continúa Grüner:

Estamos, sin duda, ante una transformación ideológica de primera importancia, mediante la cual ahora se trata de disimular la brecha, la diferencia irreductible, entre el “representante” y el “representado”, que antes se daba por descontada. La representación comienza a partir de aquí a ocupar –nos atreveríamos a decir: a usurpar– el lugar de lo representado, con el mismo gesto con el que se instaura el criterio de representación como presencia de lo real-representado, en tanto el criterio anterior era, como vimos, el de su ausencia. Una “metafísica de la presencia”. (Grüner 2004: 65)

Esta metafísica de la presencia, es la que estará en tensión a lo largo de la historia de la puesta en escena, ya desde la dramaturgia de Chéjov, hasta la contrametafísica artodiana y, más tarde, con Kantor. Sin embargo, en los juegos consagratorios (repartición de recursos, crítica, pedagogía), en México, esta metafísica de la presencia (organizada en estéticas, políticas y pedagogías) será la que tendrá preeminencia.

Mas aún quedan un par de aspectos por resaltar del poder de la representación.

La repetición

La representación moderna unifica bajo el criterio de la generalidad. Las disciplinas se mantienen fijas dondequiera que uno se encuentre. “El teatro comenzó y estableció su esencia en Grecia”, dice la generalidad, pero para contradecirla, vale citar la opinión del escenógrafo Alejandro Luna, comentada por el director Rodolfo Obregón, en alguna conferencia. El primero afirmaba que no existe una progresión histórica en el teatro, sino que era más “como una milpa, unas veces llueve aquí y otras allá”, a lo que el segundo agregó: “el teatro no nació en Grecia; nació en Grecia una vez... y otra en Huamantla”.⁷ Este criterio de generalidad y de ubicar a los acontecimientos un origen y una sustancia eterna, a-histórica, una vez más, establece políticas y reparte roles. En la puesta en escena existe una generalidad que es la concepción del director. Algunos ensayos (*repetitions*) conducen básicamente al establecimiento de esta generalidad y los siguientes al “pulimiento” (esto

⁷ Anécdota de comunicación directa con Rodolfo Obregón.

es la repetición de lo Mismo) de esa generalidad. La generalidad juega, podemos entenderlo, como una idealidad, como una búsqueda de identidad: aquello que el director “quiere” decir.

De aquí por ejemplo, parte una de las primeras y más fructíferas disputas de la puesta en escena, que en México no ha tenido fin: la de dramaturgos contra directores. Rescatemos, a propósito, la palabra de Vicente Leñero:

En los años sesenta se creó la figura del director-creador, el director como el dueño del espectáculo y las obras convertidas en espectáculo. Los que éramos defensores del texto luchamos contra eso. Batallé, por ejemplo, con Luis de Tavira: le di *Martirio de Morelos*, que era una obra documental, y cuando me hizo una propuesta en donde, en la segunda escena, aparecía un caballo relinchando, le dije que esa no era mi obra, que pusiera que era una versión suya. Al final no la firmé. Los dramaturgos luchábamos por conservar el texto como clave y los directores por hacerlo a su manera. (Domínguez, 2013)

La disputa en términos de autoría, se entiende, tiene mucho que ver con el monopolio de la representación: quién conforma la generalidad a la que todos los elementos van a ser sometidos y, también, cuál va ser el sentido de la repetición.

Pero ya desde los años de la plena vitalidad de la puesta en escena, Artaud entreveía que la repetición de lo Mismo se oponía a la naturaleza de la teatralidad. En su famoso análisis de la utopía artodiana, Derridá escribe:

Lo cierto es que en adelante la escena no “habrá ya de representar”, puesto que no se adjuntará como una ilustración sensible a un texto que ya ha sido escrito, pensado o vivido fuera de ella, y del cual ella no es más que la repetición, puesto que ella no es la trama de ese texto. La escena no viene ya a repetir un “presente”, a representar un presente que estaría en otro lugar, y que la precedería, un presente cuya plenitud sería anterior a ella, que estaría ausente de la escena y que tendría así el derecho de prescindir de ella: un presente que es presencia en sí del Logos absoluto, presente viviente de Dios. En lo sucesivo, la escena no será una representación, si por ello se entiende la lisa superficie de un espectáculo para observadores (*voyeurs*). En adelante, la escena no habrá de ofrecer siquiera la presentación de un presente, si presente significa que se extiende delante de mí. (Derridá, 1969:11)

Y un fuerte bastión de la repetición de lo Mismo durante la puesta en escena, está asentado en las funciones. Como dijimos arriba, es en éstas donde se ha jugado un interesante juego entre lo Mismo y lo Otro de la repetición pues aunque es cierto que el trabajo de los ensayos tiende a establecer una estructura de fuerte capacidad de repetición, se pretende que cada vez la interpretación obtenga un *plus* de novedad. Y sin embargo, ya desde los esfuerzos del Living Theatre, hasta los *happenings* kantorianos, jodorowskianos o gurrolianos, este *plus* de novedad se ha ampliado: o bien dejando espacios para la intervención del azar de los espectadores, o bien subrayando lo efímero del acontecimiento sin repetición.

El sujeto del enunciado. La representatividad

La representación, dijimos, está ligada a una paradoja, la paradoja del ausente que se hace presente, pero, a la vez, a la paradoja de los ausentes a los que uno sólo puede hacer presente. Así funciona la representatividad. Hay un uno que es capaz de hablar por todos, esa capacidad le viene de una legitimación operada por un consenso, o bien por una legitimación de campo: sólo los científicos están calificados para hacer y hablar de ciencia, los políticos de política y los artistas de arte, etcétera.

Pues bien, como también dijimos, esto necesariamente deja a algunos subalternos fuera: el sujeto del enunciado es por lo general, un europeo, varón, blanco, adulto y heterosexual. Su palabra cubre a la generalidad a la que se subordinan todas las demás. Este uso de la representación, por supuesto, ha ejercido su mayor efecto en las llamadas democracias representativas, a tal grado que se ha llegado a igualar el sentido de “representatividad” con el de “democracia”.

Pero, como dice Pierre Rosavallon al respecto de la representatividad:

La vuelta de página comenzó en la década de 1980. Primero, la legitimación a través de las urnas retrocedió como consecuencia de la relativización y la desacralización de la función electoral. En la edad “clásica” del sistema representativo, ésta valía como mandato indiscutible para gobernar luego “libremente”. Se suponía que las futuras políticas estaban incluidas en los términos de la

opción electoral por el solo hecho de la inscripción de esta última en un universo previsible, estructurado por organizaciones disciplinadas, con programas bien definidos y discrepancias claramente expresadas. Pero éste ya no era el caso. A partir de entonces, la elección tiene una función más reducida: sólo valida un modo de designación de los gobernantes. Ya no implica una legitimación *a priori* de las políticas que luego se llevarían a cabo. Por otro lado, la noción de mayoría cambiaba de sentido. Si bien continuaba perfectamente definida en términos jurídicos, políticos y parlamentarios, lo es mucho menos en términos sociológicos. En efecto, el interés del mayor número de votantes ya no puede ser tan fácilmente asimilado, como en el pasado, con el de una mayoría. El “pueblo” ya no es percibido como una masa homogénea; se lo entiende más bien como una sucesión de historias singulares, como una suma de situaciones específicas. (Rosavallon, 2009: 20)

La representatividad entraba en crisis y con ello el sentido unitario de la sociedad que, de alguna manera, no podía seguir identificándose en el claustro de las esferas y los campos autónomos. Un actor ya no tenía el mismo poder para representar, pues, a fin de cuentas, él era tan sólo el resultado de una interpretación. Pero, asimismo, todos los dispositivos de representación dura iban haciéndose más porosos.

Esto coincide con el fin de los grandes relatos en lo que suele llamarse el posmodernismo, donde entra en crisis la universalidad de los discursos. Brecht bien podía pensar que el partido representaba a todos los proletarios y que su teatro funcionaría en todo el orbe, pero ya no era así. Una nueva idea de lo local aparecía y con ella, la voz de una multiplicidad de singularidades que no caben dentro de la representatividad como función de la representación moderna. Y es por este lado, la representatividad, por donde podremos abrir camino a la mirada de la crisis contemporánea de la representación y sus ejemplos escénicos.

La crisis

Durante el proceso electoral en México en 2012, un grupo de estudiantes lanzó un video que desató una serie de movilizaciones a nivel nacional, alterando la ruta prevista. Es sintomático que la primera marcha organizada

y muchas posteriores fueran directamente a la televisora más importante, y bajo una demanda de corte representacional: se exigía no sólo “la verdad”, sino también que las representaciones salidas de la televisión dejaran de estar manipuladas a favor del candidato del PRI. Posteriormente, este movimiento logró llevar a varios candidatos a otro espacio de representación al organizar por su cuenta un tercer debate electoral.

Era evidente que gran parte del malestar político pasaba por modos de representación, y que este malestar era profundamente similar al que un año antes se había lanzado desde las pancartas de los Indignados de España: “no nos representan”.

Esta consigna sola lleva la voluntad de desenmascarar la ineficacia de las democracias representativas que, hay que repetirlo, funcionan como modelo no sólo en el ámbito del gobierno, pues se vota en los *talk shows*, en la radio por la canción favorita, en la familia por la película a mirar, etcétera. Y aunque, como sabemos, tanto en las artes como en el pensamiento el asunto de «la clausura de la representación» lleva tiempo haciendo de la suyas, las artes escénicas contemporáneas han dado muestras de la singularidad del teatro para dar cuerpo a este problema. Mencionemos un par de obras.

En primer lugar, se encuentra *Best before*, de la compañía con base en Berlín, Rimini Protokoll. En esta obra, creada en 2012 por Helgard Haug y Stefan Kaegi, los espectadores pueden tomar decisiones vitales con respecto a un avatar propio que se encuentra en una pantalla. De manera que cada quien, *joystick* en mano, va tomando decisiones de vida ordinarias como los encuentros afectivos, pagar impuestos o seguir una carrera, hasta otras extraordinarias como el género, enfermarse o dejar de vivir. Se trata de una vida social de noventa minutos moderada y salpimentada por instrucciones y anécdotas de vida de un quinteto de “expertos” (un término importante para la compañía que suele poner en juego a la escena con la habilidad singular de personas singulares, desplazando al actor por el experto), en este caso una programadora y un probador de juegos, una conductora de tráfico, un músico y un político.

El otro ejemplo es *Pendiente de voto* (2012), del catalán Roger Bernat, en donde la pieza se presenta como un manual de instrucciones para el espectador-operador. En este caso, se trataba de un espacio convertido en Asamblea donde, también mediante un control remoto, los espectadores podrían votar sí, no o abstenerse, acerca de una serie de tópicos que se iban

proponiendo mediante una pantalla. Al principio, se traba de establecer un contrato entre el dispositivo escénico y la asamblea con preguntas como “¿Te sientes capaz de tomar decisiones esta noche?”, y en caso de consenso, la obra podía seguir; la segunda parte correspondía a una serie de preguntas en las que había que decidir lo mismo si se escuchaba a los Beatles o a los Rolling Stones, que si se quería la Tercera República Española; posteriormente, cada decisión era tomada en acuerdo con el compañero de al lado y, finalmente, un delegado tomaba las decisiones por todos.

¿Qué ha sucedido con la representación moderna?

Se hace evidente qué tanto en todas las “esferas autónomas”, el problema de la representación y sus derivados están teniendo un momento de desajuste, cuando no de verdadera reconfiguración. La representación moderna es hoy un malestar.

En palabras de Ileana Diéguez:

En un contexto de repetidas crisis representacionales no es sólo la “gente de teatro” la que se ha planteado la crisis de la representación. Esta es una problemática que hace varios años comenzó a desarrollar la filosofía —como demuestran numerosos ensayos al respecto: Derrida, Lefebvre, Nancy, Grüner— y que responde a la propia crisis representacional en todos los órdenes de la existencia: las ideas, la lingüística, la política, la religión, la economía, la cultura y como parte de esta última, el arte. (Diéguez, 2007: 2)

Pero volviendo al teatro, decíamos que esta puesta en cuestión de los poderes de la representación ya se encuentra desde el comienzo de la puesta en escena. Hemos citado los intentos de Meyerhold, Artaud o Kantor.

Para explicarme, regresaré a los elementos del drama de acuerdo con Szondi, para poner algunos ejemplos:

-Sujeción al diálogo como única vía de acceso al otro. La escritura posdramática, como la de Heiner Müller o Sarah Kane, ha ido prescindiendo tanto del diálogo como de los personajes que la sostienen, pero la apelación a carteles o la inclusión de la música como parte de la propia acción en Brecht son también antecedentes importantes.

-Su carácter absoluto, por cuanto excluye todo lo ajeno a ese presente inmediato del encuentro. En este sentido, podemos señalar el deslizamiento hacia la acentuación de lo performativo (como veremos en el capítulo 3),

de lo que tenemos antecedentes en las puestas en escena del Living Theatre, el teatro ambientalista de Richard Schechner, los efímeros pánicos de Jodorowski o los *happenings* kantorianos, que abren el presente (textual) del drama a la irrupción del presente (performativo) de la representación.

-*La ausencia de la instancia autoral*. Si bien un tema ha sido el asunto de la autoría que en la escena moderna ha pasado la bandera del escritor al director, una vez que Kantor se subió al escenario para subrayar que lo que allí acontecía era producto de sus ensoñaciones, y cuando en *Máquina Hamlet* se rompe la foto del dramaturgo; lo que se cuestiona completamente es la escena teológica⁸ que hacía la ausencia del autor totalmente trascendente. El autor está aquí, sometido a los mismos avatares que el espectador y los *performers*.

-*El distanciamiento del espectador*. Una vez más podemos apelar al Living Theatre o a los escenarios cotidianos del Teatro del oprimido, mismos que ensayan al espectador como productor.

-*Una puesta en escena coherente con el carácter autónomo, completo y excluyente del entorno representado*. La máquina escénica deja de ser coherente, cuando el espectador tiene aparición, pero también cuando se le resta poder a su carácter absoluto y teológico.

-*Una forma de interpretación que prima la fusión entre actor y personaje antes que su confrontación*. Este era un aspecto que ya preocupaba a Brecht, al instar a sus actores a no dejarse llevar por la identificación, pero también aparecen escenas en las que esto es llevado más lejos: la persona (el actor, el actuante) sólo se representa a sí misma.

Sí, la representación moderna ha sido, más que clausurada, dinamitada; y esto ha sucedido en una interesantísima paradoja en el desarrollo de la puesta en escena, en la que, a la vez que se sitúa como correlato de las fuerzas modernas de la representación, va agrietándola en la medida en la que busca su expansión:

Al haber llegado tan tarde al ámbito de lo artístico y, al haber tenido tantas dificultades para ser aceptado como arte, tanto por las instituciones como por el propio medio, siempre nostálgico de la tradición artesanal, el actor y/o el director escénico han tenido también muchas menos dificultades para entrar y

⁸ Para el concepto de "escena teológica", véase Derridá, 1969.

salir de él, para situarse en los bordes, para aceptar propuestas de hibridación, para salir simplemente del teatro y embarcarse en prácticas dominadas por otros códigos artísticos o, sencillamente, por discursos no artísticos. (Sánchez, 2007: 4)

3. La escena expandida: nociones comunes

Teatro o teatralidades

Con una sencillez total, el investigador Óscar Cornago define lo teatral como un dispositivo en el cual “A hace de B, mientras C mira”, y agrega que “durante un tiempo pusimos más atención en el lado de la ecuación en que A hace de B, y ahora nos interesa más ahondar en C mirando”. Al lado izquierdo de la ecuación podríamos llamarlo representación. Pero al poner atención en el lado derecho, intuimos que C “sospecha que detrás de la representación hay algo que la sostiene”.¹ Y en otro texto añade:

Lo fundamental en el efecto de la teatralidad es que esta dinámica de engaño o fingimiento se haga visible, es decir, que el que mira descubra por detrás del disfraz de mujer la verdadera identidad de hombre. Si el disfraz estuviera tan bien realizado que el que mira no descubriese que detrás se oculta un hombre, la representación dejaría de ser teatral. El engaño se haría invisible y el juego teatral no tendría lugar. Esta es la diferencia esencial entre teatralidad y representación, términos que a menudo se confunden, incluso por la crítica especializada, que tiende a sustituir el segundo por el primero, de modo que ya no se habla de representaciones, sino de teatralidades, teatralidades sociales, teatralidades políticas, teatralidades religiosas o teatralidades escénicas. La representación constituye un estado, mientras que la teatralidad es una cualidad que adquieren algunas representaciones y que se puede dar en mayor o menor medida, a diferencia de la representación, que no admite la gradualidad, es decir, no se representa más o

¹ Apuntes del curso “Teatralidad y resistencia”, que dentro del seminario “Teatralidades y ciudadanía”, impartió Óscar Cornago, del 28 al 30 de noviembre de 2013, en el Centro de las Artes de San Luis Potosí, SLP.

menos, se presenta o no se representa. La teatralidad supone una mirada oblicua sobre la representación, de tal manera que hace visible el funcionamiento de la teatralidad. Tiene lugar, por tanto, un efecto de redoblamiento de la representación, una especie de representación de la representación. (Cornago, 2005:6)

Llamemos “teatro” a la atención puesta en el lado izquierdo, y “teatralidad” a ese gozo o desacuerdo con el que C mira la representación y sus montajes de signos. La teatralidad hace al espectador (C) visible como persona mirante. Pero aún más: le da entrada como copartícipe del hecho teatral.

A la pregunta sobre qué hacer para el público o qué hacer con el público, formuladas en ambos casos desde el espacio de la actuación, un afuera con respecto al sitio en el que vamos a situarle, hay que añadir la de “qué hacer en público”, que nos permite superar por un momento ese límite entre nosotros, los actores, y ellos, los espectadores, o al revés. Pensar al público no como una presencia externa, sino como un lugar vivo del que forma parte uno mismo y que está por hacerse, difumina la distancia entre unos y otros para convertirnos en parte de un mismo acontecimiento cuyo sentido no ha estado nunca, por más que así se haya querido, únicamente en el espacio de los actores, ni ha tenido una sola dirección, de la escena hacia el espectador. (Cornago, 2013: 103)

Pero vayamos más lejos. En una línea infinita, pongamos a todas las teatralidades existentes: desde la pequeña niña que finge estar dormida para que su padre la siga cargando, hasta las festividades locales con todo el folclor, al caso de los *performances* y la indeterminación de los *performers*. Pues bien, en esta línea, sólo una pequeña parte será denominada teatro y, en esta pequeña porción, una todavía menor será la que ocupe la puesta en escena.

Ahora vayamos por otro lado. Juan José Gurrola solía repetir que teatro es: “trazo una línea en el suelo. Tú allá, yo acá. Y yo empiezo”. Otra definición simple que complementa la anterior, con el añadido de la definición espacial. Trazar la línea genera un primer espacio de representación que inmediatamente puede ser modificado puesto que aún cuando el artista comience, no sabe de antemano qué hará el espectador. Puede asumir la representación, pero también puede ponerla en crisis, quebrantarla o plantear una nueva. En todo caso, la representación funciona en estos ejemplos como

propiciadora de una relación mucho más que como el establecimiento de la relación misma.

Tómese nota de que en ninguna de las definiciones aparecen los términos “teatro” (como recinto), “actor”, “espectador”, “escenógrafo”, “director”, “dramaturgo”, ni ninguno de aquellos que nos plantea la imagen moderna del teatro. Esto es así porque lo que se quiere plantear es una definición no sólo pedagógica sino además una que permita la entrada a las teatralidades previas y posteriores a la aparición y reinado de la puesta en escena. Son éstas aproximaciones ligadas a su tiempo de enunciación, a su contexto, en el cual hemos ido asimilando las delimitaciones obtenidas en el corto tiempo de la autonomía del teatro como arte: cuando aprendimos a mirar la escena sin tomarla como derivada de la literatura, la música o la plástica.

Así, quizá para hablar de lo que sucede en la escena contemporánea, convenga más hablar de teatralidades que de teatro, reservando este último término para los intercambios en los lugares de legitimación del campo teatral: recintos teatrales, escuelas, concursos de fondos públicos y toda la administración gubernamental, la academia, etcétera.

La escena expandida

En su imprescindible texto, *El teatro en el campo expandido*, José Sánchez nos muestra la manera en la cual el teatro moderno fue definiendo los límites de su campo autónomo y cómo, pronto también, se dio a la tarea de expandirlo:

Craig abrió la puerta del teatro como medio artístico: es decir, creó las bases teóricas para una experiencia estética que tiene lugar en un espacio cerrado donde un grupo de individuos contempla en silencio la acción de otros, una experiencia estética no basada en la recepción del texto literario, sino de la acción compleja desarrollada en escena. Kantor cerró esa puerta: cuando sus espectáculos de catacumba y máxima proximidad física llegaron a los escenarios occidentales provocando un máximo impacto, también certificaron el fin de la posibilidad de una experiencia estética contemporánea asociada a ese medio reinventado por Craig. (Sánchez, 2007:8)

Y es que si pensamos que la teatralidad es una mirada y que toda mirada se va generando poco a poco, la puesta en escena estableció parámetros para mirar que no podían ser sólo utilizados en los recintos teatrales. Y aun en ellos, teatro es una forma de hacer y una manera de mirar. Imaginemos, pedagógicamente, a un supuesto espectador parisino en 1890 que un día mira una obra de, digamos, Víctor Hugo o Musset, montada con toda la fastuosidad al uso y a la semana siguiente entra al Teatro Libre de Antoine y se sienta ¡frente a una cocina campirana! O, aún más, imaginemos que a este supuesto espectador se le dice después: «Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro lo observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral».² El pobre espectador, supongo aún, nos detendría escandalizado: «¿un espacio vacío?, ¡qué insensatez!»

Aprender a estar en un teatro y seguir las coordenadas de lo que se pone en escena es pues, un ejercicio de adiestramiento de la mirada. Una mirada que, como he dicho, se ha instalado ahora en los espacios “fuera de campo”, marcando “el fin de la posibilidad de una experiencia estética” dentro de los límites de la representación moderna enmarcada dentro de la caja negra.

Ahora bien, esta experiencia de campo expandido no está reservada únicamente para el teatro, sino que es más bien un síntoma del agotamiento del régimen estético de las artes o del encuadre que la modernidad dio a las artes.³

Así, desde los años sesenta, la investigadora Rosalind Krauss ya hablaba de “el campo expandido” de la escultura al referirse a prácticas de artistas que, prácticamente, le quitaban a la escultura las referencias materiales que la habían definido durante siglos, al suprimir o extender la base y al suprimir sus límites naturales: el paisaje y la arquitectura:

En los últimos diez años [se trata de un texto de 1979] una serie de cosas bastante sorprendentes han recibido el nombre de esculturas: estrechos pasillos con monitores de televisión en los extremos; espejos situados en ángulos extraños en habitaciones ordinarias; líneas provisionales trazadas en el suelo del desierto. Parece como si nada pudiera dar a un esfuerzo tan abigarrado el derecho a reclamar

² Brook, 2011 (11).

³ Acerca del encuadre, véase Barría, 2011.

la categoría de escultura, sea cual fuera el significado de ésta. A menos, claro está, que esa categoría pueda llegar a ser infinitamente maleable. (Krauss, 1983: 59)

En este sentido, se hace necesario subrayar la manera en la que el teatro, en su expansión, a la vez va subrayando su carácter de encuentro colectivo por encima de sus fuerzas de representación:

Cancelada la separación entre ambos grupos (actores y espectadores), el mantenimiento de la teatralidad solo puede depender de la aceptación de ciertas reglas que todos asumimos voluntariamente, no para generar una ficción, sino para generar una situación. El teatro que renuncia a la transformación se reduce a uno de sus núcleos definitorios, a su núcleo laico, ese que no procede de sus orígenes litúrgicos o rituales, es decir, a su componente lúdica. En efecto, eliminando la separación y la transformación, lo que queda es una definición de teatro casi idéntica a la que Johan Huizinga propuso de «juego»: El juego es una acción u ocupación libre, que se desarrolla dentro de unos límites temporales y espaciales determinados, según reglas absolutamente obligatorias, aunque libremente aceptadas, acción que tiene su fin en sí misma y va acompañada de un sentimiento de tensión y alegría y de la conciencia de «ser de otro modo» que en la vida corriente.

Los juegos escénicos han permitido en la última década el ascenso a los escenarios de personas sin ninguna formación teatral ni predisposición a la actuación. Y han permitido a los actores desprenderse de sus técnicas de transformación y mantener sólo sus técnicas de presentación. (Sánchez 2007: 14)

Lo cual coincide con un giro de las artes visuales en el mismo sentido. Coincidencia que refuerza un empeño de hibridación y contaminación de disciplinas:

(...) esta nueva definición de lo teatral como duración de una experiencia compartida abierta al discurso, la emoción y el placer estético es la que va a resultar de gran interés para artistas visuales y de otros ámbitos, tanto en los años sesenta como cuando en los años noventa Nicolas Bourriard vuelve a recuperar la idea de la «comunidad artificial» para conceptualizar sus ideas sobre estética relacional. En cierto modo, se puede considerar que las estrategias desarrolladas por muchos de los artistas visuales cuyo trabajo comentó Bourriard en 1999

derivaban de la utilización de los procesos de construcción teatral desarrollados por los teatros radicales y teatros laboratorio de los años sesenta, pero privando a estos procesos de su momento final, del momento espectacular e incluyendo por tanto al público en el lugar que originalmente ocupaban los actores co-autores. (Sánchez, 2007: 14)

Se trata, por tanto, de una transformación de la puesta en escena, hacia campos que en muchas ocasiones, le hacen perder la identidad ganada dentro de su periodo autónomo.

El arte postautónomo

Ahora bien, si para el teatro o las demás artes, estas prácticas expandidas ya aparecían desde casi la segunda mitad del siglo veinte, todavía eran prácticas situadas en las últimas vanguardias que tardaban en ser asimiladas por el propio campo de legitimaciones. Es hacia finales de siglo que, coincidiendo con la tan polémica posmodernidad, las prácticas de expansión de campo van llegando a puntos radicales de hibridación con otros campos, lo cual implica en muchos casos la puesta en crisis del mismo, hasta alcanzar un punto de no retorno al campo original.

Este movimiento, como hemos visto, se encuentra ligado a las transformaciones sociales mismas, por ejemplo a la despolarización política del mundo y lo que esto significaba como soporte epistémico:

Cuando hablo de sociedad sin relato no digo que falten, como en el posmodernismo que criticó las metanarrativas; me refiero a la condición histórica en la que ningún relato organiza la diversidad de un mundo cuya interdependencia hace desear a muchos que exista. (García Canclini, 2011: 19)

Es así que, en el teatro, podemos hablar de un primer momento de desplazamiento fuera de campo se que correspondería con aquello que Hans-Thies Lehmann define como “teatro posdramático”: prácticas que ponen en crisis la representación clásica y que, sin duda, toman su consistencia de subrayar la función performativa de la escena, por encima de sus funciones textuales o semióticas. Un teatro que pone atención en las teatralidades:

El teatro posdramático es un teatro “post-brechtiano”, que se sitúa en un espacio abierto, primero, por las averiguaciones brechtianas sobre la presencia y la conciencia del proceso de representación en lo representado (arte de mostrar) y, segundo, por su pregunta sobre un nuevo arte del espectador. (Lehmann, 2013: 59)

Aun así, los ejemplos de artistas que propone Lehmann —Kantor, Wilson o Müller, por citar a los más conocidos— han tenido los puntos más altos de su práctica todavía en el siglo XX, pues recordemos que la edición del libro es del año 2001 y Lehmann advierte que sus ejemplos parten de los “últimos treinta años”. Nada nos dice Lehmann todavía de la transversalidad, contaminación o hibridación (aunque en este sentido Pina Bausch sea su ejemplo mayor). Lo mismo en términos de piezas que ocurren fuera de los recintos teatrales, y no digamos ya de prácticas de abierta convivialidad, pues para todo esto no está diseñado su concepto de análisis.

Y es así que durante el siglo XXI, los ejemplos de prácticas contaminantes se empiezan a multiplicar, tanto como la salida del teatro fuera de los teatros:

En efecto, la esfera de interés se ha enfocado en la relación en presente con el espectador, sólo que a diferencia de las vanguardias artísticas —pero sin desdeñar sus aportaciones—, no se trata de una provocación o de una invitación al “despertar” sino, acaso más modestamente, de la modelización de un instantáneo e impredecible contrato social. Así, el actor deja de ser el repetidor de una partitura fijada, para convertirse en un “guía de visitas”, en un investigador, propulsor e instigador de nuevas formas de vida, inciertas y presentes. El director organiza acertijos o enigmas, no discursos. El artista visual no produce decorados, sino trampas para presas. El equipo de trabajo no proyecta expectativas ideológicas, digiere respuestas específicas. (Ortiz, 2009: 31)

Como veremos más adelante, este desplazamiento —que implica, entre otras cosas, la irrupción de lo real en el teatro y la implicación de las teatralidades en el flujo de lo real—, no podía sino abrir el camino hacia formas y objetivos inesperados algunos, y otros prefigurados por las vanguardias artísticas en su interés por la imbricación entre el arte y la vida.

En otros territorios artísticos como el de las artes visuales, esto es todavía más visible, de manera que tanto en formas como en modos de producción,

muchas obras son resultados colaborativos entre artistas y no artistas, con objetivos que rebasan con mucho el propio campo artístico, para mezclarse con lo social y lo político.

Un ejemplo que involucra ya directamente al teatro es el proyecto *C'undúa* de Mapa Teatro de Colombia. Se trata de una serie de acciones en el barrio bogotano de Santa Inés, del que cuenta Rolf Abderhalden:

Con la decisión tomada en 1998 de demolerlo completamente, de hacer *tabula rasa* para construir en su lugar un parque, un hueco cubierto de verde, se ha puesto fin a una parte de nuestra historia, de nuestra historia social y urbana que es, en definitiva, una historia de modos de hacer, de prácticas sociales inéditas, de historias de vida irremplazables, de inigualables historias de sobrevivencia. El fin de la historia de una singularidad local que deviene, al desaparecer, un no-lugar, homogéneo y global. (Abderhalden, 2009: 44)

De manera que entre 2001 y 2005, Mapa Teatro desarrolló en este barrio un laboratorio del imaginario social que implicó diversas acciones en donde los artistas lo mismo combinaban disciplinas artísticas,⁴ que hacían trabajos etnográficos, en el sentido que le da al concepto Hal Foster.⁵

Se trata de trabajos artísticos donde lo político es entendido ya no en un sentido de participación partidista tal como sucedía en la modernidad, sino bajo la idea de funcionar como laboratorios de redefiniciones de lo visible y lo decible. Y aún más: en muchas prácticas artísticas del siglo que corre, el artista ya no concibe obras cerradas ni abiertas (al modo que define Umberto Eco), sino que él mismo funciona sólo como instigador de acciones que pueden ser retomadas por otros actores sociales, en una seriación sin fin.

Los proyectos que me interesan, en cambio, son constructivistas; se proponen la generación de “modos de vida social artificial”, lo que no significa que no se realicen a través de la interacción de personas reales: significa que sus puntos de partida son arreglos en apariencia —y desde la perspectiva de los saberes comu-

⁴ Para una descripción más precisa del proyecto, véase Abderhalden, 2009 y las descripciones de José Sánchez en *Prácticas de lo real* (Sánchez, 2012) y en http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/3/Cundua.pdf

⁵ “El artista como etnógrafo”, en Foster, 2001:175.

nes en la situación en que aparecen— improbables. Y que dan lugar al despliegue de comunidades experimentales, en tanto tienen como punto de partida acciones voluntarias que vienen a reorganizar los datos de la situación en que acontecen de maneras imprevisibles, y también en cuanto a través de su despliegue se pretende averiguar cosas más generales respecto a las condiciones de la vida social en el presente. (Laddaga, 2006: 15)

Esto último, como hemos dicho, desordena completamente los flujos de poder e intercambio del campo artístico, de manera que para investigadores como Néstor García Canclini, el propio concepto de campo se vuelve inoperante, pues estamos en un momento de postautonomía del arte.

¿Es el destino del campo del arte ensimismarse en el reiterado deseo de perforar sus fronteras y desembocar (...) en simples trasgresiones de segundo grado que no cambian nada? Ni llevando el mundo al museo, ni saliendo del museo, ni vaciando el museo y la obra, ni desmaterializándola, ni omitiendo el nombre del autor, ni blasfemando y provocando la censura puede superarse el malestar que provoca esta oscilación entre querer la autonomía y no poder trascenderla. Tal vez las respuestas a este interrogante no surjan del lado artístico, sino de lo que está ocurriendo al intersectarse con otros y volverse “postautónomo”. Con esta palabra me refiero al proceso de las últimas décadas en el cual aumentan los desplazamientos de las prácticas artísticas basadas en “objetos” a prácticas basadas en contextos hasta llegar a “insertar las obras en medios de comunicación, espacios urbanos, redes digitales y formas de participación social donde parece diluirse la diferencia estética”. (García Canclini, 2010: 17)

Como puede apreciarse, nos encontramos en un momento de un giro copernicano de lo que puede entenderse como arte, en el cual conviven tanto el concepto de la modernidad como el de nuestros días, que Bauman llamaría “modernidad líquida”:

(...) la nuestra es una versión privatizada de la modernidad, en la que el peso de la construcción de pautas y la responsabilidad del fracaso caen primordialmente sobre los hombros del individuo. La licuefacción debe aplicarse ahora a las pautas de dependencia e interacción, porque les ha tocado el turno. Estas pautas son maleables hasta un punto jamás experimentado ni imaginado por las

generaciones anteriores, ya que, como todos los fluidos, no conservan mucho tiempo su forma (...). (Bauman, 2000: 13)

No sabemos si la mutación es permanente, pero las prácticas artísticas exigen un nuevo emplazamiento de la mirada que ya no puede prescindir, como en el periodo de autonomía, del contexto de los modos de hacer. Y de entre los rasgos del contexto, se vuelve imprescindible destacar lo que tiene que ver con la búsqueda de opciones de existencia ante los formateos de la plusvalía, pues en palabras de Santiago López Petit, el capitalismo ya parece no tener un afuera, sino que ha blindado nuestras relaciones:

Este libro tiene por objeto una sola cosa: la realidad. Nuestra realidad, esta realidad que coincide con el capitalismo. Decir realidad capitalista es por lo tanto redundante. Hoy la realidad se ha hecho capitalista y no deja nada afuera. Consideramos esta realidad hecha absoluto, este autodespliegue de la realidad en su necesidad interna, mostrándola tal y cómo es, y también cómo funciona. (López Petit, 2009: cuarta de forros)

¿Esto significaría que la escena expandida (tal como aquí se “teoriza”, se observa) es de suyo un arte político? Aclaremos: aquí no se confunde “la política” con “lo político”. El filósofo Didi-Huberman dice de Brecht que hay en su obra dos momentos: cuando su arte toma “posición” y cuando su monopolizado por los políticos profesionales agrupados en los partidos. Lo político es una creación colectiva. Cada vez que se puede cambiar de manera de representar, cada vez que surge una palabra o un signo escindido, escondido, cada vez que se da la palabra a quien no creía tenerla, hay allí, me parece, algo que inaugura un espacio político. En palabras de Rancière:

La política es la actividad que reconfigura los marcos sensibles en el seno de los cuales se definen objetos comunes. (...) es la práctica que rompe ese orden de la policía que anticipa las relaciones de poder en la evidencia misma de los datos sensibles. Lo hace mediante la invención de una instancia de enunciación colectiva que rediseña el espacio de las cosas comunes. (Rancière 2010: 61-62)

Cuando la bailarina española María La Ribot dice que su pieza *Laughing Hole* tiene entre sus objetivos “descapitalizar el tiempo”,⁶ esto es algo que no se puede tomar a la ligera. Seguir enunciando que “lo político” es un adjetivo ocasional del sustantivo “arte” es perder de vista una operación fundamental del arte del siglo que corre. Pero, asimismo, enunciar que “todo arte es político” es una tautología vacía. Hay que describir, en cada caso, los objetivos y procedimientos que cada artista emplea para reconfigurar lo sensible, así como los circuitos en que se inserta y las distribuciones acerca de quién y cómo accede a la producción y consumo del arte.

Como dice el politólogo español Joan Subirats:

La política y, sobre todo, los partidos que la encarnan institucionalmente van a tener crecientes dificultades para seguir ejerciendo las funciones que les encomiendan casi en régimen de monopolio la Constitución y las leyes. Los acontecimientos se suceden aquí y fuera de aquí, y lo que muestran es que a la gente le cuesta cada vez más encuadrarse en organizaciones cerradas, en mensajes forzosamente idénticos y desfilar tras pancartas colectivas. Proliferan mensajes más individuales, expresiones más específicas de un malestar general. Y además, muestran ese malestar, esa incomodidad con lo que sucede de manera también personalizada. Les cuesta más aceptar la jerarquía como algo natural. Y buscan maneras diversas de expresarse, a través de mecanismos y formas más horizontales. A mayor formación de la gente, a más medios de conexión social disponibles, menos se aceptará que a la ciudadanía solo le quepa la función política de votar, de influir o presionar a los encargados de tomar las decisiones por nosotros (los *policymakers*). Habrá, y ya hay, más interés en poder ser «los que deciden cada día» (los *everydaymakers*). Es decir, ser personas que sufren y deciden cada día, y que no tienen por qué limitarse a asistir como espectadores a lo que las instituciones decidan hacer o deshacer, cada vez más aparentemente al margen de lo que a la gente le preocupa y le desasosiega. (Subirats, 2011: 8-9)

El arte de los últimos cincuenta años se ha desplazado del objeto al cuerpo, del cuerpo al concepto y del concepto a las relaciones en busca de hacer

⁶ Comunicación escuchada en la Mesa redonda con José Sánchez, María La Ribot y Héctor Bourges a propósito del Encuentro Transversales en julio de 2007, en el Instituto de Artes de Hidalgo, Pachuca, Hidalgo.

emerger miradas renovadoras, críticas y, sobre todo en lo que va del actual siglo, busca nuevas oportunidades para hacer aparecer formas de vida que no lleven el sello de la búsqueda irrefrenable de ganancia ni de las dinámicas políticas de su propio campo, así como de generar la posibilidad de abrir espacios a individualidades o grupos de representación minoritaria o casi inexistente.

Segunda parte: Procedimientos

Vale decir: lo real se ha vuelto demasiado desbordante, demasiado irrepresentable, como para ser disuelto en la imagen. Ni siquiera el desvío kantiano de lo sublime alcanzaría a dar (no dando), cuenta de él, puesto que —en una especie de “colonización” al revés— es lo real, lo absolutamente irrepresentable, lo que se ha apoderado de la imagen, haciéndola estrictamente imposible. Es, como se dice, la hora de la Verdad.

Eduardo Grüner, “Babel sin sus torres”¹

¹ Grüner, 2005.

1. Performatividades

Muchas discusiones se han volcado acerca de la relación entre el teatro y el *performance* en México. Por lo general, el teatro hace gala de un supuesto derecho de antigüedad y proclama que el *performance* es “el hermano tonto del teatro” y, a su vez, los performanceros atacan al teatro reprochándole su falta de relación con el presente y lo aburrido que resulta presenciarlo.

Y, sin embargo, es evidente que el teatro ha sido afectado por lo que podemos denominar el “giro performático”, que consiste en un cambio de emplazamiento teórico que afecta tanto al campo de las artes como al del conocimiento. Este giro performático excede, por supuesto, la sola atención hacia el *performance* como práctica artística, pues implica una mirada desde la cual la sociedad se representa a sí misma no exclusivamente a través de signos, sino de prácticas, las cuales es preciso examinar en cuanto a formas y procesos de producción.

La historia ya no se entiende únicamente como un conjunto de textos, convertidos en monumentos, que nos llegan hasta el presente, sino también un conjunto de actividades, de puestas en escena y ceremonias, de modos de representación y maneras como estas representaciones son percibidas por la sociedad. Se trata de una concepción dinámica y performativa, que no concibe la realidad como algo acabado, sino como un continuo hacerse. La pregunta acerca de la teatralidad, formulada en ámbitos dispares y sin un contacto previo entre ellos, vendría a sumarse al interrogante sobre la literariedad, no para excluirlo, sino para añadir nuevos acercamientos a la comprensión de la cultura y la historia.

Estrechamente ligado a este enfoque hay que entender el auge de los estudios en torno a la idea de *performance*, la difusión de los conceptos de fiesta, rito y juego en la Etnografía y la Sociología o el denominado giro pragmático en la Lingüística y la Filosofía durante el siglo XX. Detrás de estos acercamientos

subyace la necesidad de entender toda realidad como un proceso de puesta en escena que sólo funciona en la medida en que se está produciendo, es decir, que está siendo percibido por unos espectadores. (Cornago, 2005:3)

Esto, como puede verse, implica un cambio sustancial no sólo en la manera de producir el arte (que bajo esta mirada significa “un modo de hacer” más entre otros en la sociedad), sino además, de los modos de presenciarlo e investigarlo:

De esta manera, la performance [*Lips of Thomas* de Marina Abramovich] creó una situación en la que dos relaciones fundamentales tanto para una estética hermenéutica como para una estética semiótica fueron redefinidas: en primer lugar, la relación entre sujeto y objeto, entre observador y observado, entre espectador y actor. Y en segundo lugar, la relación entre corporalidad o materialidad de los elementos y su signicidad, entre significante y significado. (Fischer-Lichte, 2011: 34)

De esta manera, el evento escénico deja de ser un asunto exclusivamente de lectura e interpretación, que supone básicamente que debajo de los signos presentados existe un significado claro y transparente por descifrar. La aproximación al evento y su posible crítica e investigación dejan de ser asunto sólo de la hermenéutica y la semiótica basados en modelos lingüísticos e incluso, en este sentido, el famoso concepto de la “obra abierta”, acuñado por Umberto Eco, sería insuficiente para un “teatro de operaciones”,¹ que apela menos a la lectura o acabamiento de ésta, que a los poderes de la ejecución en sí. La investigadora Diana Taylor, por su parte, plantea el desafío pertinente:

La forma más productiva de aproximarnos al performance tal vez sería modificar la pregunta: en lugar de preguntarnos ¿qué es o qué no es el performance? Hay que preguntarse ¿qué nos permite hacer y ver performance tanto en términos teóricos como artísticos, que no se puede hacer/pensar a través de otros fenómenos? (Taylor, 2011:15).

¹ Badiou, Alain, 2008(a).

De esta manera, en un lento proceso, los artistas escénicos han pasado de practicar el desplazamiento trasgresor e innovador de la *performance* (los embalajes kantorianos, los efímeros pánicos, los eventos gurrolescos), para incorporar y ampliar el abanico de lo performático como cosa común. Tal como explica Lehmann:

El nuevo uso de los signos teatrales tiene como consecuencia la disolución de las fronteras entre el teatro y las demás prácticas artísticas que, como el *performance art*, aspiran a una experiencia de lo real, en este sentido, el teatro posdramático también se puede entender en relación con la noción y el objeto del arte conceptual (*Conceptual art*, que floreció especialmente a partir de 1970), como un intento de conceptualizar el arte y no ofrecer una representación, sino una experiencia intencionadamente inmediata de lo real (tiempo, espacio, cuerpo); es decir, como un teatro conceptual. La inmediatez de una experiencia conjunta entre artistas y público constituye una de las características fundamentales del arte de acción; resulta obvio entonces que cuanto más se aproxime el teatro a un acontecimiento y al gesto de presentación de los artistas de *performance*, más posibilidades tiene de originarse un terreno fronterizo entre ambas prácticas. (Lehmann, 2013: 237)

Debo insistir en que Lehmann se queda todavía en un territorio de fronteras que algunas agrupaciones de plano han derribado. Pero regresemos sólo a establecer que, en efecto, podríamos decir que poner el énfasis en el aquí y ahora de la situación (contexto), es uno de los aspectos más relevantes de las prácticas escénicas actuales, en detrimento de un pasado (texto) que se actualiza de manera idéntica en cada función.

Haré, entonces, un pequeño repaso de algunos tópicos para los cuales se generan procedimientos utilizados para este fin, tomando en cuenta que ni en este ni en los siguientes capítulos tal repaso agotará el tópico (cada uno merecería un libro entero) y, además, que cada tópico está indisolublemente ligado a los demás.

El tiempo

Al entrar a la galería, sobre el suelo hay cientos de rectángulos de cartón a lo largo y ancho del piso, y uno debe buscar el lugar para posicionarse; al cabo de un tiempo, van entrando tres *performers*. Ellas comienzan a reír; es cierto que, más bien, hacen lo posible por reír y en algún momento lo logran. Pero no sólo ellas, también los espectadores. La risa, ya se sabe, se puede atraer por contagio. El espectador puede dejar de reír, pero las *performers* no. Y así por seis horas. En algunos momentos, las *performers* levantan los cartones, para que leamos lo que tienen escrito: frases que van desde las problemáticas personales a las globales. Luego ellas pegan los cartones en las paredes, hasta cubrirlas todas. La pieza es *Laughing Holes*, de la artista escénica española María La Ribot.

Claro, el espectador puede salir cuando quiera y regresar después, pero mientras está presente, no puede dejar de sentir que algo se va envolviendo (o desenvolviendo) poco a poco, y que ese no se qué que queda balbuciendo (o más bien carcajeando), lo pone en diversos estados emocionales: hay espectadores que ríen también, hay quien se molesta, hay quien llora. Y es claro que nada, ni lo escrito en los cartones, se nos dice para que pasemos por todos esos estados de sensación. Es el tiempo mismo en su transcurrir, subrayado por la risa, el que va surtiendo efecto.

De hecho, en una charla al respecto de la pieza, en 2007, la misma María La Ribot comentó que uno de los objetivos era “descapitalizar el tiempo”. Y este es el asunto que nos interesa: la pieza no intenta hablarnos sobre el tiempo ni representarlo, sino hacerlo aparecer en nuestro cuerpo.

En una entrevista, el filósofo Alain Badiou, afirma que:

Sin duda, finalmente se pueden reducir los tipos ideales de las artes de lo visible (la música pura se pondrá aparte) a una estética trascendental. Existe «plástica» desde que el gesto de muestra que apunta la Idea organiza la primacía del espacio (o del contorno) sobre el tiempo. Existe «teatro» desde que la muestra organiza la primacía manifiesta “del tiempo sobre el espacio”. En ambos casos, el término subordinado (tiempo o espacio) no queda suprimido por el otro, sino que este lo organiza. (Badiou, 2008(a): 23, el entrecomillado es mío)

En una primera caracterización, podríamos hablar de la performatividad como la radicalización de esta premisa, en la que lo escénico resalta la preeminencia del tiempo. Pero no se trata del tiempo o los tiempos de la ficción, sino de la duración misma y sus transformaciones.

En este sentido, podemos mencionar también la apuesta en el tiempo de la pieza de Teatro Ojo, *Atlas de Electores 2012*, la cual en el auditorio del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), hacía un seguimiento presencial a una veintena de ciudadanos (los electores), que quincena con quincena irían desplegando (en el sentido en que Aby Warburg imaginaba la figura del “Atlas”) su propio devenir frente a la contienda electoral del 2012. Frente a los espectadores, cada uno de los electores traía al presente su memoria y su deseo, atraídos y confrontados por el imán de un acto cíclico: sufragar. Para lo que sería importante un gran trabajo de imaginación de conexiones: con archivos, con la academia, con formatos escénicos. De manera que Teatro Ojo había imaginado una serie de sesiones que arrancarían en abril y terminarían justo antes del día de la votación, primero de julio. El formato era ya de suyo, interesante, pues tenía la capacidad de extraer la vida de la historia. Pero en mayo un acontecimiento desbordó al plan y al país entero. Lo que conocemos como movimiento #Yosoy132 apareció como interpelación al candidato de la impunidad y del regreso del priato; luego se atrevió a interpelar a la televisora que lo encumbró y luego reinstaló el carnaval en diversas ciudades. El movimiento, incluso, logró sentar a tres de los cuatro candidatos a un debate horizontal.

Esto le dio un giro al *Atlas de Electores*. En la sesión del 23 de mayo, junto con la presencia ya programada de académicos del MUAC, se incorporó un enlace vía *twitter* con la marcha que partía de la Estela de Luz, además de que la sesión evidenciaba la importancia de las redes sociales en los flujos de información electoral. Y por su parte, la sesión del 6 de junio ya se centraba en el grito, en la interpelación al poder y la aparición del cuerpo en este ciclo electoral, además de la presencia de tres miembros del video 131 (que daría lugar al movimiento #YoSoy132). De esta manera, el dispositivo escénico se abría a la aparición del tiempo, con sus giros inesperados.²

² Véase Ortiz, 2012(c).

El espectador

En otra parte de su libro, *La estética de lo performativo*, Erika Fischer-Lichte narra que:

En el primer «Experimenta» (celebrado entre el 3 y el 10 de junio de 1966 en Fráncfort) se estrenó en el Theater am Turm *Insultos al público*, de Peter Handke, bajo la dirección de Claus Peymann. La idea era redefinir el teatro a partir de la relación entre actores y espectadores, legitimarlo no sólo en tanto que representación de «otro mundo». El teatro dejaba de entenderse como la representación de un mundo ficticio que el espectador observa, interpreta y comprende, y empezaba a concebirse como la producción de una relación singular entre actores y espectadores. El teatro se constituyó entonces como posibilidad de que aconteciera algo *entre* ellos. Para conseguirlo era sin duda esencial ese *algo* que ocurría entre ellos, y mucho menos importante —al menos en principio— *qué* fuera ese algo. En cualquier caso, no se trataba ya de la representación de un mundo ficticio o de la producción de una comunicación teatral interna, es decir, la comunicación entre personajes dramáticos, aquella a la que sólo se llega por medio de la comunicación teatral externa, la que tiene lugar entre el escenario y el público, entre los actores y los espectadores. Los actores hicieron algunos intentos y pusieron a prueba este nuevo modelo de relación dirigiéndose directamente al público con expresiones como «¡estúpidos!», «¡bestias!», «¡ateos!» o «¡ladrones!», y establecieron una relación singular con ellos por medio de movimientos corporales. Los espectadores, por su parte, reaccionaron aplaudiendo, poniéndose de pie, abandonando la sala, haciendo comentarios, subiendo al escenario y peleándose con los actores, entre otras cosas. (Fischer-Lichte, 2011: 42)

De manera que para la puesta en escena resultaba muy importante poner en crisis ese lado oscuro de la sala y preguntarse por la naturaleza de su presencia. Conocemos además de éste, los ejemplos del Living Theatre³ en su pieza *Paradise Now* o las piezas del Teatro ambientalista de Richard

³ Un excelente análisis acerca del actor en las piezas del Living Theatre, se encuentra en Sánchez, 2011.

Schechner, en donde muchas obras terminaban hasta que la discusión con el último espectador había terminado.

Lo que es importante señalar aquí es que este proceso de indagación sobre el rol del espectador ha tenido y tendrá muchas facetas, que van desde la provocación hasta la potenciación, llegando incluso a dejar en sus manos el destino de la pieza escénica, como veremos en capítulos siguientes. Esto es muy importante, pues así como el teatro moderno se encargó de definir para cada estética un tipo singular de actuación, hay grupos de escena contemporánea interesados si no en definir, sí en indagar en la singularidad de cada espectador o cada grupo de espectadores “aquí y ahora”.

En este sentido, no podemos dejar de mencionar cómo una y otra vez, el artista escénico Ricardo Díaz ha señalado que más que el cuerpo del actor, lo que a él le interesa es el cuerpo del espectador. Esto era patente en sus trabajos *El veneno que duerme* (2000) o *El vuelo sobre el océano* (2001), donde los espectadores nos veíamos empujados literalmente por la corriente de las acciones, a través del Centro de la Imagen (en el primer caso) o el Foro Teatro Contemporáneo (en el segundo). Allí, los actores simplemente se presentaban sin la necesidad de identificarse con ningún personaje, sino que señalaban mínimamente al sujeto de la enunciación. El espectador estaba conminado a hacer las asociaciones respectivas para dar sentido a la presentación. En el primer caso, se trataba de un desmontaje de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, y en el segundo, una iniciativa metateatral que prolongaba los gestos brechtianos; ante todo, claro, la movilización del espectador. En tal sentido, en aquel momento, Rodolfo Obregón apuntaba:

La libertad alcanzada por este “vuelo”, sin ataduras en los alardes provocativos del arte del siglo que se ha ido, apela entonces a una atención abierta acorde a la capacidad del espectador contemporáneo y, tal como lo plantea B. B., a una síntesis que se realiza en su mente y cuyos efectos perceptivos dependen de su propia organización del material y nunca de una imposición anímica del intérprete.

En el caso particular de quien escribe, nunca antes el concepto de *priem ostran-nenija* (volver familiar lo extraño y extraño lo que es familiar), que Brecht tomara de Schklovski, cobró tanto sentido. (Obregón, 2001(c))

Y, sin embargo, es en la segunda versión de *No ser Hamlet* (*Los enterradores*, 2004, Foro de las Artes, CNA), donde la pregunta por el espectador se volvía el detonante de todo el dispositivo escénico, pues lo que en la primera versión —en el Museo de Arte Carrillo Gil— resultaba otra disección de lo teatral a través de un virtuoso análisis del espacio de representación; aquí, en cada función, Díaz echaba a andar la maquinaria anterior, la cual tenía que ser puesta en diálogo con la intervención de artistas invitados, pero ante todo, con la intervención del espectador que se encontraba de pronto con una sala donde toda la butaquería había sido apilada, lo que obligaba a cada persona a encontrar su sitio de acción, pues la pieza pretendía —a veces sin lograrlo del todo— ser un cuerpo a cuerpo entre el dispositivo y el deseo de los espectadores. Vale la pena, entonces, rescatar aquí una gran tajada del texto “Instrucciones para los espectadores” que el mismo Obregón escribiera para la primera temporada de *No ser Hamlet*:

Un consejo es pertinente: no pierda la paciencia. No busque descifrar el sentido sin antes sumergirse en sus sensaciones, no se amedrente frente a las dificultades o, incluso, la posibilidad de ausentarse por momentos. No se sorprenda si los actores lo interpelan directamente con preguntas o comentarios tan directos que llegan a sonar panfletarios, en realidad son las líneas que el escéptico príncipe dirige a los escurridizos Rosencrantz y Guildenstern.

Tenga en cuenta que la desarticulación anecdótica implica también la supresión del personaje y que, por tanto, el director sustituye las relaciones entre las criaturas de ficción por aquellas entre actor y espectadores.

Piense que la crudeza con que Hamlet rechaza todo aquello que huele a podrido en Dinamarca, es la misma con que Ricardo Díaz restriega en el rostro del espectador los hábitos palaciegos del arte. Que consciente de lo poco o nada que Hamlet (o Hécuba o cualquier otra criatura urdida en el engaño) es para él, de la extrañeza que implica llorar sus infortunios, se concentra en el drama de los seres verdaderos que asisten cada noche al antiguo juego de representar. (Obregón, 2002)

Desde entonces, los artistas han entendido algo que me parece fundamental: el encuentro con el espectador es un contrato. Durante siglos, el contrato se fue afinando hasta que las partes entendieron que había unos que se movían, hablaban y desplegaban sus cuerpos en el espacio y otros que ocupaban su

butaca en silencio.⁴ Romper este contrato, sin embargo, no ha sido cosa sencilla: más que negarlo e invitar al espectador a que se manifieste de cualquier manera (como hacen los grupos que básicamente se dedican a picar las costillas, asustarlo o secuestrarlo), de lo que se trata es de establecer un nuevo contrato en cada dispositivo.

Esto quedaba muy claro en la pieza *Mejor desnudos* del colectivo Danzarena de Chihuahua, Chihuahua. En la parte central de la pieza (es primordial señalar que la pieza era elaborada por un grupo dancístico, de modo que su preocupación central es el cuerpo), las *performers* narraban pequeñas anécdotas acerca de la situación de violencia de su ciudad; anécdotas que las involucraban directamente. En un momento, una de ellas comenzaba a quitarse la ropa mientras narraba, y al finalizar su narración, otra de ellas preguntaba a los espectadores si alguno de ellos querría prestarle su propia ropa para cubrirla y cobijarla; así, se dirigía al azar uno por uno a varios espectadores “¿querrías prestarle tu ropa?”, preguntaba. A los que se negaban, les ponía una cinta roja en la muñeca y a quien accedía, le pedía subir al escenario, quitarse la ropa y ponérsela a la performer primera. Se le pedía, también, que contara una anécdota personal. De tal manera, se hacía una cadena de cinco o seis espectadores, que significaba cinco o seis testimonios personales, pero también cinco o seis actos de desapego, exposición y solidaridad, acotados en el espacio escénico. Las funciones en Chihuahua eran tan estremecedoras como catárticas, así como en Bogotá, ciudades donde la ciudadanía tiene una historia enterrada por contar.

El cuerpo

Como dijimos arriba, el *performer* en estas experiencias escénicas es menos la persona poseída por el aura del personaje que una persona especialista en eso: la presencia. Tal como señala Lehmann, en el teatro de los últimos años del siglo pasado, pero con mayor naturalidad en la escena contemporánea —agregamos—, los actores aparecen en primera persona, a veces narrando su propios avatares o a veces haciendo evidente el acto de representar uno o varios personajes. Lo que malamente se ha dado por llamar la “no

⁴ A este respecto, consúltese Quesada, 2010.

actuación”, implica mucho más que esta presentación en primera persona, sino una donde el cuerpo del actor se quisiera —como Deleuze y Guattari suponen—⁵ un “cuerpo sin órganos”: un cuerpo que ya no se organiza con respecto a las reglas de la representación entre “formalidad” y “vivencialidad” (como quisiera una vieja aporía de los modos mexicanos de actuación). El cuerpo del *performer* genera en cada caso, en cada parte de la pieza, sus propias representaciones sin tener que ser fiel a un solo estilo. Se trata de un cuerpo capaz de ser afectado por el carácter procesual del tiempo, el contexto y las circunstancias, mucho más que un cuerpo organizado que las impone. Aquí, la “forma” y la “vivencia” ocurren y transcurren sin oponerse.

Es así que el cuerpo del *performer* se convierte en el detonador de la conciencia del aquí y ahora, al exponer su cuerpo a los devenires del tiempo real e incluso, para subrayar esa presencia, expone la materialidad de su cuerpo a duras pruebas. Tal el caso de *El infierno o El nacimiento de la clínica*, de La Comedia Humana, donde a través de técnicas del *performance* y el teatro físico, se intentaba una crítica al utilitarismo de la mirada clínica. En el caso que nos ocupa, sobresalían la escena en la que una actriz se tomaba cinco minutos para inyectarse en el vientre un líquido reductor, y el momento en el que un actor era envuelto en una crisálida de plástico transparente, luego subido por medio de una cuerda, y bajado luego de romper la prisión de plástico, hasta que, agotado, leía un poema de Artaud. Aunque la aparición más crítica de los cuerpos era cuando aparecía un grupo de muchachos con capacidades especiales (síndrome de *Down* y autismo) a realizar una coreografía y contar sus historias de amor, lo cual ponía en crisis la representación de la enfermedad, la de la puesta en escena y la de la misma función.⁶

En este sentido, también, vale la pena citar la manera en la que aparecen los cuerpos en *Actos de amor perdidos*, de la artista escénica Tamara Cubas, donde en escena, relámpagos benjaminianos dejaban vislumbrar la suerte de una familia que sufrió cárcel, desaparición y exilio durante la dictadura uruguaya. De los procedimientos, podemos decir que algunos provenían de la danza, otros de la instalación, otros del robo, y todos de la necesidad. El espectador no llegaba a un espectáculo, sino a un acto de reapropiación en primera persona. Así, pasaban en escena símbolos herrumbrados del

⁵ Deleuze y Guattari, 2004.

⁶ Ortiz, 2012 (e).

nacionalismo uruguayo, la cuenta de los desaparecidos, el apilamiento de los cuerpos masacrados, las violaciones, las palabras del encierro; todo en el cuerpo de la artista y en el de su familia: su padre, su madre, su tía, que con su presencia dan el más diáfano testimonio. Mas lo que cimbraba era también lo que faltaba: por ejemplo, la artista con un letrado sugería al público cantar la Internacional Socialista, y el silencio que seguía era ejemplar, puro olvido.⁷ E inmediatamente aparece la solidaridad, cuando el público subía a ejecutar su parte de cadáveres apilados. Se trata, en efecto de la memoria de una mujer, pero también de una familia, de la danza misma y de un país sudamericano pero, como si nada, la sobriedad hacía rugir en escena el doloroso presente mexicano.

Se hace evidente que muchas de estas operaciones pasan por pensar que uno de los primeros actos políticos tiene que ver con la aparición de los cuerpos de la gente, máxime que la más feroz estrategia hegemónica ha implicado desaparecerlos, ya por alienación ya por violencia y secuestro directo.

Procesos

Es patente entonces que la atención de las obras no está en los resultados, sino en la manera en la que se llega a ellos o, incluso, la manera en la que no se llega a nada. Del lado del *performance*, en este caso, podemos mencionar justamente *A veces hacer algo no lleva a nada*, del artista belga Francis Alÿs, quien apareció en el centro de la ciudad de México empujando un cubo de hielo por las calles, hasta que no quedó más que la última gota. En esta pieza, Alÿs nos pone la atención en un trabajo, en una mano de obra, que a pesar de realizar un esfuerzo, no realiza trabajo productivo; una “paradoja de la praxis” en franca crítica a la dinámica capitalista.

Pero en el caso teatral, sobresale el trabajo matérico del grupo de San Petersburgo, Akhe, el cual, como he dicho en otra parte,⁸ trabaja las transformaciones de la materia en dispositivos plásticos asombrosamente complejos.

⁷ Asistí a la función en el Teatro Romo de Vivar en Pachuca, Hidalgo, en el encuentro Transversales de 2011.

⁸ Ortiz, 2013.

En su pieza *White Cabin*,⁹ por ejemplo, una escena entera está basada en las elasticidades de una goma de mascar, un chicle, que pasa de caber en una boca, a ocupar gran parte de la extensión de la escena. Asimismo, durante la segunda parte de la pieza, que ocurre entre pantallas de papel, el agua o el fuego entran en contacto con los cuerpos o con los objetos, dando lugar a transformaciones no anecdóticas y disparando en el espectador niveles insospechados de sensación.

Pero para subrayar la manera en la que lo procesual está ligado al tiempo como construcción, podemos rescatar la pieza *Ponte en mi pellejo* de Teatro Ojo. Básicamente, la pieza se concibió a partir del ritual mexicana de Xipe Totec, donde el sacerdote llevaba por veintiún días la piel del guerrero sacrificado. La primera idea del colectivo fue realizar unas pieles de látex a partir del cuerpo de una persona en condición precaria, para el uso posterior de una tercera persona. Y así funcionó en su versión Suiza, durante un festival en Friburgo en 2011. Pero para sus versiones ateniense y madrileña, lo que se subrayó fue el proceso de taller de creación de la piel. En Atenas, mientras se hacían pieles de tres jóvenes desempleadas, se cerró la televisión pública, lo que provocó manifestaciones en la sede de la televisora; pues bien, el taller fue trasladado allá y, tal fue su tejido con las circunstancias, que la subdirectora de la televisora tomó una piel y la vistió para hacer declaraciones públicas frente a las cámaras. Asimismo, en el Fringe de Madrid de 2012, un cartero y una vendedora en proceso de desahucio prestaron sus cuerpos para el taller, de manera que la gente que llegaba a él sostenía conversaciones con los modelos y con el equipo de trabajo. Finalmente, el cartero envolvió la piel y se la envió por correo a Mariano Rajoy con una nota: “Usted pide que me sacrifique, aquí le pongo mi piel”. (Ortiz, 2013 (c))

⁹ Pieza que pudo verse en México en el Encuentro de Teatro del Cuerpo de 2003. A través de este encuentro, Akhe ha tenido contacto con artistas mexicanos, y en especial con Teatro Línea de Sombra, con quienes realizaron *Fausto al cubo*, en 2006.

2. La emergencia de lo real

Veámos que la representación es un procedimiento de encuadre y conformación: selecciona aquello que es digno de verse y escucharse, pero, a la vez, también designa cómo debe ser visto y mirado. En el caso que nos ocupa, habíamos delimitado algunas operaciones de la conformación de la representación moderna para hablar de la puesta en escena como su correlato. Y hablamos también de la crisis de esta representación. Regresemos por un momento al modelo: ¿qué puede suceder cuando los espacios, los personajes, las situaciones y las acciones de la representación se resquebrajan?

Demos ahora un rodeo. En su famoso libro, *El retorno de lo real*, el crítico de arte Hal Foster recurre a los conceptos lacanianos para dar cuenta de lo que, a su vez, ocurría en la escena del arte norteamericano a finales del siglo XX. Se trataba, en efecto, de obras que ponían en duda la eficacia de los métodos representativos, en tanto estos intentaban reprimir la emergencia de lo real. Pero, ¿a qué le llamamos “lo real” y en qué se diferencia de lo que llamamos “realidad”?; en palabras cortas y claras del investigador Hernández-Navarro:

Para Lacan, existen tres registros o dimensiones –*dit-mansions*– del sujeto: lo Imaginario, lo Simbólico y lo Real. Tres estadios o registros sincrónicos y en constante relación, pero también diacrónicos –Real, Imaginario, Simbólico–, tanto en la configuración del sujeto como en la propia enseñanza de Lacan –y no en el mismo orden. A partir de los años sesenta, Lacan comienza a dejar de lado el pensamiento estructural y la atención a lo Simbólico para centrarse en el estudio de lo Real como lo imposible del sujeto, la dimensión inalcanzable de éste. Si lo Simbólico era el reino del lenguaje, de la ley en tanto que Nombre-del-Padre, lo Real será lo que escapa a la significación, lo que está más allá de la ley, antes de que el sujeto se cree como tal. Lo Real será la prehistoria del sujeto y también

aquello a lo que éste tienda. Como señala Massimo Recalcati (...), no hay una teoría lacaniana de lo Real, porque lo Real excede a cualquier teorización; es el punto ciego del lenguaje, la barra que divide al sujeto en dos, el antagonismo esencial que hace que siempre seamos dos en lugar de Uno. (Hernández Navarro, 2006: 12)

Es así que la “realidad” sería el espacio con-formado por lo imaginario, manifestado en lo simbólico y que pertenece al “reino del lenguaje”, es decir a la representación. “Lo Real”, entonces, es aquello pre-formativo, que excede toda aprehensión simbólica, y por tanto está más allá de la representación. De manera que cuando hablamos de la emergencia de lo Real, nos referimos a dos cosas: primero, a las operaciones artísticas, escénicas, que se organizan para que lo Real emerja y discontinúe la representación como orden del imaginario; o también a prácticas que, de plano, se avocan a un *vis à vis* con los espacios y figuras de la cotidianidad, tomando a ésta como la matriz de lo Real, lo inabarcable e irrepresentable, pero sobre la cual aún se buscan otros modos de conformar símbolos, representaciones y, finalmente, imaginarios. En resumen, el objetivo de estas prácticas es agitar la representación hegemónica, en busca de nuevas representaciones. En palabras de Rancière, se trata de prácticas políticas, pues tienden a quebrar el “consenso” en busca de la expansión del “disenso”.¹

Es usual en muchas prácticas escénicas contemporáneas la intrusión de elementos “reales”, no adiestrados por la representación, dentro de los límites de la puesta en escena (animales, personas fuera de los cánones de la normalidad, procesos azarosos, micro historias, documentos, testimonios). Y también, por otra parte, la teatralidad se dispone en los espacios cotidianos: se trabaja en fábricas, cocinas, escuelas, plazas, jardines, y prácticamente cualquier territorio, bajo la práctica de la intervención escénica. En este sentido, el propósito es similar: hacer que se represente aquello que la representación moderna no puede o elige no representar.

Y sin embargo, son muchos los procedimientos en que esta emergencia de lo real se llevan a cabo. Veamos algunos.

¹ Rancière, 2010.

Lo obsceno, lo abyecto, lo siniestro

En la jerga teatral sabemos que “lo obsceno” es lo que no sale a escena, lo que está “fuera de escena”: *ob* (hacia)-*scenus* (escena). Pero también la palabra obsceno aparece relacionada con lo detestable, *obscenus*: “lo que viene de la basura”: *ob* (hacia)-*caenum* (basura). En todo caso, no se contraponen la definición técnica y la moral: aquello que no entra en escena, no es sólo por su carácter irrepresentable, sino porque marca los límites de lo que se debe representar: la muerte, la sexualidad, la vida, la animalidad.

En su interesantísimo texto *El peregrino de la materia*, Romeo Castellucci habla de la manera en la que, como parte de la formación de la tragedia como arte de la *civitas*, de la civilidad, los animales dejaron de aparecer en escena: el canto del *tragos* resultaba obsceno, de manera que se pasó a su simple representación. Lo mismo podemos pensar de los carnavales o festividades priápicas:

El momento en el que el animal desaparece de la escena nace la tragedia. El gesto polémico que hacemos con respecto a la tragedia ática es devolver al animal a la escena, dando un paso atrás. Llevar el arado sobre sus propios pasos, ver un animal en escena significa dirigirse hacia la raíz teológica y crítica del teatro. Un teatro pretrágico significa, ante todo, infantil. El teatro pretrágico es, acelerando esta imagen, la infancia, entendida como “in/fancia”, o sea como la condición de quien está fuera del lenguaje. (Castellucci, 2013: 55)

Lo obsceno entonces no aparece en la escena tanto porque no cabe en el lenguaje, como porque es lo que carece de palabra. Lo brutal, lo animal, lo infantil. Es interesante la manera en la que esto se relaciona con la mirada psicoanalítica para la que lo obsceno es la escena original: el momento sexual de la propia concepción, claro, pero también aquello prelingüístico:

Una de las etimologías de la palabra obsceno sería la palabra latina *obscena*, lo que no puede ser mostrado en escena. Ahora bien, ¿qué puede estar más oculto que el origen? El origen de las cosas, de la vida que no puede ser mostrado porque no estábamos allí: el *big bang* resulta entonces un artificio cómodo, el mundo, las cosas, naciendo de golpe, tomando impulso de la nada, de un punto *ex nihilo* (...) La escena primitiva es la palabra freudiana de la imposibilidad de

pensar el comienzo, el origen de nuestra existencia, la relación sexual. (Maier, 2013, pp. 15-16)

De manera que la operación básica del retorno de lo Real sería la muestra de lo obsceno. Hay tanta obscenidad en mostrar los cuerpos anoréxicos en el *Julio César* de Castellucci, o las comilonas por cada agujero del cuerpo en las obras de Rodrigo García; como en declarar que el teatro no tiene paredes y que, al contrario de la declaración barroca del Gran Teatro del Mundo, donde Teatro remite a representaciones tan diáfanas que el teatro no hace sino subirlas al escenario; aquí se trataría del nimio teatro del mundo, donde se sale de las cuatro paredes a buscar formas de vida que jamás subirían a un escenario.

En este sentido, pues, podemos referirnos más explícitamente a los diversos trabajos de la Societas Raffaello Sanzio, dirigida por Romeo Castellucci, que en su búsqueda de lo pretrágico, han ubicado en escena cuerpos vivos, muertos y semivivos en escena. Y podemos hacer referencia –además de las ocasiones en que ha introducido animales vivos a la escena– a la escena, en su *Julio César*, en la que un actor introduce una cámara por su boca hasta enfocar las cuerdas vocales, que se mueven mientras enuncian el texto o la de un actor con laringotomía: “(...) pedir ayuda a un laringotomizado, como profeta de una nueva voz, como mistagogo. Renacida, iniciada, pues. Concederle el lugar de honor (la oración de Antonio, claro), el núcleo mismo de todo el trabajo.” (Castellucci, 2013: 55).

Y, también, en la misma obra, la introducción de las mujeres anoréxicas:

Al escribir *ceci n'est pas un acteur* no he querido presentar, a pelo, un cuerpo en su evidente dolor. He querido subrayar el hecho de que fuese un actor, y un cuerpo anoréxico en este caso, lo es simbólicamente dos veces. El teatro no se desvanece, porque es la representación la que cede ante sí misma. (Castellucci, 2013: 61)

A esta operación de lo obsceno, entonces, la podemos calificar dentro de lo que Julia Kristeva calificaba como “lo abyecto”:

En el diccionario, abyección significa un estado de crisis, de degradación, de autodisgusto y disgusto hacia los otros (...) En mi uso del término insisto en

el aspecto privativo: “ab-yecto”, el cual significa para mí que uno no es ni sujeto ni objeto. Cuando uno está en un estado de abyección, los bordes entre el sujeto y el objeto no pueden ser mantenidos. (Penwarden 1995: 22)

Al ponernos bajo otra mirada del cuerpo, una mirada cortada, tomada (del verbo *tem*, cortar, raíz de “laringotomía”), Castellucci en estas escenas, pone en crisis nuestra noción de cuerpo, que ha sido moldeada junto con la idea de cuerpo para el actor. La vulgata stanislavskiana habla de que el actor ha de dejar ver su interior, de manera que en la escena de la exposición de las cuerdas vocales esto es tomado a la letra, lo que, por un lado, devuelve la metáfora a su estado de palabra alejada de su referente (su imposibilidad de similitud) y, por otro, pone a prueba el imaginario común acerca del cuerpo, pues nos hace ver lo que no acostumbramos ver.

Una reacción similar ocurría en el citado *El infierno* de La Comedia Humana, cuando la actriz Diana Cardona narraba su apendicectomía mientras cocinaba una carne y, detrás de ella se proyectaba el video de esa misma intervención quirúrgica; lo cual hacía por momentos visible la separación imaginaria y, por tanto arbitraria, entre la carne humana y la carne como comestible (Ortiz 2012 (e)).

Ahora bien, lo abyecto como parte de lo obsceno, está muy cerca de aquello que Freud llamó “lo siniestro”, lo ominoso, y que, otra vez en palabras de Hernández-Navarro, se define como “algo que acaso fue familiar y ha llegado a resultar extraño e inhóspito, y que precisamente por esa razón nos perturba y nos angustia, porque recuerda algo que debiendo permanecer oculto, ha salido a la luz” (Hernández-Navarro: 20).²

En este caso, podemos mencionar la pieza de Rodrigo García, *Matar para comer*, que consistía básicamente en la nada extraordinaria preparación de una cena, por parte de una sola persona, el actor Juan Lliorente, pero que tenía como platillo principal la preparación de una langosta a la que, como se sabe, se le hierve viva. El actor comensal, entonces, preparaba la mesa, ponía a hervir la cazuela y ante nuestra mirada ejercía el ritual de hervir, destazar

² ¿No es esta definición casi un calco de lo que luego Brecht llamará “distanciamiento”? Hace falta un Walter Benjamin para desarrollar los entretrejimientos de teorías de la conducta y de las artes y las ciencias sociales.

y comer la langosta. Un acto tan familiar y doméstico como la comida, nos recordaba entonces que, a fin de cuentas, somos animales depredadores.

Recordemos, también, la sensación de Rodolfo Obregón, al final del *Vuelo sobre el océano* de Ricardo Díaz: “En el caso particular de quien escribe, nunca antes el concepto de *priem ostranneniija* (volver familiar lo extraño y extraño lo que es familiar), que Brecht tomara de Schklovski, cobró tanto sentido” (Obregón, 2001(b)).

Afuera/adentro

De alguna manera, podemos apreciar que lo obsceno plantea un enroque de posicionamientos entre lo que comúnmente debería estar adentro, envuelto o velado, y lo que está afuera, ostensible y paradigmático. En este sentido, además de la introducción de lo real en los ámbitos de la puesta en escena, el teatro ha ido a buscar o a provocar lo teatral de la realidad. Se trata de una operación por la cual lo que debería estar adentro, por un momento se pone afuera. Es un juego, en otras palabras entre los ámbitos público y privado.³

En este sentido, me gustaría mencionar la pieza *Mucamas*, del proyecto Ciudades Paralelas, al que nos referiremos con mayor desarrollo en el capítulo siguiente. Esta acción, se define de la manera siguiente:

¿Quiénes son esos fantasmas que entran en nuestro cuarto cuando no estamos ahí? ¿De dónde vienen: de una guerra, de una crisis económica, de la periferia de la ciudad? ¿Qué cosas vivieron y qué saben de la vida de los demás? ¿Cuántos cuerpos desnudos, baños mojados, camas deshechas, gente dormida, ropa y olores ajenos enfrentan cada día de su vida?

MUCAMAS es una instalación basada en biografías. Cada visitante toma el rol de una mucama que limpia cinco cuartos por hora, pero en lugar de hacer la limpieza, en una hora el espectador recorre cinco cuartos para asistir a retratos de gente de limpieza, a veces en forma de film, entrevistas de audio, textos,

³ Véase en el capítulo siguiente el desarrollo sobre este tema. Es evidente que todos los procedimientos se intersectan, y que cambiará la aproximación dependiendo del concepto desde el cual se abordan.

fotos. En cada cuarto de hotel se hace visible la vida de esos seres invisibles que limpian cuando nadie las ve.⁴

Si nos atuviéramos al modo de representación de la puesta en escena, una pieza así sería imposible, comenzando por quién y cómo está representado. A pesar de que ya desde Chéjov a Genet, la gente común muestra sus tragedias, las representaciones siguen dejando fuera condicionantes y detalles de gran vitalidad. En una de las habitaciones del hotel, una de las mucamas exhibe las fotografías del parto de su hija y, por unos auriculares, explica al visitante las perturbaciones y dichas que trajo para ella ese acontecimiento. Pero, además, cuando se van conociendo las historias de las mujeres, su origen y el por qué han llegado hasta aquí, se va trazando también una geografía política a puro golpe de afecto. Su vida privada se socializa, pero no como chisme de tabloide, sino como un mapa político que visibiliza zonas que al espectador le eran inaccesibles. Y esto tanto en la realidad (al visitar lo que un hotel deja fuera de escena), como paradigmáticamente, pues cada caso da cuenta de un estado de cosas general.

Documentos, testimonios

Es así que a los diversos procedimientos para dar lugar a la emergencia de lo Real, podemos sumar el uso de testimonios documentales o vivos que se presentan al espectador.

En este sentido, más que hablar de teatro documental, podemos hablar de teatro documento. Como mencionan José Sánchez (2012) e Ileana Diéguez (2007(a)), en los años sesenta Peter Weiss llevó a cabo una investigación acerca de los juicios a miembros del partido nazi, y los organizó en una representación dramática. *La indagación* se estrenó el 19 de octubre de 1965, y vale la pena resaltar la descripción de José Sánchez:

La indagación tiene forma de un oratorio en once cantos en el que se sintetizan poéticamente en una sola sesión las 183 del proceso real con el fin de restituir la realidad de la crueldad y el dolor vividos en el campo de concentración. La

⁴ <http://www.ciudadesparalelas.com/hotelesp.html>, visitada el 3 de enero de 2014.

elección del formato, el oratorio, es significativa de una voluntad de honrar la memoria de quienes murieron, de invocar su presencia, trascendiendo así el frío relato histórico u objetivo de los hechos. El juicio es al mismo tiempo una ceremonia de restitución de la verdad y un duelo permanente por la muerte, la dignidad, la deshumanización. (Sánchez 2012: 198)

Años después, en *Ruanda 94*, el director Jacques Delcuvellerie introdujo directamente la presencia de Yolande Mukagasana, quien había sido una de las víctimas directas de la violencia. Vale la pena detenerse aquí en la reseña de la obra que hizo Rodolfo Obregón, en aquel entonces crítico de la revista *Proceso*:

Teatro-verdad, entre estos sobrevivientes emerge la figura de Yolande Mukagasana, una enfermera tutsi cuya única razón para continuar con vida es dar testimonio de los horrores sufridos por su pueblo y exigir el castigo de quienes organizaron e incitaron la bárbara matanza y que continúan paseando libremente por Europa, Asia y África.

Autora de dos libros al respecto, esta admirable mujer se planta en el centro del escenario y, tras aclarar que no se trata de una actriz sino de una testigo, narra durante cuarenta minutos (que sólo interrumpen los sollozos) el inicio del horror, el asesinato de su marido, de sus tres hijos y el escalofriante calvario que atravesó aferrada a la vida. “Nunca como ahora comprendí la urgencia de contar con un escenario donde expresarse”, me comentó mi colega y amiga Ma. Helena Serodio durante el primer intervalo. Efectivamente, en mi experiencia de espectador, sólo una representación organizada en el interior de la prisión de alta seguridad de Almoloya y una función de *Manteca* de Alberto Pedro en La Habana me habían estremecido de tal modo, al plantearse en los inestables filos del teatro y la verdad. Ahora, avergonzado, contemplaba el sufrimiento humano desprovisto definitivamente del pudoroso filtro de la ficción. (Obregón, 2001(d))

Es evidente que entre una y otra obra se ha cruzado un umbral: el que va de la representación y el acto de hablar por los otros al momento en el que las personas pasan a hablar en primera persona en un dispositivo escénico: de la representación a la presentación. Se ha rasgado el velo del “pudoroso filtro de la ficción”.

Pero es otro término el que me interesa enfocar también: en su libro *Lo que queda de Auschwitz*, Giorgio Agamben problematiza el concepto de “testigo”, del cual nos dice:

En latín hay dos palabras para referirse al testigo. La primera, *testis*, de la que deriva nuestro término “testigo”, significa etimológicamente aquel que se sitúa como tercero (*terstis*) en un proceso o un litigio entre dos contendientes. La segunda *superstes*, hace referencia al que ha vivido una determinada realidad, ha pasado hasta el final por un acontecimiento y está, pues en condiciones de ofrecer un testimonio sobre él. (Agamben, 2005(b): 15)

Se hace evidente la manera en la que, en diversas piezas escénicas, las personas que han “pasado hasta el final por un acontecimiento y está[n], pues en condiciones de ofrecer un testimonio sobre él” son llamadas a escena, para evitar las trampas de la representación en la que su ficcionalización pasaría no sólo por posicionarse como un universal que borraría la singularidad del acontecimiento, sino también por el poder que tiene el relato por propia voz en su calidad de verdad.⁵ Y es en esta calidad, que además de los testimonios de los testigos, en muchas piezas se despliegan documentos, como por ejemplo en *Testigo de las ruinas*, del citado proyecto *C’undua* de Mapa Teatro, que consiste en una video-instalación acerca del desalojo del emblemático barrio bogotano de Santa Inés-El Cartucho, cuya veracidad como documento es apuntalada por la presencia discretísima de Juana Ramírez, última habitante del barrio que cocina arepas y hace chocolate durante la función, mismos que al final comparte con los espectadores.⁶

Otro ejemplo reciente que combina documentos y testimonios hemos apreciado a partir de 2012, cuando un grupo de alumnas del Colegio de Teatro de la UNAM organizaron la instalación escénica *Campo de ruinas*. Esta consiste en un recorrido en el cual el espectador, primero, se confronta con diversos testimonios acerca de los estudiantes universitarios desapare-

⁵ Es cierto que el testigo sólo dice “su” verdad, que puede distorsionar tanto por los recovecos de la memoria como por los propios intereses, y es cierto también, como Agamben dirá más adelante en su texto, que el testimonio verdadero siempre “falta”, porque es inenarrable; pero la presencia del testigo es mucho más que su palabra: es su presencia física, el tono de su voz, los gestos que afirman o desmienten: teatralidades que el espectador, a su vez, atestigua.

⁶ Véase la página de Mapa teatro: <http://www.mapateatro.org/testigo.html>

cidos en México. Es importante señalar que los testimonios se presentan en espacios organizados poéticamente, lo cual es evidente en la versión llevada a cabo en Casa-Galería, en la ciudad de México, donde el colectivo eligió una construcción en obra negra, abandonada hace varios años para desplegar su dispositivo; con lo que se lograba justamente la sensación de distancia, abandono y lejanía de las presencias de los jóvenes desaparecidos. En una escena, se entraba en un cuarto donde había una proyección de una habitación, la de uno de los jóvenes desaparecidos, y, además, la disposición de objetos en el cuarto en ruinas tenía una resonancia con la proyección, allí, una actriz simplemente leía la carta que la madre del chico le había escrito tiempo después de su desaparición. El momento era profundamente conmovedor e iba sumando lo que pasaba en las siguientes habitaciones, hasta que, finalmente unas cincuenta pequeñas plantas en envases de plástico estaban dispuestas en el suelo y se invitaba a los espectadores a llevarse una y, de ser posible, dejar unas palabras. En ese momento, el espacio se volvía un ágora donde las personas expresaban lo silenciado; hubo funciones y versiones de la pieza en la que hablaban los familiares de los chicos e incluso gente que daba un testimonio personal (Yépez, 2012).

Y aún me queda un ejemplo por problematizar al respecto de lo que es llamado teatro documento y teatro personal. En el trabajo de Lagartijas tiradas al sol podemos apreciar ambas tácticas. Un punto que siempre me ha interesado señalar de su trabajo es la tensión que logra generarse entre memoria e historia, donde el trabajo de memoria personal erosiona la construcción hegemónica de los discursos, lo mismo si se trata de una narración familiar que si se trata de una nacional. Gran parte de la eficacia de *El rumor del incendio* (2010), la proveía el lazo personal que animaba la narración de una historia no oficial, la de la Guerra Sucia de los años setenta en México; y de manera por demás brillante, *Montserrat* (2012), significaba una épica búsqueda por la madre, que deshacía primero la historia familiar, para luego deshacer la propia narración que se nos contaba. Más que deshacer, diluir en el delta entre los ríos del documento y la ficción. Pero, ¿no son éstas, operaciones descentradas del personaje testigo? En un caso, un testigo que rescata una postmemoria⁷ y en el otro, un testigo que sabiéndose tal, más que rescatar su pasado material, recompone la memoria a su arbitrio.

⁷ Para un desarrollo de este concepto, consúltese Szurmuk, 2009.

3. Espacio público y giro social

Ahora bien, salir del recinto teatral no ha sido para el teatro siempre la solución más sencilla. Aquí operan flujos muy distintos de aquello que es posible controlar en medio de las cuatro paredes. En efecto, las teatralidades que nos conciernen difieren tanto de la puesta en escena llevada al espacio público, como de aquello que se denomina “teatro de calle”. No se trata, en todo caso, de encontrar una plaza, una arquitectura histórica o una esquina a la cual proyectar las reglas de la caja negra; ni tampoco de la espectacularización carnavalesca o cirquera que inunda las calles haciéndolas una fiesta. Hay, en lo que nos interesa, más que una intromisión del dispositivo representacional sobre el espacio, un juego directo con sus posibilidades, un estudio detallado de las fuerzas que lo componen, para desviarlas o hacer visible lo que esconden.

Pero vamos por pasos.

Arriba hemos señalado que la puesta en escena es sólo una cristalización histórica de un fenómeno que hemos acordado llamar teatro y al que le hemos designado cierta historia, eligiendo entre el conjunto de teatralidades que han sucedido en cualquier país en cualquier época.¹ Ahora bien, aún siguiendo a la historia oficial del teatro, podemos observar que la relación entre el espectador y la escena no ha ocurrido siempre en espacios cerrados. En su texto, “La horma del zapato”, Federico Quesada afirma:

La unificación del espacio del espectáculo implica la necesidad de creación de espacios propios, de teatros, con lo que se opera un aislamiento y encierro del hecho teatral en espacios separados de los de uso cotidiano, y especializados como máquinas de ensayo social. Así, primero se celebran espectáculos en

¹ Ortiz, 2012.

los patios de los palacios y en edificios religiosos, y después comienzan a construirse edificios teatrales siguiendo los modelos de la Antigüedad, que además, se usaron como laboratorios urbanos para ensayar formas de ciudad que evocaban la *civitas* antigua y sus modos de vida en un proceso de aumento de control del espacio público por parte del poder económico y político. (Quesada, 2007: 207)

Y, sin embargo, estos espacios cerrados funcionaron como espacios autorreflexivos de las artes en la modernidad, mientras, al mismo tiempo, se pugnaba por regresar a la calle como espacio menos condicionado por el propio campo y sus relaciones con el Estado. Y sin embargo, salir del recinto cerrado a los espacios abiertos, implicaba repensar el concepto de lo público.

Lo público

Es un concepto de larga formación que, en principio, se opone al concepto de lo privado. Más que sumergirnos en esta oposición, trataremos de focalizarnos en el asunto exclusivo de lo público. Seguiremos por un momento la clásica definición de Habermas:

Bajo “esfera de lo público” entendemos en principio un campo de nuestra vida social, en el que se puede formar algo así como opinión pública. Todos los ciudadanos tienen en lo fundamental libre acceso a él. Una parte de la esfera de lo público se constituye en cada discusión de particularidades que se reúnen en público.

En este caso, ellos no se relacionan ni como hombres de negocios o en el ejercicio de sus profesiones, cuyos asuntos particulares les motivarían a hacerlo, ni como compañeros con obligaciones estatutarias de obediencia, bajo disposiciones legales de la burocracia estatal. Como concurrencia, los ciudadanos se relacionan voluntariamente bajo la garantía de que pueden unirse para expresar y publicar libremente opiniones, que tengan que ver con asuntos relativos al interés general. (Habermas, 1973: 123)

En este sentido, Habermas no se aparta mucho de las primeras definiciones kantianas, en las que lo público tiene más que ver con una noción de dis-

cusión de los asuntos de todos, como algo que supone la transformación de las reglas de relación y menos con el uso apegado a esas reglas: pues seguir las reglas es asunto privado. Para lo que nos ocupa, rescataremos que Habermas se detiene en el concepto de “esfera pública” como ese dispositivo complejo desarrollado a partir de los siglos XVII y XVIII, con el desarrollo de nuevas formas de sociabilidad que contemplan los periódicos, las novelas, los cafés.

Esta esfera pública, sin embargo, era un espacio de la sociedad civil burguesa que tenía voz y medios para la discusión. Esta esfera, en muchos sentidos, formada con fines emancipatorios, va perdiendo fuerza, ante todo por dos condiciones:

La naturaleza asimétrica de la cultura de masas que vuelve más fácil que quienes tengan capital o poder distribuyan sus opiniones pero hace más difícil que las voces marginales puedan responder, y la creciente interpenetración del Estado y la sociedad civil, que dificulta aún más concebir la esfera privada pública como una limitación al poder estatal. Estas tendencias equivalen a lo que Habermas denomina una “refeudalización” de la esfera pública (...) Producen un público que se siente atraído por la aclamación benigna, no por la crítica. Más que para generar ideas y hacer que el poder pueda rendir cuentas, la opinión pública llega para registrar más simplemente la aprobación o desaprobación en forma de encuestas de opinión y elecciones ocasionales. (Warner, 2012: 54)

Esta “feudalización” de la opinión pública se ha visto agravada, entonces, por la intromisión de los intereses del gran capital, que como sabemos, actúa a veces con más poder que el Estado para conducir las discusiones de temas trascendentes a naderías. Y es en este sentido que los teatros, como recintos para algunos artistas escénicos, dejan de ser parte de la esfera pública para volverse espacios de feudalización de la opinión. Es decir, lo que se busca al salir del teatro es replantearse de nuevo en las discusiones de la res/pública, trastocando los flujos o haciendo visible lo alienado.

Espacios

Ahora bien, ¿basta con sacar al teatro de los recintos para insertarse en la discusión pública? Pensemos que todo lo que está fuera del teatro no es, de ninguna manera, un medio homogéneo: el espacio es, en verdad, “los espacios”. Durante mucho tiempo las artes han querido mostrar las tensiones, conflictos y diferencias que existen en cada territorio habitado, con miras a responder a esa homogeneización de la opinión pública; pero ¿qué es lo que el arte puede hacer en los espacios públicos? De acuerdo con el crítico y teórico Félix Duque, el espacio que las personas habitan no es nunca neutro, como quisieran muchas de las políticas gubernamentales que lo mismo emplazan violentamente un monumento en medio de una calle o un parque que organizan ferias artísticas que tienden a la disneylandización de las relaciones entre las personas. Para Duque, hay que recordar que:

Es el cuerpo, nuestro cuerpo el que sigue “espaciando” *sans le savoir*, haciendo que haya “lugar” para que algo esté en su “sitio”. Y éste, a su vez, resulta un espaciamiento que continúa vinculado a su modo con los viejos elementos cósmicos: el cielo, la tierra, el mar. Y el arte ayuda a que esas aperturas cotidianas e irreflexivas se hagan conscientes, premeditadas, críticas. (Duque, 2011: 77)

Así pues, y retomando las ideas del capítulo sobre performatividad, en el arte de los espacios públicos existe un marcado interés por resituar y atender a los cuerpos que habitan, transitan, disfrutan o padecen los espacios comunes. De tal manera, Duque habla de un espacio promovido y generado por el arte público:

un arte comprometido con la ciudadanía que sabe abordar conflictos sociales sin adoctrinamiento, sino por el contrario, seguimiento dócil de una supuesta “voz del pueblo”: un arte del lugar y de su tiempo que rechaza la imagen de una esfera pública pacífica, para interesarse en exponer contradicciones y adoptar una relación irónica, subversiva con el público al que se dirige y el espacio en que se manifiesta. (Duque, 2011: 79)

Un ejemplo de este trabajo en el espacio público y su relación irónica lo pudimos apreciar en la acción coordinada por Arnaud Charpentier en sep-

tiembre del 2007, llamada *Los nuevos servicios del metro*. Una acción en la cual una alfombra roja recibía a los usuarios del metro Chabacano y donde los “sobrecargos” ofrecían a los clientes “...*champagne*, aire acondicionado personalizado, información a sus oídos, estética unisex, TIM (Transporte Interno Metro), Servicio de seguridad VIP”. El objetivo de las acciones implicaba, para los artistas:

cambiar el ritmo de un lugar a una hora precisa hace que la vida corra más lento, la gente acepta olvidar unos segundos, tal vez unos minutos, sus preocupaciones, para dejarse llevar por otras percepciones y otros pensamientos. Hacer propia la historia de otros, hacerse de algo que viene de otra parte, un poema, una historia de amor y dejarse conmover por una imagen, una presencia, una emoción, una mirada nueva hacia la belleza. (Charpentier, 2009: 50)

Espacio público o espacio común

Ahora bien, habría que seguir cautelosos todavía en ciertas precisiones. La industria cultural en boga habla mucho de retomar los espacios públicos, con lo que consuma una expropiación previa: la que ha tenido lugar por medio del Estado que es quien, a fin de cuentas tiene su definición de lo que es público y de cómo repartir los espacios. El ejemplo más claro de todo esto se encuentra en el fenómeno del *graffiti*. Aparecido como una expresión juvenil de contracultura, reapropiación de espacios y ejercicio simbólico de pertenencia, el *graffiti* fue inmediatamente vandalizado por las autoridades de las ciudades, para luego ser absorbido por la cultura *mainstream*, mediante el proceso siguiente:

Apropiación del símbolo generado por la cultura Universalización (pérdida de la especificidad que le daba el grupo) Inversión de significado (Negación de lo que era). (Muñoz Farías, 2006: 35)

Ante esta expropiación simbólica, algunos artistas han dado un paso más, al dejar de referirse al espacio o la esfera pública y más bien referirse al “espacio común”.

En este sentido, se hace necesario una cita de la conferencia “De los espacios otros”, donde Michel Foucault habla de las “heterotopías”. Se trata de:

Lugares reales, lugares efectivos, lugares que están diseñados en la institución misma de la sociedad, que son especies de contra-emplazamientos, especies de utopías efectivamente realizadas en las cuales los emplazamientos reales, todos los otros emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de la cultura están a la vez representados, cuestionados e invertidos, especies de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque sean sin embargo efectivamente localizables. (Foucault, 1984)

A esta definición fuertemente teórica, sólo habría que agregarle el elemento de la acción. Es decir, que estos espacios heterotópicos (de las diferencias), están en los espacios que habitamos, públicos o privados, pero es su uso el que los define en un momento preciso. Se trata, por decirlo de alguna manera, de activar su cronotopía. Y en este sentido, nos encontramos más cerca de lo que queremos mostrar al llamar a la cita a Hakim Bey y su definición de Zona Temporalmente Autónoma (TAZ):

El TAZ es como una revuelta que no se engancha con el Estado, una operación guerrillera que libera un área —de tierra, de tiempo, de imaginación— y entonces se autodisuelve para reconstruirse en cualquier otro lugar o tiempo, antes de que el Estado pueda aplastarla. Puesto que el Estado tiene más que ver con la Simulación que con la substancia, el TAZ puede ocupar estas áreas clandestinamente y llevar adelante sus propósitos subversivos por un tiempo en relativa paz. Puede que incluso algunos pequeños TAZ hayan durado vidas enteras, y ello gracias a su capacidad de permanecer ignorados, como pequeños enclaves rurales que nunca se han cruzado con el Espectáculo, que nunca han aparecido fuera de la “vida real”, que resulta invisible a los agentes de la Simulación. (Bey s/f: 20-21)

Queda claro que lo que se quiere en estos espacios es la aparición del “disenso”, como posibilidad de la política. Son espacios donde los cuerpos se encuentran para movilizarse al margen de los flujos normalizados, pero donde también nada se teje para la eternidad: no existe la fijación de eso que mal llamamos institucionalización, es decir, la apuesta por un plazo siempre trascendental. Su vida es tan efímera como su fuerza disensual, capaz

de congregar las diferencias. No es extraño entonces que a veces su aparición remede a las festividades, más exactamente a los carnavales, con su capacidad de subvertir las jerarquías hegemónicas. Pero también hay espacios comunes más discretos, donde lo que predomina no es tanto la fiesta, sino el encuentro y, lo que me parece fundamental, la posibilidad de re-conocimiento.

En este sentido, podemos citar el proyecto “Ciudades paralelas”, organizado por el alemán Stefan Kaegi, del colectivo Rimini Protokoll y la argentina Lola Arias. El proyecto se define a sí mismo de la siguiente manera:

Cuartos de hotel, bibliotecas, centros comerciales, estaciones de trenes, fábricas... Los espacios funcionales de una ciudad no son lugares turísticos. Existen en todas partes y son los que hacen que una ciudad funcione como tal. Son espacios reconocibles que tienen una existencia paralela en todo el mundo, con formas de comportamiento local pero con una serie de fórmulas y reglas que se repiten de modo que cualquiera puede arreglárselas bien en ellos, sin ningún tipo de fricciones. Para “Ciudades Paralelas” Lola Arias y Stefan Kaegi convocaron a artistas a que realicen intervenciones en espacios públicos. Finalmente, ocho artistas eligieron ocho lugares de la ciudad para crear observatorios de situaciones urbanas. En algunos casos, los artistas intervienen el espacio con una emisión de radio o con un coro, en otros casos nos invitan a espiar lugares desde afuera o a recorrerlos con las personas que trabajan allí... Los formatos de las obras varían; son obras para oír, para leer, para tocar; pueden ser para una o para 100 personas; los *performers* son cantantes, escritores, los espectadores mismos o simplemente paseantes ocasionales.

En lugar de transportar escenografías y grupos teatrales el Festival transporta conceptos que se rehacen en el mismo tipo de espacio pero un contexto distinto y con *performers* diferentes. Estos conceptos transforman espacios de uso cotidiano en escenarios temporarios para dar lugar a una ficción que modifica la forma de mirar la ciudad. Son intervenciones que posibilitan un acceso subjetivo a espacios concebidos originariamente para masas.²

Se trata de un proyecto realizado en 2010 y ha sido llevado a diversas ciudades: Berlín, Buenos Aires, Varsovia, Zúrich y Calcuta, entre otras. En México, en 2011, uno de esos proyectos, *A veces creo que te veo* del argen-

² Véase la página www.ciudadesparalelas.com.

tino Mariano Pensotti, fue traído al Encuentro Transversales de 2012, que transcurrió en la estación del metro Chabacano de la ciudad de México. Este proyecto se define como:

Una estación de trenes. Cuatro escritores observan el lugar desde diferentes puntos de vista. En sus computadoras portátiles escriben en vivo lo que ven en la estación. Y también escriben sobre otras cosas, a veces personales, a veces inventadas, a veces históricas. Todo lo que van escribiendo se proyecta en pantallas de video.

Los espectadores y los transeúntes ocasionales de la estación de trenes comienzan a ser parte de la narración de los escritores. Cuando miran las pantallas notan que se están convirtiendo en personajes de una ficción escrita en el momento. Los espectadores ven cómo los escritores crean una suerte de novela en vivo tomando la realidad específica que los rodea. Y a la vez tienen la posibilidad de “actuar”, intervenir esa ficción; son parte de la creación colectiva de una narración que refleja un tiempo y un espacio.

A la manera de una cámara de seguridad que registra todos los movimientos de personas anónimas en el espacio público, cada escritor crea narraciones instantáneas que reflejan lo que ve o imagina acerca de la gente y las posibles historias escondidas en ese lugar de paso. (www.ciudadesparalelas.com)

Giro social

Más radical aún, en la búsqueda de generar estos espacios comunes, resultan los trabajos que rompen casi definitivamente con la iniciativa artística, para diluirse en la dinámica de sociedad o bien de una comunidad.

En este sentido, por ejemplo, podemos citar las acciones del colectivo alemán WochenKlausur, que, aprovechando el espacio de libertad del arte, “encierra” durante algún tiempo a personas de grupos sociales en conflicto, para generar un intercambio de ideas y afectos, imposibles en los espacios públicos. A veces los grupos parten en pequeños barcos hasta el centro de un lago, donde encuentran la distancia suficiente para dejar atrás estereotipos, o bien se construyen dispositivos *ad hoc*:

En el marco del proyecto log.in y por invitación del mismo, WochenKlausur contribuyó a la intensificación de la red local en el área de Nuremberg. Personas y partes en conflicto, que en lo posible procuran no relacionarse los unos con los otros, fueron invitados a sentarse, a puerta cerrada, a una mesa para buscar el diálogo.

Normalmente los encuentros entre los representantes de partes en conflicto se realizan bajo condiciones estandarizadas y siempre teniendo en cuenta sus respectivas posiciones oficiales. Es decir, que los convocados no se encuentran como individuos, sino como representantes de intereses. Estas circunstancias también determinan en cierta medida el transcurso de la comunicación. Cuando por ejemplo, los representantes aparecen en los medios de comunicación, nunca pierden la ocasión de subrayar sus diferencias, o de satisfacer las necesidades voyeuristas del público.

Durante más de dos meses WochenKlausur se dedicó al tema de la mediación en conflictos y decidió contribuir significativamente a este asunto, llamando así la atención del público en el área de Nuremberg. El grupo construyó pequeños pabellones con europaletas y los situó en plazas céntricas de Nuremberg, Fuerth y Erlangen. Allí se realizaron treinta y dos discusiones guiadas en las que participaron diferentes partes en conflicto, siempre a puerta cerrada, no obstante contando con la atención del público.

El dueño de una agencia de viajes turca y el presidente de la organización juvenil del Partido Social Cristiano discutieron en Fuerth sobre la política de extranjería y sobre unas controversiales declaraciones de políticos de la Unión Social Cristiana de Alemania. En Erlangen los miembros de una asociación de estudiantes con fuertes costumbres tradicionales* intercambiaron sus ideas con jóvenes punks; y el jefe de la sección de derecho de la ciudad de Nuremberg se reunió con el director de una organización que presta asistencia a solicitantes de asilo, para tratar en profundidad el asunto de la "práctica de la expulsión de extranjeros".

*Sus miembros todavía practican la esgrima y tienen un ritual de iniciación que les deja una cicatriz en la cara.³

De tal manera, como muestra el artista e investigador Marcelo Expósito, podemos remontarnos a los escritos de Walter Benjamin para comprender la manera en la que el arte moderno contenía ya la oportunidad no solamente

³ <http://www.wochenklausur.at/projekt.php?lang=es&id=15>

de influir en el espectador anónimo para que tomara decisiones políticas posteriores, sino para que dejara de ser, propiamente, espectador y activara el dispositivo generado por los artistas. Dice Expósito comentando la conferencia benjaminiana “El artista como productor”:

“El lector está siempre preparado para convertirse en escritor”. “Su trabajo toma la palabra”, afirma misteriosamente Benjamin. ¿Cómo puede “el trabajo” tomar la palabra? ¿Acaso no es el autor quien habla a través de “su obra”? Si, en las nuevas condiciones técnico-sociales, el espectador puede convertirse en cualquier momento en “artista”, deduce Marina, es precisamente porque no es él como individuo singular e ideal, sino su trabajo vivo el que toma la palabra a través de la producción de un tipo de obra que puede ser recibida de manera desacralizada y liberadora por otros espectadores, los cuales, a su vez, se ven, mediante esta obra, incitados a poner su propio trabajo a hablar.

Lo que el texto de Benjamin propone de forma manifiesta es una reflexión sobre la pérdida del aura y el cambio de estatuto estético, social e histórico de la obra de arte, piensa Marina; pero la manera en que quedó redactada la conclusión del famoso ensayo parece apuntar al problema de cómo el arte se politiza, remitiendo de nuevo la cuestión contradictoriamente al arte y a la obra de arte como problema. Aun así, lo que el texto de Benjamin contiene en latencia, decide finalmente Marina, es una teoría política antes que una teoría estética: “una teoría de la subjetivación colectiva emancipatoria a través de la politización de una práctica del arte donde el arte y la obra ya no son un fin, sino un medio para la emancipación de la sociedad”. (Expósito, 2013: 7)

Es de resaltar en el pensamiento de Benjamin (o en la lectura benjaminiana de Expósito), que se ha dado una vuelta de tuerca no sólo a lo que el arte puede ser, sino también al ámbito de su acción y a los roles de ejecución. Pero, mejor aún, como demuestra Grant H. Kester en su libro, *Conversation Pieces*, estamos estética y políticamente en una transformación fundamental, se pasa de una “estética protésica” en la que, como en Brecht, se piensa que al mundo le falta algo que el artista con sus poderes le proveerá; a una “estética dialógica”, en la que el artista genera escenarios de diálogo entre los protagonistas cotidianos, para favorecer el reacomodo de los poderes de hablar y mostrar.

Así es, por ejemplo, en la primera parte del proyecto *Baños Roma* de Teatro Línea de Sombra. Lo que en principio fue una pesquisa sobre el ex campeón mundial de boxeo Miguel Ángel “Mantequilla” Nápoles, protagonista además de un relato de Cortázar, se convirtió en la remodelación del gimnasio Baños Roma. Se trató, a fin de cuentas, de devolverle a Ciudad Juárez, una de las poblaciones más golpeadas por la crisis social de México, un lugar de encuentro para la juventud y un espacio de arte; es decir, una posibilidad de nuevos imaginarios por medio del deporte y una zona temporalmente autónoma donde las piezas artísticas funcionan, también, como disparadores de imaginarios diferentes a los que propone la contingencia local y nacional.

Por otro lado, en 2011, un par de artistas que viven en Santa Cruz Etlá, Oaxaca —Itandehui Méndez y Pável Escarubi—, llevaron a cabo el proyecto *El retorno de Ulises*. Un trabajo de restauración de la memoria en y con la comunidad, que tuvo cuatro acciones: en la primera se distribuyeron fotografías de los archivos de los vecinos por medio del nevero afuera de la iglesia en la misa del domingo, lo que provocó un intercambio de imágenes y relatos entre la comunidad por una semana. Luego, con las entrevistas hechas a ancianos, se proyectó en la pared del recinto de la Agencia Municipal un corto de casi treinta minutos que suscitó también charlas sobre la veracidad de los testimonios y se tejieron diversas narraciones sobre la historia del lugar. Posteriormente, también en una pared de la Agencia, se convocó a los niños y a sus parientes a realizar el árbol genealógico de cada familia, lo que convirtió el espacio en un enorme mural con la historia viva. Finalmente, se logró traer de Monterey, California, una copia de una tesis antropológica sobre el pueblo que en el imaginario de los habitantes era “la historia del pueblo contada por una gringa”. Lo más relevante del caso es que, siendo la asamblea comunal el máximo órgano de toma de decisiones de la población, a causa del documental se pidió un día comparecer a un anciano que tenía información acerca de unos asuntos de fronteras con otro pueblo; los ancianos no habían vuelto a tener voz en la asamblea en medio siglo. Asimismo, los artistas comparecieron ante la asamblea para financiar algunas acciones y fue ante esta reunión de habitantes que los artistas, finalmente, le entregaron al pueblo una caja de madera (pulida por un artesano local) con toda la documentación de sus acciones, resaltando que allí estaba la historia de la comunidad.

Ahora bien, con acierto la citada crítica inglesa Claire Bishop discute la viabilidad artística de este tipo de manifestaciones:

Las mejores prácticas colaborativas de los pasados 10 años interrogan esta tensión contradictoria entre autonomía e intervención social, y reflexionan sobre esta antinomia en la estructura de su trabajo y en las condiciones de su recepción. Es hacia este arte —por inconfortable, explotador o confuso que pueda parecer— al que debemos orientarnos en la búsqueda de una alternativa a las homilías bien intencionadas que hoy pasan por discurso crítico sobre colaboración social. Estas homilías nos empujan inconscientemente hacia un régimen platónico en el cual el arte es valorado por su veracidad y eficacia educativa más que por invitarnos —como hizo *Dogville*— a enfrentar los aspectos más oscuros y penosos de nuestras propias condiciones. (Bishop, 2012(b): 103)

Una declaración que puede leerse desde dos perspectivas: es cierto que este tipo de arte en Europa y en los Estados Unidos en muchas ocasiones no deja de estar atravesado por la corrección política y los antipolíticos discursos de la tolerancia, lo cual debe ser señalado; pero, por lo menos en los ejemplos que he propuesto, queda claro el desplazamiento: pasar los procedimientos del campo autónomo del arte a otros escenarios, donde las respuestas exceden lo conocido en el propio campo. Pero también, y por esto mismo, la respuesta de Bishop parece un imperativo del lado autónomo del arte por legislar lo que ha quedado fuera de su campo. Y éste es el principal problema para artistas, críticos e investigadores de lo que Reinaldo Laddaga ha llamado también «estéticas de la emergencia»: hasta dónde los parámetros del arte autónomo alcanzan a cubrir lo que está ocurriendo y hasta dónde son las voces de la sociología o la historia u otras disciplinas, las que necesariamente tendrían que entrar a complementar la mirada sobre estos dispositivos. Justamente, en una investigación paralela a la de este libro, llamada “Reapropiaciones”,⁴ que consiste en diálogos entre espectadores y artistas acerca de los procesos de recepción, una historiadora joven dijo al respecto de la versión escénica de *Baños Roma* que le había parecido una manera novedosa de hacer historia urbana. Sin dejar de observar y describir la efectividad de los recursos artísticos, estas piezas nos desafían a inventar con ayuda de otras disciplinas —y en coherencia con su naturaleza híbrida, postautónoma— nuevas herramientas de aproximación.

⁴ Investigación realizada en el CITRU/INBA desde diciembre de 2013 hasta julio de 2014
[Nota del editor]

Final

Eso es una teoría, exactamente como una caja de herramientas. No tiene nada que ver con el significante... Es preciso que eso sirva, que funcione. Y no para sí misma. Si no hay gente para servirse de ella, empezando por el mismo teórico que entonces deja de ser teórico, es que no vale nada, o que no ha llegado su momento. No se vuelve a una teoría, se hacen otras, hay otras por hacer. Es curioso que haya sido un autor que pasa por un intelectual puro, Proust, quien lo haya dicho tan claramente: "tratad mi libro como unos lentes dirigidos hacia fuera y si no os van bien tomad otros, encontrad vosotros mismos vuestro aparato que forzosamente es un aparato de combate." La teoría no se totaliza, se multiplica y multiplica. Es el poder el que por naturaleza efectúa totalizaciones (...)

Gilles Deleuze

En el año 1990 entré como corrector de estilo al Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), en la ciudad de México. Ese fue mi primer contacto cotidiano con la teoría social y desde entonces me preguntaba acerca de cuánto de lo que se quería abarcar en cada estudio se escapaba por el lado "verde" de la vida. Con la oportunidad de corregir los últimos libros de Gonzalo Aguirre Beltrán, aprendí que la teoría era casi una rama de la literatura: que en sus investigaciones sobre la Hoya del Papaloapan, latía su genealogía, su infancia, el pedazo de historia del país que él había protagonizado y, claro, un deseo de ser leído para imaginar un futuro. Todo esto no desmerecía sus herramientas científicas, sino todo lo contrario: si la teoría es gris y la vida es verde, las grises herramientas tenían sentido gracias a la urgencia vital y, además, se ofrecían como abono para siguientes jardines.

No quiero, pues, ocultar que el devenir de estos textos acompaña las prácticas que actualmente generamos algunos artistas escénicos. Quiero de-

cir que comenzar este relato en el rigor de la puesta en escena y proseguir en el trabajo que se desliza entre el arte y lo que no lo es, implica tanto un retrato individual como un retrato de familia. Y sin embargo, como me ha tocado vivir en dinámicas como las reuniones de 2004, los encuentros de pensamiento de la escena contemporánea *Re/posiciones* que organizamos de 2011 a 2013, el seminario “Teatralidades y ciudadanía” del Centro de las Artes de San Luis Potosí, y las diversas aventuras pedagógicas compartidas; estoy seguro de que en el surgimiento de estos procedimientos artísticos no se trata simplemente de una desterritorialización de tipo vanguardista. Hay en estos desplazamientos —no me canso de subrayarlo— una respuesta a la emergencia de un nuevo orden en las relaciones humanas. Un nuevo orden mundial y local, una nueva tensión provocada por la brecha de desigualdades del capitalismo todopoderoso tras lo ocurrido en 1989 y agravado en 2008; y una respuesta a la guerra civil de bajo impacto del país.¹

En una reciente charla con Rodolfo Obregón, conversábamos acerca de si estas transformaciones del teatro implican una brecha irreductible, la inauguración de algo nuevo, punto que él sostenía; por mi parte, didácticamente, me interesa ligar lo que ocurre con la emergencia de la puesta en escena, aunque reconozco que mi insistencia se pone a prueba cada día. ¿Estamos ante un cambio radical de lo que entendemos por teatro, por teatralidades? No lo sé. Nadie lo sabe. El que sigamos (ab)usando del prefijo *post* a la menor provocación me hace dudar, pero reconozco que el vanguardismo ha terminado. A los artistas mencionados sólo les queda desmarcarse de la voracidad del mercado y de los hábitos autistas del periodo autónomo del arte.

Por otra parte, mientras escribía estos textos, me daba cuenta de que en México había más y más grupos desmarcándose de los cánones de la puesta en escena y varios de ellos saliendo de plano al espacio público. No pude dar cuenta de todos ellos, pero puedo citar al menos el trabajo de Murmurante Teatro de Mérida; los colectivos Escena Expandida, Inverso Teatro y Compañía Opcional de Guadalajara; el grupo Alebrije de León y, por supuesto,

¹ No puedo dejar de mencionar que mientras este libro pasa por galeras, el país se levanta en contra de la desaparición de los 43 normalistas de Ayotzinapa, Guerrero. Asimismo, que esto ha evidenciado la falta de cultura política del medio teatral, y que también ha obligado a muchas agrupaciones escénicas a salir a la calle y apropiarse —con mayor o menor fortuna— de algunos de los procedimientos descritos en este libro.

el festival de Teatro para el Fin del mundo de la herida ciudad de Tampico, que se dedica a reapropiarse de espacios abandonados y activarlos artística y escénicamente. Y me parece que todavía me faltan colectivos que ni mi centralismo ni el de las dinámicas consagratorias alcanzan a mirar.

En el libro hermano de éste, *Terra ignota*, el equipo de trabajo tuvo la más fuerte discusión al llegar a los trabajos que denominamos de “giro social”, pues no encontraba parámetros para juzgar sus resultados (una inquietud semejante a la de Claire Bishop en el campo de las artes visuales), máxime que en nombre del arte se puede ver cualquier cosa y la corrección política sirve para justificar casi todo. Permítaseme reproducir aquí *in extenso*, parte de mi respuesta a esta cuestión:

El terreno, como se ve, es jabonoso: ¿es posible separar lo político, lo social y lo artístico? ¿cómo? En este sentido, no hay prescripción posible, tiene uno que acercarse a cada caso y ver dónde ha puesto al artista la línea y preguntar por qué. Pero, además, hay que tomar en cuenta que todo esto tiene otras tres condicionantes: uno, que la desmaterialización del arte es una voluntad por alejarse del fetichismo del objeto, tan conveniente a la captura capitalista; segundo, que el accionar transdisciplinario no es un invento de los artistas, sino un efecto del quebrantamiento de los grandes relatos y los compartimentos de la modernidad, es decir, que la autonomía del campo artístico tiene que vérselas con otros campos donde existen otras legitimaciones, otros modos de justificar, evaluar o dar sentido a los haceres. Y, por último, el paso de una estética protésica —en la que se suponía que al mundo le hacía falta algo y el artista vendría a manufacturar la prótesis de lo faltante— a una estética dialógica, en la que el arte abre posibilidades de exponer, dialogar y visibilizar en conjunto con las personas del mundo. Es así que, por mi parte, regreso a una idea: lo que hago es escena “expandida”, por lo que mis parámetros durante un proceso no se desvían mucho de lo que me enseñó Margules acerca de las materias primas de la puesta en escena: texto, tiempo, espacio, actuación, imagen, movimiento. ¿Qué pasa con cada uno de estos materiales? ¿hacia dónde se ha desplazado su comportamiento?: ¿qué se dice, cómo y para qué?: ¿cómo distinguir tiempo de duración y qué tiempos pueden aparecer?: ¿cuál es la naturaleza de este espacio, cómo distribuye los roles y los poderes?: ¿quién es el sujeto de la enunciación, a quién representa, por qué dice o calla?: ¿cómo se van a distribuir los cuerpos en el espacio, los espacios, para conformar qué imagen, y qué imágenes representarán este estado

de cosas?; y, finalmente, ¿cómo se mueve todo este dispositivo, a qué mueve, a quiénes? (Ortiz en V.V.A.A., 2014: (87-88))

Es evidente que no pude dar una respuesta satisfactoria. Pero es que no creo que existan aún, en el teatro mexicano, las herramientas de acercamiento crítico y teórico para estas prácticas que, de suyo, son híbridas. Un propósito de este libro es imaginar juntos estas herramientas.

Pero, ¿cuáles pueden ser las herramientas críticas para un “arte sin obras, o de un arte que no aparenta serlo, o que simula ser otra cosa o que es, de hecho, otra cosa además de arte”? (Expósito, 2013: 18).

Anexo

Fichas informativas de agrupaciones y artistas iberoamericanos mencionados en este trabajo.

Nota: La información se muestra tal como cada artista se presenta a sí mismo en la Red.

Danzarena

En Chihuahua, México, trabajamos entre conexiones que fluyen en su entorno, del más inmediato hasta el universo de lo imaginario. Estas conexiones son difíciles de explicar sino a través del trabajo que como creadores hemos tratado de construir, con una serie de obras, que en el terreno de lo efímero coexisten con la memoria de lo individual a lo colectivo, de lo privado a lo público, de la idea a la acción, del cuerpo a la emoción. “NO nos interesa el cuerpo como expresión hedonista. Nos preocupa la situación y condición del CUERPO, como signo de una realidad política social concreta” (Jesús Alegría)

Lagartijas tiradas al sol

Somos una cuadrilla de artistas convocados por Luisa Pardo y Gabino Rodríguez. Desde 2003 comenzamos a desarrollar proyectos como mecanismo para vincular el trabajo y la vida, para borrar fronteras. Nuestro trabajo busca dotar de sentido, articular, dislocar y desentrañar lo que la práctica cotidiana fusiona y pasa por alto. No tiene que ver con el entretenimiento, nuestro trabajo es un espacio para pensar.

Hemos realizado los siguientes proyectos escénicos:

2003-2005: *Ésta es la historia de un niño que creció y todavía se acuerda de algunas cosas.*

2005: *Noviembre*.

2005-2006: *Pía*.

2006-2011: *Asalto al agua transparente*.

2007-2008: *En el mismo barco*.

2009-2011: *Catalina*.

2010-2014: *El rumor del incendio*.

2012: *Se rompen las olas, Montserrat*.

2013: *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán*.

La Comedia Humana

Es un proyecto escénico afincado en la ciudad de México que reúne artistas de diversas disciplinas alrededor de la investigación de nuestro presente. Las piezas exceden con mucho el formato teatral convencional, pues no parten necesariamente de un texto dramático particular sino de precisos y continuos trabajos de investigación acerca del tema a desarrollar, así como de las herramientas escénicas a explorar. Asimismo, cada una de las obras, aunque posee la flexibilidad de llevarse a cabo en teatros, por lo general investiga las posibilidades de espacios no teatrales: prisiones, escuelas, sótanos, bodegas, casas o escenografías de otras producciones.

Actualmente, desarrollamos “La comuna”, un proyecto escénico y artístico de intervención y reapropiación en comunidades específicas que parte de un par de interrogantes: ¿cuál puede ser ahora la potencia del teatro? y ¿cómo puede un dispositivo escénico y artístico propiciar las prácticas estéticas de una comunidad?

La Ribot

La artista y coreógrafa La Ribot nació en Madrid. Entre 1975 y 1984 estudió ballet clásico y danza moderna y contemporánea, primero en Madrid y posteriormente en Francia, Alemania y Estados Unidos (Nueva York). En 1991, comenzó a trabajar con el nombre de La Ribot y estrenó el *striptease* humorístico *Socorro! Gloria!*, una obra que atrajo nuevos públicos e inspiró su serie de solos *13 Piezas distinguidas* que se interpretaron por primera vez en su integridad en Madrid en 1994. En 1997, La Ribot se trasladó a Londres y siguió trabajando en sus piezas distinguidas. *Más distinguidas*. Su tercera serie de *Piezas distinguidas*, *Still Distinguished* (2000), fue concebida para su representación en espacios expositivos y se presentó en un

gran número de galerías y otros espacios. En el año 2000, La Ribot comenzó a experimentar con la realización de vídeos, y en particular con las tomas videográficas cámara en mano desde el punto de vista del cuerpo performativo. Este planteamiento influyó en diversas obras desde el 2000, incluida la instalación *Despliegue* (2001), y la compleja pieza titulada *Mariachi 17* (2009). En aquel mismo año, utilizó *Mariachi 17* como base para *Llámame Mariachi*, una nueva obra que incluía vídeo y actuación en directo. En 2004 La Ribot se trasladó a Ginebra, Suiza, y entre 2004 y 2008 fundó y dirigió Art/Action, departamento de enseñanza e investigación sobre las artes en vivo con sede en la Haute Ecole d'Art et de Design, Ginebra. En los años 2000 se desarrolló también la pieza participativa a gran escala titulada *40 espontáneos* (2004); la acción *Laughing Hole*, presentada en Art Unlimited de Basilea en 2006. La Ribot sigue desarrollando y presentando su trabajo internacionalmente, y recientemente ha colaborado en exposiciones en Japón y Corea del Sur (Seúl). En 2011, presentó *PARAdistinguidas*, una nueva serie de Piezas distinguidas concebida para cinco bailarinas y veinte “extras” voluntarios. En 2014, junto al compositor y pianista Carles Santos, ha desarrollado *Beware of Imitations!*, un video homenaje a la bailarina americana Loie Fuller. Y colabora con Juan Domínguez y Juan Lloriente en *El Triunfo de La Libertad*.

Mapa Teatro

“La teatralidad de Mapa Teatro, habitada por enriquecedores procesos contaminantes se aleja radicalmente del concepto tradicional de montaje teatral. Sus creadores y directores, Rolf y Heidi Abderhalden, son artistas que transitan desde las artes visuales al teatro, desarrollando instalaciones plásticas, videoinstalaciones, *performances* y escrituras escénicas que interesan más como experiencias vividas que como representaciones. Ellos han buscado acercarse a los conceptos de la plástica alejándose de las convenciones de un teatro que gira en torno a un espacio ilusorio, y proponiendo sus trabajos como ‘actos específicos’, efímeros e irrepetibles. Este ‘laboratorio de artistas’, como ellos mismos lo han definido, representa las nuevas estrategias de sobrevivencia de las estructuras colectivas, diferenciada de aquellas que animaron al Nuevo Teatro colombiano y latinoamericano desde los años sesenta. Configurado como núcleo generador de proyectos en el que se integran diversos artistas de manera no permanente, Mapa Teatro ha concebido la investigación —

importante herramienta para la teatralidad latinoamericana independiente y experimental— como arma clave para la estructuración de procesos artísticos insertos en determinadas comunidades. Practicantes del teatro como ‘experiencia total’, como ‘laboratorio del imaginario social’, han desarrollado diversas propuestas que expanden la teatralidad, ya sea por el modo en que configuran lo escénico, por los espacios que intervienen, o bien por el trabajo humano en el cual se implican. En una inversión del tradicional principio que ha planteado el teatro como espejo, estos creadores parten de la convicción de que es la vida la que debe ahora tomar al teatro, pensamiento que considero próximo a los propósitos de ‘irrupción’ que caracterizan a los llamados ‘teatros de lo real’. Mapa Teatro es un colectivo que se ha distinguido por la alta elaboración de metáforas visuales, así como por el compromiso humano y artístico con proyectos vinculados a situaciones complejas y comunidades de extrema marginalidad. Comprometidos con la experimentación fronteriza, están menos interesados en el actor como ‘agente de ficción’ y proponen su funcionamiento como ‘operador’, insistiendo en la comprensión de la teatralidad como ‘acción no representada’ o simplemente como presentación: ‘una acción real en tiempo real’.”

José Sánchez

Roger Bernat

Estudios inacabados de pintura y arquitectura. Premio Extraordinario 1996 del Institut del Teatre. En 2008 empieza a crear espectáculos en los que el público ocupa el escenario y se convierte en protagonista. “Los espectadores atraviesan un dispositivo que les invita a obedecer o conspirar y, en todo caso, a pagar con su propio cuerpo y comprometerse”.

Algunos de estos espectáculos son: *Domini Públic* (2008), *Pura coincidència* (2009), *La consagración de la primavera* (2010), *Please Continue: Hamlet* (2011), *Pendiente de voto* (2012), *RE-presentación* (2013) o *Desplazamiento del Palacio de La Moneda* (2014). Estos espectáculos han sido presentados en una veintena de países.

En 2009 editó, junto con Ignasi Duarte, el libro *Querido Público. El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans*, CENDEAC.

Tamara Cubas

Licenciada en Artes Plásticas y Visuales en el Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes, Universidad de la República (IENBA/UDELAR). Master en Arte y Tecnología en EMMA, Escuela de Artes de Utrech, Holanda, premio EMMA Award in Image & Technology. Se forma en danza contemporánea en Montevideo, en la Escuela Contradanza. Su trabajo autoral ha sido exhibido en diversos países de América Latina, Europa y Estados Unidos. Dicta talleres de video en Argentina, Brasil, Chile, Paraguay, México, Uruguay y España. Se ha desempeñado como docente de sensibilidad corporal en Facultades de Bellas Artes y Arquitectura en Uruguay, ha preparado actores para obras de teatro como *Arturo Ui* de la Comedia Nacional del Uruguay y *Don Juan* de Marianela Morena y desempeñado como jurado en festivales y proyectos como Rumos Itau San Paulo (2006, 2009) y Festival de Videodanza ARCIS, Chile. Es co-directora artística del colectivo Perro Rabioso, desde donde ha llevado adelante numerosos proyectos culturales relacionados con la difusión, formación y producción artística como el FIVU, Festival Internacional de VideoDanza de Uruguay y la Videoteca Montevideo. Dentro de sus trabajos recientes se destacan las obras escénicas *Actos de Amor Perdidos* (Montevideo 2010), *Multitud* (México 2011, Montevideo 2013), y la exposición *El día mas hermoso* (Montevideo 2012). Participó en la Primera Bial de Arte de Montevideo, expuso en la exhibición colectiva de fotografía, *El lugar de lo Dicho*, en el Museo de Artes Visuales. Ambas en Montevideo.

Teatro Ojo

El grupo Teatro Ojo se originó el año 2002 en la ciudad de México, donde reside y trabaja actualmente. Su práctica se ha desplazado de los territorios propiamente teatrales hacia lo que algunos han llamado “escena expandida”. Los proyectos realizados por Teatro Ojo durante los años 2007-2010, bajo el nombre de *Estado Fallido* fueron premiados con la medalla de oro al “mejor trabajo” en la sección Theatre Architecture and Performance Space, Prague Quadrennial 2011. Actualmente participan en la primera Biennale Online curada por Jan Hoet y Cuauhtémoc Medina, entre otros especialistas. Su trabajo se ha presentado en México, España, Grecia, República Checa, Serbia, Suiza, Colombia e India. El grupo ha colaborado con artistas como Santiago Sierra, Melanie Smith, Mario Bellatín, Juan José Gurrola, entre otros.

Teatro Línea de Sombra

Es un proyecto cultural creado en Monterrey en el año de 1993 y tiene su residencia en la ciudad de México desde 1994. Es un proyecto teatral sin fines lucrativos constituido como asociación civil desde 1999 y lo conforman creadores escénicos, pedagogos, investigadores y actores. Cuenta con la colaboración de músicos, escenógrafos, artistas visuales y de otras disciplinas afines. Actualmente, cuenta con una sede en la zona de Coyoacán como centro de investigación en la creación, la investigación y la pedagogía. Sus piezas están encaminadas a la exploración en el quehacer contemporáneo del teatro y en los mecanismos de acercamiento e intercambio con otras y diversas experiencias de la creación escénica en el ámbito nacional e internacional. Es un proyecto interesado en la búsqueda de caminos alternativos situados en las zonas fronterizas de lo escénico con las artes plásticas, la música, el video y en las posibles relaciones entre aquello que podemos denominar como teatral y las distintas disciplinas de la escena. Por otra parte, ha orientado su búsqueda a la investigación de los procesos de la escena y de la creación a partir de nuevas dramaturgias y/o escrituras espectaculares, a procesos transdisciplinarios y a la incorporación de nuevas relaciones con otros campos del conocimiento.

Bibliografía

- ABDERHALDEN, Rolf, 2009, "El artista como testigo", en *Paso de gato*, núm. 38, agosto-septiembre, pp. 44-47.
- AGAMBEN, Giorgio, 2010, *Signatura rerum. Sobre el método*, Barcelona, Anagrama, 163 p.
- , 1996, *La comunidad que viene*, Valencia, Pre-Textos, 79 p.
- , 2005(a), *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 126 p.
- , 2005(b), *Lo que queda de Auschwitz*, Pretextos, Valencia, 188 pp.
- AGUILAR, Guadalupe, 2012, *El arte participativo*, Honorable Ayuntamiento de Culiacán/Instituto municipal de Cultura de Culiacán, Culiacán, 156 p.
- BADIOU, Alain, 2008(a), "Un teatro de la operación. Entrevista de Elie During con Alain Badiou", en *Un teatro sin teatro*, catálogo de exposición, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, p. 22-27.
- , 2008(b), "Rhapsody for the Theatre: a Short Philosophical Treatise", en *Theatre Survey* 49:2, noviembre, pp. 187-238.
- BANU, Georges (coord.), 2005, *Les Répétitions*, París, Actes Sud (col. Les temps du Théâtre), 441 p.
- BARRÍA Jara, Mauricio, 2011, "Performance y políticas del acontecimiento. Una crítica a la noción de espectacularidad", Departamento de teatro de la Universidad de Chile, documento electrónico, en <http://www.lapetus.uchile.cl/lapetus/archivos/134609806111.Performanceypoliticasdelacontecimiento.pdf>, consultado el 4 de septiembre de 2013.
- BARRIOS, José Luis (coord.), 2009, *Fantasmagorías. Mercancía, imagen, museo*, México, Universidad Iberoamericana (col. Las lecturas de Sileno), 93 p.
- , (coord.), 2008, *Memoria instituida, memoria instituyente*, México, Universidad Iberoamericana (col. Las lecturas de Sileno), 77 p.
- BAUMAN, Zygmunt, 2000, *Modernidad líquida*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 232 p.

- BENJAMIN, Walter, 2004, *El autor como productor*, México, Ítaca, 61 p.
- , 2003, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Ítaca, 127 p.
- , 2008, *Tesis sobre la historia. Y otros fragmentos*, México, Ítaca/Universidad de la Ciudad de México, 119 p.
- BERARDI, Franco (BIFO), 2007, *Generación post-alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*, Buenos Aires, Tinta Limón, 264 p.
- BESSON, Jean-Louis (ed.), 2003, “L’acteur entre personnage et performance”, dossier de la revista *Études Théâtrales*, núm. 26,
- BEY, Hakim, s/f, “Zona Temporalmente Autónoma”, en *Utopías piratas*, Corazón de Fuego Ediciones, Medellín, 72 pp.
- BISHOP, Claire, 2012(a), *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Nueva York, Verso, 383 p.
- , 2012(b), “El giro social: (la) colaboración y sus descontentos”, en revista *La Tempestad*, núm. 86, septiembre-octubre, pp. 98-103.
- , 2004, “Antagonism and relational Aesthetics”, revista *October*, otoño, pp. 51-79.
- BLANCO, Paloma [et al.] (ed.), 2001, *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca, Universidad.
- BOURGES Valles, Héctor, 2009, “O cambiamos las imágenes o cambiamos la mirada...”, en revista *Paso de gato*, núm. 38, julio, agosto, septiembre, pp. 58-59.
- BOURRIAUD, Nicolas, 2003, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- , 2004, *Post producción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 123 p.
- BROOK, Peter, 2001, *El espacio vacío*, Adriana Hidalgo, traductor: Ramón Gil Novales, Península (Ediciones de Bolsillo), Barcelona, p. 11.
- CASTELLUCCI, Romeo y Claudia, 2013, *Los peregrinos de la materia. Teoría y práctica: los escritos de la Societas Raffaello Sanzio*, Con Tinta me Tienes, Madrid.
- CRUCIANI, Fabrizio, 2005, *Arquitectura teatral*, México, Escenología, 2ª. ed., 293 p.
- CORNAGO, Óscar, s/f, “Teatro posdramático: las resistencias de la representación”, en *Artea*, http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/290/teatropostdramatico_ocornago.pdf, consultado el 23 de noviembre de 2013.
- , 2005 “¿Qué es la teatralidad?”, en Revista electrónica *Telón de fondo*, núm. 1, agosto.

- , 2006, “Teatro y poder: estrategias de representación en la escena contemporánea”, en revista *Iberoamericana*, núm. 21, pp. 71-90.
- , 2013, “Teatralidad de lo público”, en *Manual de emergencias para prácticas escénicas*, Con Tinta Me Tienes, Madrid.
- CHARPENTIER, Arnaud, 2009, “Un teatro de proximidad: de la calle a lo íntimo”, en revista *Paso de gato*, núm. 38, julio, agosto, septiembre, pp. 48-51.
- CHEVALLIER, Jean-Frédéric, 2003, “Teatro del presentar”, en *Citru.doc. Performance y teatralidad*, México, Citru, pp. 176-185.
- , (coord.), 2005, “El gesto teatral contemporáneo”, dossier de la revista *Líneas de fuga*, núm. 20, México.
- , 2011, *El teatro hoy. Una tipología posible*, México, Paso de gato (col. Ensayo teatral 21), 42 p.
- COSTA, René de (coord., documentación y supervisión), 1989, *Poesía. Revista ilustrada de información poética*, núm. 30 y 31, número monográfico dedicado a Vicente Huidobro, Madrid, 1989, 408 pp.
- CRAIG, Edward Gordon, s/f, “Fragmentos escogidos de El arte del teatro”, PDF, en: <http://interpretacion.wikispaces.com/file/view/Edward%20Gordon%20Craig.pdf/239542987/Edward%20Gordon%20Craig.pdf>, consultado el 29 de marzo de 2014.
- DANTO, Arthur C., s/f, *El final del arte*, documento electrónico: <http://www.ub.edu/procol/sites/default/files/EL-FINAL-DEL-ARTE-Por-Arthur-Danto.pdf>, consultado el 15 de junio de 2013.
- DE MARINIS, Marco, 2005, *En busca del actor y el espectador. Comprender el teatro II*, Buenos Aires, Galerna, 256 p.
- DELEUZE, Gilles, 2002, *Repetición y diferencia*, Amorrortu, Buenos Aires, 457 p.
- DELEUZE Gilles y Félix Guattari, 2004, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia II*, Pretextos, Valencia, 522 p.
- DERRIDA, Jacques, 1969, “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación”, en revista *Ideas y valores*, núms. 32, 33 y 34, Bogotá, enero, febrero y marzo, pp. 5-26.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Arde la imagen*, México, Ediciones Ve/Fundación Televisa, 2012, 90 p.
- , *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, editora, 2000, 391 p.
- , *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, A. Machado libros, 2008, 323 p.

- DIÉGUEZ, Ileana, 2007(a), *Escenarios Liminales. Teatralidades, performances y política*, Buenos Aires, Atuel, 224 p.
- , 2007(b), “De malestares teatrales y vacíos representacionales: el teatro trascendido”, en *Artea*, documento electrónico.
- , (coord.), 2009, *Des/tejiendo escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación*, México, Universidad Iberoamericana/Citru, 285 p.
- , 2010(a), “Desmontando escenas: estrategias performativas de investigación y creación”, en revista electrónica *Telón de Fondo*, núm. 12, diciembre.
- , 2010(a), “Otras teatralidades: del teatro del cuerpo al teatro conceptual/performativo (Articulaciones para un boceto de teoría liminal)”, en <http://performancetaller.files.wordpress.com/2010/08/otras-teatralidades-ileana-dieguez.pdf>. Consultado el 24 de abril de 2013.
- DOMÍNGUEZ, Christopher, 2013, “Entrevista a Vicente Leñero”, en revista digital *Letras Libres*, núm. 172, abril, en: <http://www.letraslibres.com/revista/entrevista/entrevista-vice-lenero?page=full>, consultado el 24 de mayo de 2013.
- DORT, Bernard, 2009, *Condición sociológica de la puesta en escena teatral*, México, Paso de Gato (col. Ensayos 11), 24 p.
- DUARTE, Ignasi y Roger Bernat, 2010, *Querido Público. El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans*, Centro Párraga, CENDEAC y Eléctrica Productions, 290 p.
- DUQUE, Félix, 2011, “Arte urbano y espacio público”, en revista *Res publica*, núm. 26, pp. 75-93.
- DUVIGNAUD, Jean, 1966, *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*, Fondo de Cultura Económica, México, 490 p.
- ENAUDEAU, Corinne, 1999, *La paradoja de la representación*, Paidós, Madrid, 2006.
- EXPOSITO, Marcelo, 2013, *Walter Benjamín, productivista*, Consonni, Bilbao, 30 p.
- FOUCAULT, Michel, 1984, “Los espacios otros”, conferencia pronunciada en el Centre d’Études architecturales el 14 de marzo de 1967 y publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octubre 1984, págs. 46-49. Traducción al español por Luis Gayo Pérez Bueno, publicada en revista *Astrágalo*, n° 7, septiembre de 1997. Consultada en: <http://tijuana-artes.blogspot.mx/2012/10/michel-foucault-los-espacios-otros.html>, el 14 de junio de 2013.
- , 2007, *Vigilar y castigar, México*, Siglo XXI.

- GARRIDO, Germán, 2011, “Estudio introductorio”, en *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*, Editorial Dykinson, Madrid.
- GRÜNER, Eduardo, 2004, “El conflicto de las identidades y el debate de la representación”, en revista *La puerta FBA*, núm. 1, pp. 58-68.
- , 2005, *La cosa política o el acecho de lo Real*, Paidós, (Espacios del saber), Buenos Aires, 379 p.
- GUASCH, Anna María, 2005, “Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar”, en la revista *Passatges del segle XX*, Barcelona, pp. 157-183.
- HABERMAS, Jürgen, 1973, “La esfera de lo público”, en *Kultur und Kritik*, Editorial Surhkam, Frankfurt a. Main. Consultado en: <http://148.206.53.230/revistasuam/dialectica/include/getdoc.php?id=307&article=328&mode=pdf>.
- KESTER, Grant H., 2004, *Conversation Pieces. Community and Communication in modern art*, University of California Press, California, 253 p.
- KRAUSS, Rosalind, 1983, “La escultura en el campo expandido”, en Hal Foster (ed.), *La posmodernidad*, Kairós, Barcelona, pp. 59-74.
- LADDAGA, Reinaldo, 2006, *Estética de la emergencia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 296 p.
- , 2010, *Estética de laboratorio*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, editora, 218 p.
- LAZZARATO, Maurizio, 2006, *Políticas del acontecimiento*, Buenos Aires, Tinta Limón, 240 p.
- LEHMANN, Hans-Thies, 2013, *Teatro posdramático*, México, CENDEAC / Paso de gato, 478 p.
- , 2010, “La condición posdramática”, en revista *La Tempestad*, núm. 75, noviembre-diciembre, México, pp. 90-93.
- LÓPEZ Beltrán, Carlos (coord.), 2011, *El retorno de los comunes*, México, Fractal/Conaculta, 307 p.
- LÓPEZ Petit, Santiago, 2009, *Breve tratado para atacar la realidad*, Traficantes de sueños, Madrid, 138 pp.
- MAIER, Corrine, 2005, *Lo obsceno: la muerte en acción*, Nueva visión, Buenos Aires, 96 p.
- MICHAUD, Yves, 2007, *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*, México, FCE, 169 p.
- MUÑOZ Farías, Daniel, 2006, *Nuevas formas de representación social: Una investigación exploratoria descriptiva del fenómeno del graffiti hip-hop en Santiago*, Tesis de sociología, Universidad de Chile, Escuela de Sociología, 114 pp.

- NEGRI, Toni, 2009, "Luchas contra la renta e institución de lo común", en Colectivo Situaciones, *Conversaciones en el impasse*, Buenos Aires, Tinta Limón, 267 pp.
- OBREGÓN, Rodolfo, 2001(a), "El fin de una era", en revista *Proceso*, 4 de febrero 2001, pp. 64-65. Consultada en www.resenahistoricateatromexico2021.net.
- , 2001 (b), "El veneno que duerme", en revista *Proceso*, 11 de febrero, p. 66. Consultada en www.resenahistoricateatromexico2021.net.
- , 2001 (c), "B. B.", en revista *Proceso*, 14 de octubre, pp. 79-80. Consultada en www.resenahistoricateatromexico2021.net.
- , 2001(d), "Teatro verdad", en revista *Proceso*, 24 junio, pp. 71-72.
- , 2002, "Hamlet... o no (I)", en revista *Proceso*, 18 de agosto, pp. 67-68. Consultada en www.resenahistoricateatromexico2021.net.
- , 2004, *Utopías aplazadas*, México, CONACULTA/INBA.
- , 2009, "La puesta en escena en México", en revista *El apuntador*, núm. 38, marzo, Quito, pp. 56-58.
- , 2011, "El hallazgo poético: La comedia humana", en revista *La Tempestad*, núm. 77, marzo-abril, México, p. 48.
- , 2012, "Presentación", en *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Paso de Gato, México.
- , 2014, "Pre", en *Terra Ignota: conversaciones sobre la escena expandida*, Anónimo Drama/Carretera 45/Luciérnaga azul, México.
- ORTIZ, Rubén, 2004, "Teatro más allá del teatro", en revista *Paso de gato*, núm. 38, octubre-diciembre, México, pp. 34-37.
- , 2007, *El amo sin reino. Velocidad y agotamiento de la puesta en escena*, México, Paso de gato (col. Ensayo Teatral 7). 35 p.
- , 2008, "La realidad prometida", en revista *Paso de gato*, núm. 32, enero-marzo, México, pp. 43-46.
- , 2009, "Teatro fuera del teatro" (coordinador de dossier y presentación), en revista *Paso de gato*, núm. 38, julio-septiembre, México, pp. 28-29.
- , 2009, "Hacer teatro o tener un teatro", en revista *El apuntador*, núm. 38, marzo, Quito, pp. 59-60.
- , 2011(a), "La actoralidad en nuestro teatro", en David Olguín (coord.), *Un siglo de teatro en México*, México, FCE (col. Biblioteca mexicana), pp. 295-314.
- , 2011(b), "Profanar la palabra", en revista *Paso de gato*, núm. 47, octubre-diciembre, México, p. 29-33.

- , 2012(a), “Estudio: Jorge Vargas”, en revista *La Tempestad*, núm. 84, mayo-junio, México, pp. 74-79
- , 2012(b), “Un atlas electoral”, en revista *La Tempestad*, núm. 85, julio-agosto, México, pp. 50-51.
- , 2012(c), “Ver abismos. Sobre *Estado fallido* de Héctor Bourges y Teatro Ojo”, en revista electrónica *Telón de fondo*, núm. 15.
- , 2012(d), “Teatro fuera del teatro”, en *Cambios paradigmáticos del teatro mexicano*, siglos XX y XXI, México, Citru/Mala letra (col. Cuadernos electrónicos), en <http://citru.mala letra.com/>.
- , 2012(e), “Salvar el infinito: repensar *La Clínica*”, en revista *Paso de Gato*, núm. 50, julio-septiembre, México, pp. 56-61.
- , 2012(f), “Precariado escénico”, en revista *Paso de gato*, núm. 49, abril-junio, México, pp. 70-72.
- , 2013(a), “Maquinica de las emociones”, en revista *La Tempestad*, núm. 89, marzo-abril 2013, pp. 110-113.
- , 2013(b), *Fuera de escena. Teatro politizado y políticas del teatro mexicano (2000-2012)*, Mala letra Ediciones.
- , 2013 (c), “Entrevista con Héctor Bourges”, revista *La Tempestad*, núm. 93, noviembre-diciembre 2013, pp. 94-97.
- , 2014, “Textual”, en *Terra Ignota: conversaciones sobre la escena expandida*, Anónimo Drama/Carretera 45/Luciérnaga azul, México.
- PAVIS, Patrice, 2008, “Puesta en escena, performance, ¿cuál es la diferencia?”, en revista digital *Telón de fondo*, núm. 7, julio.
- PENWARDEN, Ch., 1995, “Of word and flesh. An interview with Julia Kristeva”, en *Rites of Passage. Art of the end of the Century*, Londres, Tate Gallery, p. 22.
- PUELLES, Romero, Luis, 2011, *Mirar al que mira. Teoría estética y sujeto espectador*, Abadía Editores, Madrid, 340 p.
- QUESADA, Federico, 2010, “La(s) horma(s) del zapato(s). Las plateas”, en *Querido Público. El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans*, Centro Párraga, CENDEAC y Eléctrica Productions.
- RANCIÈRE, Jacques, 2010, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 136 p.
- , 2010, *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires, Nueva visión, 176 p.
- , 2009, *El reparto de lo sensible: estética y política*, LOM Ediciones, Santiago, 62 p.

- , 2011, “El teatro inmóvil”, en *Aiethesis. Escenas del régimen estético del arte*, Manantial, Buenos Aires, pp. 135-157.
- ROSANVALLON, Pierre, 2009, *La legitimidad democrática: imparcialidad, reflexividad, proximidad*, Buenos Aires, Manantial, 336 p.
- SÁNCHEZ, José, 2008, 2005, “Prácticas indisciplinadas en la creación escénica contemporánea”, en revista electrónica *Telón de fondo*, núm. 2.
- , “El teatro en el campo expandido”, Barcelona, Macba (Quaderns Portaits), documento electrónico en http://www.macba.cat/uploads/20081110/QP_16_Sanchez.pdf.
- , (coord.), 2010, *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*. Centro Párraga/CENDEAC, Murcia.
- , “Dramaturgia en el campo expandido”, en *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*. Centro Párraga/CENDEAC, Murcia, pp. 19-37.
- , 2012, *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Paso de Gato, México,
- , s/f (a), “La representación de lo real”, en *Artea, investigación escénica*, en http://arte-a.org/sites/default/files/La_representacion_de_lo_real.pdf.
- , s/f (b), “Emergencia del arte investigación”, texto virtual, en: <http://joseasanchez.arte-a.org/node/826>, consultado el 22 de febrero de 2014.
- SMITH, Terry, *¿Qué es el arte contemporáneo?*, 2012, Buenos Aires: Siglo XXI editores, 392 pp.
- SUBIRATS, Joan, 2011, *Otra sociedad, otra política*, Barcelona: Icaria Editorial, 103 p.
- SZURMULK, Mónica y Robert McKee, 2009. *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, Siglo XXI/Instituto Mora, México, 332 p.
- SZONDI, Peter, 2011, *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*, Editorial Dykinson, Madrid.
- TARRIBA Unger, María, 2004, “Encuentro con el espíritu trágico. Entrevista a Ludwik Margules”, en *Revista de la Universidad de México*, p. 91-96.
- TAYLOR, Diana y Marcela Fuentes, 2011, *Estudios avanzados del performance*, México, FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University, 6312 p.
- VV. AA., 2014, *Terra ignota: conversaciones sobre la escena expandida*, Anónimo Drama/Carretera 45/Luciérnaga azul, México.
- VIRNO, PAOLO, 2011, *Ambivalencia de la multitud. Entre la innovación y la negatividad*, Tinta Limón, Buenos Aires, 192 p.

- YÉPEZ, Gabriel, 2012, *Transformar el campo santo*, en revista *La Tempestad*, núm. 87, noviembre-diciembre 2012, p. 44.
- WARNER, Michael, 2012, *Público, públicos, contrapúblicos*, Fondo de Cultura Económica (col. Umbrales), México, 145 p.

El amo sin reino

Velocidad y agotamiento
de la puesta en escena

Para Tomás, Ricardo, Gerardo y Rodolfo: hermanos mayores

Preliminar

Quisiera dejar claro, para mi propia tranquilidad, que todas estas son ficciones escritas sobre las rodillas. Han sido mi manera de dar respuesta a interrogantes que saltan por todos lados en el ejercicio cotidiano de la dirección de escena. No son textos académicos que parten de rigurosa metodología; son elucubraciones literarias alrededor de un malestar físico. Este malestar tiene dos vertientes, una que se relaciona con mi reticencia a ejecutar por todo lo alto el rol de director de escena y otra con mirar estupefacto el placer con que lo ejecutan otros.

De aquí que los textos sean intempestivas que quisieran preguntarse qué condiciones de posibilidad, qué mezcla de quehaceres y qué pugnas particulares han hecho posible que existan algunos aspectos del oficio del director de escena, y sobre todo, quisiera averiguar si algunas de esas condiciones de posibilidad no están ya agotadas y si la dirección de escena, por tanto, tuviera que convertirse en otra cosa. De aquí el título de este pasquín.

Así, este manojo tiene dos acreedores: el primero es la gente que hace teatro en México. Arriba dije que estos no son textos académicos, y debo agregar que tampoco son tan originales, son más bien charlas imaginarias con gente que difícilmente reflexiona su quehacer, entregada a la manutención de unos privilegios patrimonialistas que la historia de este país explica muy bien. En este sentido, no puedo dejar de mostrar mi perplejidad ante las reacciones paternalistas que aún provoca el personaje del director de escena en este país; sé que cargo con todos estos hábitos y mi cura contra tal soberbia es darme cuenta que la figura del director nació en un momento, bajo ciertas condiciones y, como dije arriba, se apagará o se desplazará de funciones con el empuje del tiempo.

El segundo acreedor se llama Ludwik Margules (Varsovia, 1933-México DF, 2006). Estos textos pretenden ser un homenaje a su batalla por conso-

lidar en México a la dirección de escena como un hecho poético de máxima intensidad. Sus armas fueron el rigor escénico, la historia y la poesía: su teatro jamás dejó de estar en contacto con "los otros", con el mundo, y detestaba el autismo lírico que ya veía camppear en los escenarios. Recuerdo sus forzudas lecciones en las que por cada dibujo que yo le entregaba, él respondía con sonora burla diciéndome que yo era un director ciego, literato, hasta que a fuerza de su empuje un día pude ver la escena en todo su volumen. Pero su presencia también despertó mis malestares hacia el oficio, ¿de dónde, me preguntaba, le delegamos todos tanto poder a este señor? Entenderlo se volvió una extensión de mi afecto.

Por último, no es extraño que recurra a la literatura para calmar mis ansias. Antes de llegar al teatro quise ser poeta y sé que cuando sea grande no me dedicaré a otra cosa. El teatro, pues, no deja de resultarme extraño y cotidianamente me pregunto qué extraña perversión me mantiene fijo a esa extrañeza.

Primera parábola

“Niño, ve a poner la mesa”, me decía mi abuelita a las 2:40 todas las tardes, entre semana. E inevitablemente mi subversión infantil repetía la misma tarugada: “Pero si ya está puesta”. Entonces “mi abuelita” se convertía en “mi abuela”, alzaba los ojos del eterno comal de mis recuerdos y me petrificaba con su mirada. Sus ojos repetían la orden, pero además eran categóricos: “No te salgas del huacal, escuincle”. Ya con mi movilidad recobrada, iba y ponía el mantel del día, los platos extendidos, el plato hondo, cuchillo, cuchara y tenedor. Finalmente venía la sal, las salsas, el agua de limón y los vasos. Todo en su misteriosa y pre-burguesa disposición. La mesa, ahora sí, “estaba puesta”.

Puesta, ¿para qué? No sería para comer, pensaba yo, que de otras ocasiones conocía ya los beneficios del mero engullir, al ras de tanta cortesanía. Años después, comiendo en otras mesas lo entendería: la mesa se pone desde una mirada para otra mirada; sin este rodeo, la degustación deviene secamente eso: el acto de comer. El complejo ritual de una mesa preparada con cierta racionalidad organiza, primero, el encuentro entre los comensales. A la cabeza, el patriarca o el anfitrión, a partir de quien serán, a su vez, organizadas las demás personas en verdaderas relaciones de poder e intercambio: los hijos a la vista, los invitados distribuidos de acuerdo con su importancia o con los enlaces planeados para ser atados durante el *performance* alimenticio.

Y después, la escena dispuesta en correspondencia precisa entre utensilios y desempeño, donde el degustador mostrará sus dotes de iniciado. Copa de vino tinto, de vino blanco, copa de agua, tenedor para el pescado, tenedor para la carne, cuchara sopera, cuchara postrera... No es un espectáculo masivo, sino perfectamente dirigido. Mas esta disposición está al servicio de lo que en realidad está allí para “darse a ver”: los platillos. Divididos a veces shakespeareanamente en cinco tiempos; o hispánicamente en tres jornadas,

con aristocrática sobremesa; o corporativamente en tres tiempos oficinistas; o democráticamente en el único e igualitario tiempo con papas y refresco; los platillos, primero, están para ser mirados. Pues los tiempos de degustación, en verdad, son súbditos de la “estética de una expresión escénica”: de la *novelle cuisine* minimalista, al conceptualismo casi evanescente de la nueva comida barcelonesa, pasando por el costumbrismo mexicano de mi abuela o los platillos chinos que, para la mirada, son compañeros de la Ópera de Pekín.

Así, la hora de comer no es sólo un momento digestivo, ni un ritual social: da a ver “un estilo” que, a su vez, es la organización de relaciones que sin la mesa puesta no tendrían marco de existencia. La mirada fulminante de mi abuela tenía sus razones al denunciar mi simplismo; la mesa nunca está puesta ni la comida es sólo alimento. Mi abuela se encargaba de dejar, a través de lo mirado, una trama muy compleja de mensajes: a mi abuelo, que ella seguía desempeñándose en su puesto; a sus hijos, que así se servía la comida y no aceptaran a cualquier muchacha babosa; y a las hijas, que jamás la superarían en la cocina. Era la mirada de mi abuela la que finalmente dominaba, ordenaba y daba juicio sobre las relaciones que se sucederían durante la comida, pero a través de lo que “daba a ver”. Este dar a ver era la condición de posibilidad de lo que se decía y lo que se miraba durante la comida. Al poner la mesa, yo era un ejecutante de una disposición de la mirada de mi abuela, pues ella era el Amo del reino.

La última fe del mundo: una voluptuosidad sin precedentes

Intoxicado de porvenir por haber abusado de la esperanza, te sentirás súbitamente responsable del presente y del futuro en el corazón de la duración, cargada de tus estremecimientos, y en cuyo seno, agente de una anarquía universal, sueñas estallar (...) La idea del bien, y sobre todo del mal, que te figuras llevar a cabo, te regocijará y exaltará; y será el tour de force, el prodigio de tus achaques, que ellos te convertirán en dueño de todos y de todo.

(Ciorán, “Escuela del tirano”, *Historia y utopía*)

Ese temblor subcutáneo de la idea recién nacida, ese achaque fáustico por hacer realidad el menor ensueño, esa embriaguez de profeta que habla y espera la obediencia de la turba; y, con todo, la admiración pública por el misterio estético desencadenado. Lo que el ocio, el dinero y el gusto del duque Jorge II de Saxe-Meiningen hicieron aparecer, en realidad no fue un oficio, sino una voluptuosidad sin precedentes. Cuando uno lee: “la agrupación de la figura principal o la masa principal de las figuras puede funcionar bien en el centro si las figuras o grupos cercanos se colocan sobre la orilla a intervalos más o menos regulares...”¹ y continúa leyendo la parquedad con la que se describe la composición de los actores en la diagramación del espacio concebido para la estética de la compañía de Jorge II, apenas puede uno desligarse de la imagen de una táctica militar. Máxime cuando uno repara en que las victorias campales de Federico II de Prusia, apenas un siglo antes de las descripciones del Duque, fueron debidas a la nueva disciplina militar organizada y reglamentada, justamente, por el Mariscal de Sajonia;

¹ Ceballos, Edgar (comp.), *Principios de dirección escénica*, Gaceta (col. Escenología).

quien concede el éxito prusiano “a la excelencia de su disciplina y de su ejercicio; se ha trabajado en ello en Prusia por espacio de cuarenta años con una aplicación sin tregua”.²

Una aplicación sin tregua en la conformación de una disciplina en el campo de batalla estético: esta voluptuosidad es el reino del director de escena, figura que define el teatro moderno y cuyo territorio afectivo está mucho más cercano a los espasmos paranoicos del tirano que a los ronroneos narcisistas del artista romántico. De manera que la evidencia del delirio de esta voluptuosidad se encuentra menos en los proyectos estéticos teóricos de los directores del novecientos, que en algunas escenas de, pongamos, *El triunfo de la voluntad*, el gran documental sobre el segundo congreso del Partido Nacional Socialista (1935) realizado por Leni Riefensthal que, de hecho, Riefensthal y Hitler concibieron al alimón: congreso y puesta en cámara “donde la historia se vuelve teatro”.³ Verdaderas bacanales del rigor, el esteticismo puro y duro y la eficacia política, esas convenciones ponían en marcha todo el conocimiento y la técnica humanos conocidos bajo la severa vigilancia del único par de ojos capaces de justificar tanto derroche de elaboración.

Tal como ha sido demostrado una y otra vez, el conjunto de las acciones llevadas a cabo por el nacionalsocialismo no fueron la demostración del salvaje que aún permanece en la conciencia del europeo medio; sino el *summum* del humanismo, ese corolario práctico del proyecto ilustrado. ¿No era proyecto de la Ilustración el que a través de los productos de la razón el hombre llegara a ser “superior”? ¿No muestra la idea de progreso la promesa de un territorio cuya sola idea de perfección hace palidecer a cualquier región conocida? ¿No son las ciencias positivas y las ciencias humanas las teas que alumbran el trayecto a la tierra de la leche y la miel? ¿No es la tecnología el maravilloso don que el hombre se proporciona a sí mismo para subir los peldaños en la escalera que lleva al Reino? ¿No es indispensable el registro minucioso de cada intento o, mejor, de cada logro al remontar un solo peldaño: un registro no sólo para el propio regocijo, sino también

² Citado en Foucault Michel, *Vigilar y castigar*, Siglo XXI, p. 158, n. 32.

³ Sontag, Susan, “Fascinante fascismo” en *Bajo el signo de Saturno*, Lasser Press Mexicana, México, 1981, p. 83.

como morusas celestiales que marcaran el trayecto en el espeso bosque de la ignorancia para los que han de venir detrás?

Pues bien, sólo los detentadores de los recursos científicos, morales, genealógicos y espirituales (el capital, pues) podrían hacerse del conocimiento para decidir no sólo el rumbo, sino también quiénes y cuántos podrían coronar la más sublime tarea de la naturaleza. ¡Qué dimensión la de la tarea y qué privilegio el de las manos y las mentes capaces de llevarla a cabo!:

Y me gusta suponer que este arte que surgirá del movimiento será la primera y la última fe del mundo; y me gusta soñar que por vez inicial en el mundo hombres y mujeres alcanzarán este resultado juntos.⁴

El arte como vehículo de esa fe postrera aludido por este alucinado se llama teatro; y quien alzó tal profecía, afirmaba también que el arte teatral constituye “la máxima expresión de la inteligencia humana”. ¿Cómo se llega de un placer artístico a este “me gusta suponer” y “me gusta soñar” que involucran el porvenir de la humanidad entera? El primer paso consiste en organizar, como un estrategia militar exquisito, el viejo arte, diagramarlo como se traza sobre un territorio por ocupar. El segundo consiste en lanzarse a la conquista, concebir, planear y comandar la batalla en pos de “la última fe del mundo”. ¡Ah, qué gozo poder recorrer este placer sin precedentes, padecer la sensualidad de reorganizar un viejo arte y con él organizar el futuro del mundo!

⁴ Gordon Craig, Edward, *El arte del teatro*, UNAM-Gaceta, México, 1987, p. 111.

El doble y sus teatros

Al lado de la gran tecnología de los anteojos, de las lentes, de los haces luminosos, que forman cuerpo con la formación de la física y de la cosmología nuevas, ha habido las pequeñas técnicas de las vigilancias múltiples y entrecruzadas, unas miradas que deben ver sin ser vistas; un arte oscuro de la luz y de lo visible ha preparado en sordina un saber nuevo sobre el hombre, a través de las técnicas para sojuzgarlo y de los procedimientos para utilizarlo.

Michel Foucault

Las imágenes que nos llegan del mundo, de las cosas, a veces son como superficies con numerosos pliegues, con zonas refractarias a la mirada; zonas que por su fuerza gravitacional ganan tanto peso que quedan arrinconadas y sin luz, y pareciera que no fueran parte constituyente de la imagen. Por eso, a veces, explicar algo es básicamente un intento por desplegar la superficie y volver a poner ante la mirada algunos elementos fundamentales de un concepto. Y esta explicación aunque modesta —está lejos del *eureka*—, a veces funciona para dejar de dar al mundo por sentado; por familiar.

Quisiera desplegar aquí algunas imágenes, algunos elementos que constituyen a un personaje singular en la historia de los quehaceres humanos: el director de escena. Estas imágenes provienen de un par de fuerzas, un par de tensiones que atraviesan y dan forma a este oficio. Una fuerza tiene que ver con la constitución de la mirada del director y la otra con sus procedimientos de operación.

Debo subrayar que mi inquietud por estas fuerzas proviene, a su vez, de una inquietud de Edward Gordon Craig, una que atraviesa su obra escrita y que, con el desarrollo histórico de la puesta en escena parece desplegarse como el advenimiento de una profecía que en cada director de escena intentara cumplirse de manera distinta. Las páginas de *El arte del teatro* apuntan

a esta idea: la puesta en escena es una forma superior del conocimiento humano y el director de escena es el artífice de tal conocimiento.

Volvamos a leer la frase. ¿Cómo es posible siquiera imaginar tal tarea? ¿Desde dónde se mira no sólo al teatro, sino al mundo, para imaginarla? Y aún más: ¿cómo puede ser el teatro —un arte no una ciencia— una forma de conocimiento? ¿Qué puede entender Gordon Craig por conocimiento? O mejor: ¿Cómo puede el teatro, y dentro de él el director de escena, constituirse como sujeto de conocimiento y cuál entonces es su objeto de conocimiento?

Intentaré aquí, entonces, por una parte entender ciertos aspectos de la constitución de una mirada capaz de hacer de la puesta en escena un objeto de conocimiento así como el modo en que actúa esa mirada; y por otro lado mostrar la formación de ciertos procedimientos de operación del director de escena como sujeto de conocimiento. En ambos casos me ayudaré de algunos textos del filósofo francés Michel Foucault, pues su manera de atisbar en la historia me ha permitido caer en la cuenta de que tanto la mirada como los procedimientos que utiliza el director de escena son independientes de las formas artísticas en que cristalizan. Esto es, están contenidos por una *episteme*¹. Con la ayuda de Foucault es posible localizar esos *a-priori* históricos que ayudan a dar con las coordenadas de la emergencia del director de escena.

I. El doble

De acuerdo con el análisis de Foucault,² hacia 1800 hubo “una mutación del orden en la historia”. Digamos que la vida, el trabajo y el lenguaje (materias todas del teatro) dejaron de ser vistos como atributos de una naturaleza estable —véase lo que sucedió con los conceptos de nobleza, naturaleza, destino y dios— y comenzaron a estar ligados al devenir humano. Es decir,

¹ “Una *episteme* puede ser considerada un paradigma... un subsuelo del pensamiento, una infraestructura mental subyacente a todos los hilos del conocimiento (sobre el hombre) en determinada época”: Merquior, J. G., *Foucault o el nihilismo de la cátedra*, FCE (Breviarios 464), México.

² Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, México, 2004.

que obtuvieron una cualidad de finitud, lo cual los llevó a ser contemplados con una historicidad propia, así que la explicación de los quehaceres del hombre pasó de ser regida por la medición y la taxonomía a ser histórica.

Esto, que conlleva la instauración del pensamiento moderno, implica también algo muy importante: el hombre es reconocido en su contingencia y se convierte en un objeto independiente de análisis. El hombre analiza al hombre sin determinaciones externas, lo que da pie a la fundación de las ciencias humanas, esos campos de estudio cuyo objeto es examinar el significado del hombre mismo.

Con un poco de sagacidad, puede entenderse que para este nuevo modo de análisis, otra mirada es indispensable, una mirada que en su existir conduce a la constitución de una figura desdoblada. Existe un sujeto soberano (el hombre) que indaga y un objeto de curiosidad esencial (el hombre): el hombre planea sobre un territorio que es él mismo.³

Me detendré en este acontecimiento simple: el hombre no se muestra a la mirada sobre explicaciones previas, sobre la idea de un dios o un destino fundadores (“Dios ha muerto”, la frase atribuida a Nietzsche implica este desplazamiento). El hombre como concepto, como objeto, aparece en toda su consistencia; consistencia que, sin embargo, sólo se la puede otorgar la mirada de otro hombre. No aparece el hombre (objeto) sino ante el hombre (sujeto) que lo mira. Tenemos entonces un juego de desplazamientos entre el hombre y su Otro: de un lado está aquel Otro, objeto de conocimiento que alguna vez podrá mostrarse en toda su transparencia, ya sea desde su verdadero origen o en el futuro de la verdad; y del otro lado está aquel Otro, sujeto capaz de trazar un diagrama perfecto en el que todas las aristas del hombre queden descritas. El progreso representa, pues, que ese objeto original y el sujeto que lo explica puedan llegar a coincidir plenamente.

Este doblez del hombre —que tiene para Foucault consecuencias fundamentales pues mostraría la fundación del concepto “hombre” y anunciaría su próxima cancelación histórica— tiene, entonces, como ejemplo maravilloso en la historia de los quehaceres humanos, al director de escena. El desplazamiento de funciones del organizador de entradas y salidas de la escena que pasa a ser el Amo del reino, se entiende entonces en toda su necesidad histórica. Estamos ante la emergencia de un rol indispensable en un arte

³ Betancourt Martínez, Fernando, *Historia y lenguaje*, UNAM-INAH, 2006.

donde lo primordial es la presencia humana. Dentro de ese juego de espejos de lo humano, demasiado humano que es el teatro, el director de escena se posiciona como sujeto fundador, como dueño de la mirada inaugural sobre un espacio objetivado, sobre el cual se posará una posible explicación (biológica, económica, política) del hombre, un hombre representado a su vez por el juego del actor. Es en este sentido, me parece, que el investigador Marco de Marinis puede afirmar atinadamente que:

La revolución del teatro del siglo XX no fue exclusiva, ni siquiera principalmente estética (mucho menos técnica): la verdadera, gran revolución teatral (...) consiste en el hecho de que por primera vez (después de su reinención en el siglo XVI), el teatro dejó el horizonte tradicional de la diversión, de la evasión, de la recreación (...) para volverse también un lugar en el cual dar voz (y si es posible, satisfacción) a necesidades y exigencias que nunca hasta entonces (...) se había tratado de satisfacer mediante instrumentos del teatro: instancias éticas, pedagógicas, políticas, cognoscitivas, espirituales.⁴

Se entiende entonces, por un lado, el mecanismo por el cual la mirada del director se encuentra siempre ligada al espíritu y desarrollo de las ciencias humanas: desde los análisis arqueológicos utilizados por el duque Jorge II, hasta el uso del discurso marxista que fundó el teatro épico brechtiano, pasando por los coqueteos psicologistas stanislavskianos. Ahora bien, por otro lado Foucault advierte que este desdoblamiento del hombre produce una fisura, pues la verdad del hombre, al no estar fundada en las viejas trascendencias, quedará ligada a otras nuevas: la de la explicación total, el positivismo —la reducción del hombre a lo empírico—, y la del progreso o lo escatológico —la anticipación de verdad en un discurso de promesa—.⁵ Ambos aspectos traerán a su vez, importantísimas consecuencias políticas, no sólo en la historia, sino también en los discursos estéticos que los directores de escena han de fundar. Escuchemos a Meyerhold: “Cuando, en la

⁴ *En busca del actor y del espectador*, Galerna (col. Teatrología), Buenos Aires.

⁵ Merquior, J.G., *op. cit.* Habrá que subrayar que, como dice Gilles Deleuze, este “hombre” de conocimiento se define como varón, blanco, adulto, profesional, ciudadano (las mujeres no votan) y europeo. En este tenor, no es extraño que obras como *Hedda Gabbler*, *La señorita Julia* o *Las tres hermanas* tengan a la mujer (ese Otro total) como “objeto” privilegiado del análisis.

lucha entre la forma y el fondo que implica el arte de lo grotesco, la forma haya obtenido el triunfo, entonces el alma de lo grotesco llegará a ser el alma de la escena”, y recordemos sus devaneos con el constructivismo y el nombre de su método de desarrollo actoral: “biomecánica” que designa muy bien la pretensión de encontrar bajo las reglas descriptivas, empíricas, de la ciencia, un soporte teatral.

Por su parte, escuchemos ahora a Grotowski:

desde ahora dos cosas son evidentes. Primero: [*El príncipe constante*] marca el comienzo de un periodo nuevo en la estética de nuestra firma. Segundo: este espectáculo representa la tentativa de aplicar las investigaciones de frontera entre tantra y teatro de la que le hablé en su momento.⁶

Hay, en Grotowski y sus influencias orientales, una idea de trascendentalismo muy singular, ligada a un uso riguroso de la disciplina.

Esta fluctuación entre positivismo y escatología, por supuesto, además de sus extensiones metodológicas también tendrá extensiones en las relaciones entre los oficios teatrales: por un lado, el escenógrafo, junto con los colaboradores de la imagen, asumirá la proyección del análisis empírico del espacio (piénsese en los diagramas dinámicos de la Bauhaus: allí está el bailarín, en el centro del diagrama, atravesado en todas las transversales por sus posibles trayectorias), y por otro, el actor será en la mayoría de las prácticas del director el hombre-siempre-por-venir, en él se proyectarán ciertos ideales de perfección más proféticos que estéticos.

De este doblez, a mi ver, podemos extender también dos líneas de entendimiento del actor: entre la supermarioneta (empiricidad), como en los casos del ya citado método de Meyerhold, el deseo de fría precisión de Gordon Craig o el uso alucinante de maniqués por Kantor; y por la otra parte, el superhombre (trascendencia), como en el actor liberado de Brecht, el del Living Theatre o el uso del arte como vehículo grotowskiano.

El director de escena aparece, pues, en la actualización del teatro en la *episteme* moderna, como Sosias, ese doble desplegado del teatro de la época clásica —el de la ilusión o de la fábula—, que no está allí para organizar la repetición de un cuento sino para fundar un reino autónomo en el que

⁶ De Marinis, *op. cit.*, p. 236.

el hombre quede, asimismo, desplegado, explicado bajo el discurso de las ciencias humanas en conjunción con los devenires estéticos.

II. La mirada

En *El nacimiento de la clínica*,⁷ Foucault nos remite a un instante revelador en la conformación de la mirada médica: el momento en el que el doctor Bichat abre como una nuez un cráneo con un martillito y lo observa:

la agilidad artesanal de romper el cráneo ha remplazado la precisión científica de la balanza, y no obstante es en aquélla donde se reconoce nuestra ciencia después de Bichat: el gesto preciso, pero sin medida que abre para la mirada la plenitud de las cosas concretas, con la cuadrícula menuda de sus cualidades...⁸

Ese “abrir para la mirada la plenitud de las cosas concretas” es el destino de la mirada moderna. Ya no se trata de una mirada que revolotea sobre un campo sin la capacidad de posarse sobre él, fascinado por el secreto que alguna oculta trascendencia escondiera. Ahora la mirada es modulada desde su origen, como el vistazo del médico que en un movimiento decide lo esencial y atraviesa las formas sensibles, pues deviene “el índice que palpa en las profundidades”. Y aún más, gracias a la cualidad directa del vistazo:

la mirada no es ya reductora, sino fundadora del individuo en su cualidad irreductible. Y por eso se hace posible organizar alrededor de él un lenguaje racional (...) se podrá al fin hacer sobre el individuo un discurso de estructura científica.⁹

El médico como doble fundador del paciente.

La mirada del Doble, pues, es directa, destructora de mitos, fundadora de un discurso sobre el hombre desde el hombre mismo a partir de dos operaciones simultáneas: la primera es la constitución de un espacio más

⁷ Foucault, Michel, *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*, Siglo XXI, México, 1999.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

pleno en cuanto es medible, apto para la distribución de elementos; un dispositivo¹⁰. Sólo sobre este dispositivo es que el cuerpo del enfermo -o del doble como objeto de conocimiento- será capaz de aparecer como “cuerpo espeso, consistente, espacioso, un cuerpo ancho”, hablamos de un cuerpo contingente, sin soportes trascendentes (piénsese en la espesura que las investigaciones freudianas otorgaron al neumático término de “alma”).

El Reino, para el artista, es esa parte adornada de la balanza que los artesanos hacían en otro tiempo de oro, y cubrían con piedras preciosas, el fiel delicadamente trabajado sin el que la balanza no podía existir y sobre el que se fija “la mirada” del que pesa.¹¹

Es esta mirada la que, en nuestro campo de charla, hace aparecer propiamente a la escena. El término “puesta en escena”, tendría que ver con la fundación de este dispositivo autónomo y pleno. Ni telón de fondo ni telón de boca, la escena sólo existe en la medida en la que es la matriz reticulada donde habitará algo. Y ese algo es sin lugar a dudas, el hombre, el doble inaugurado por la pulsión moderna.¹²

La disposición de escena en el teatro moderno, a diferencia del teatro clásico, no es más el paisaje de una ilusión que fascina o la ambientación para una fábula conocida, es un diagrama que segmenta y divide a la manera de la anatomía fisiológica. No es un plano ni una sucesión de planos; es ya una tridimensionalidad que “da a ver” según un paradigma muy detallado de lo que significa la mirada. El ojo no recibe una impresión sobre la cual irse posando anecdóticamente: el ojo tiene una cartografía distribuida sobre la cual irse posando evolutivamente. La escena moderna distribuye para un ojo que ahora hace paradas, ahora acelera, ahora inspecciona. Un ojo disciplinado no se deja impresionar, juzga (Brecht); y un ojo entrenado incluso

¹⁰ Como curiosidad, apuntamos que Deleuze afinará a su manera la descripción de este espacio que conceptualizará como “plano de inmanencia”.

¹¹ Gordon Craig, citado en *Sociología del teatro* de Jean Duvignaud, Fondo de Cultura Económica, México, 1966, p. 396 (entrecuillado mío).

¹² En su insólito poema *Meticulosamente sepia*, Ludwik Margules describe a Chéjov como un médico que pone bajo el microscopio la vida de sus personajes para experimentar con ellos. La metáfora ¿habla más del dramaturgo o del director que escribe el poema?

no necesitará después ni siquiera del gran aparato, sino que ya diagrama por su cuenta de manera que puede sólo precisar de un espacio vacío (Brook).¹³

El espacio de la experiencia parece identificarse con el dominio de la mirada atenta, de esta vigilancia empírica abierta a la evidencia de los únicos contenidos visibles. El ojo se convierte en el depositario y en la fuente de la claridad; tiene el poder de traer a la luz una verdad que no recibe sino en la medida en que ella ha dado a luz; al abrirse, abre lo verdadero de una primera apertura...¹⁴

De manera que tal como el martillito del doctor Bichat se convirtió en bisturí, la luz eléctrica (no Stanislavski, no Craig) se convierte en el padre fundador del teatro moderno. Tergiversando la acertadísima frase de Jean Duvignaud acerca de que el teatro moderno es la luz eléctrica más el director, digamos que el teatro moderno es la suma entre el técnico de la luz y el capital. Pues el haz de luz, al modo del bisturí está allí, primero, para dividir: separa la sala de la escena (al sujeto y a los objetos),¹⁵ y a su vez, sobre la escena recorta el espacio en segmentos autónomos y, en cada segmento, recorta las figuras y los cuerpos. El haz de luz eléctrica posibilita una mirada más reflexiva que contemplativa: hace emerger la irremediable reflexibilidad del individuo, en oposición a su infinita capacidad clásica de ser contemplado.

Y aún más, como en Gauguin o en los impresionistas, la pupila es considerada como aquello que permite el paso de la luz, con lo cual el mirar deja de ser dominio de la naturaleza para ser instrumento del sujeto que paga la luz: "el director es el que administra la luz". Luz que, a la manera en que el color en el lienzo otorgó a la pintura su contingente de bidimensionalidad, al teatro otorga una tridimensionalidad a la que se sumará el efecto delirante del tiempo, hasta sumar cuatro dimensiones.

¹³ Idea que sólo los isabelinos o los hispanos áureos pudieron imaginar, pero únicamente porque su escena estaba colmada de lenguaje, de sonido. El teatro clásico le pertenece al oído como el moderno al ojo. El posmoderno tendería a ser *háptico* (véase Deleuze y Guattari, *¿Que es la filosofía?*, Anagrama).

¹⁴ Foucault, *op. cit.*

¹⁵ ¿Se sospechará a estas alturas que el director entiende al espectador como ideal proyección de sí mismo?

III. Los procedimientos

A su vez, hacia mediados del siglo XIX, la Europa más moderna tenía en sus ciudades un par de excedentes: capital y hombres. Aunque la acumulación de capital tenía un tiempo más largo llevándose a cabo, el salto tecnológico que conocemos como Revolución industrial trajo consigo una oleada de mano de obra libre emigrando hacia las ciudades, lo cual provocó aquello que el historiador Fernand Braudel llama “una ruptura de las barreras de lo posible”: el número de hombres de la población europea (y luego mundial) no cesaría de crecer.

Por otro lado, es por demás conocida (véase *Hedda Gabler* o *Las tres hermanas*) la manera en que el pensamiento burgués comienza a desplazar la hegemonía aristocrática —cortesana o militar—, y el papel que juega en todo esto el incipiente despunte democrático. Pues bien, para nuestros asuntos, todo esto trae al menos dos consecuencias primordiales: por un lado, el teatro reorganizará sus espacios privilegiados y tendrá que referirse menos a un público específico —la aristocracia en los recintos cerrados y la plebe en los espacios abiertos, por caricaturizar— y tendrá ante sí un auditorio diverso, con una experiencia nueva (es por esto que Strindberg puede definir al teatro como “la Biblia del pueblo”). Compárese la experiencia del espectador con la del lector de periódicos o novelas de folletín por ejemplo: en el periódico, advierte Walter Benjamin,¹⁶ el lector toma cierto papel de productor pues en su lectura tiene que “componer” en medio del mosaico de notas; en la novela de folletín, el tiempo del suspenso de la ficción es igual al tiempo real de producción de la novela: el trabajo productivo comienza a ser el organizador de todos los tiempos humanos.

La segunda consecuencia recae sobre el entrenamiento de la mirada y los cuerpos de estos espectadores. En palabras de Michel Foucault:

no habría sido posible resolver el problema de la acumulación de los hombres sin el crecimiento de un aparato de producción capaz de mantenerlos y utilizarlos; inversamente, las técnicas que hacen útil la multiplicidad acumulativa de los hombres aceleran el movimiento de acumulación del capital. A un nivel menos general, las mutaciones tecnológicas del aparato de producción, la división del

¹⁶ *El artista como productor*, Ítaca, México.

trabajo y la elaboración de los procedimientos disciplinarios han mantenido un conjunto de relaciones muy estrechas.¹⁷

Lo que nos interesa destacar aquí es justamente la manera en la que el desarrollo del modo de producción capitalista se relaciona con un sistema de técnicas disciplinarias que tienen como función hacer dóciles los cuerpos, con miras a hacerlos más productivos. Estas técnicas, precisa Foucault, no actúan en la gran escala de la masa de los cuerpos, sino en sus mínimas unidades, en el nivel de la mecánica, e instalando sobre cada cuerpo no un poder de grandes estructuras, sino “un poder infinitesimal sobre el cuerpo activo”.¹⁸

Asimismo, el objeto de control no serán los elementos significantes de la conducta humana (la moral, por ejemplo) sino la organización interna, la economía de la eficacia de los movimientos, pues se trata de una coacción sobre las fuerzas del hombre. Todo lo cual implica un procedimiento que recae sobre los procesos de la actividad más que sobre los resultados, de acuerdo con “una codificación que retícula con la mayor aproximación el tiempo, el espacio y los movimientos”.¹⁹ Nace pues un arte del cuerpo que forma un vínculo en el mismo mecanismo corporal pues “lo hace tanto más obediente cuanto más útil y al revés”.

Esta política del cuerpo, que Foucault define como “normalización”, tiene características muy peculiares, pues no se mantiene a base de coerciones reguladas por la verticalidad de la ley, sino por la asimilación en el interior de los hombres de una serie de reglas que serán actualizadas por un mecanismo muy complejo de vigilancia: en la escuela siempre habrá un alumno más avanzado en quien recaerá la tarea de cumplir la normalización, lo mismo que un obrero en las fábricas o un médico en los hospitales. Una detallada jerarquía en la organización de los grupos institucionales, aunado a un mecanismo constante y progresivo de examinación se encargarán de reforzar esta suave sujeción que actúa desde el interior de los hombres. Es el mecanismo que años después encarnará, por ejemplo, en los soberbios sistemas burocráticos tan aterradora y brillantemente descritos primero por Kafka y después por la propia Historia.

¹⁷ Foucault, Michel, *Vigilar y castigar*, Siglo XXI, México, pp. 223-224.

¹⁸ *Ibid.* p. 140.

¹⁹ *Ibid.* p. 141.

De esta “biopolítica” nos interesa resaltar dos puntos: el primero sobre la naturaleza del espectador en el teatro naturalista —que inaugura el dispositivo del teatro moderno—, y el segundo con respecto a la técnica actoral. Por un lado, habría que pensar que la política del espectador del teatro de la luz eléctrica, de la distribución diagramada del espacio de la ficción, de la docilidad del cuerpo del actor, es más una prolongación de la existencia cotidiana descrita que el cumplimiento de una especie de perversión primaria. Quiero decir, que en las explicaciones acerca del goce voyerista del espectador de la escena naturalista (“el que mira por el ojo de la cerradura”), por lo general actúa una idea doxo-freudiana en la cual el placer de ver sin ser visto respondería a un mecanismo personal, privado, de índole sexual. Si tomamos aquí en cuenta la tesis de Foucault, entendemos que el dispositivo naturalista está más bien relacionado con una máquina social (*socius*, le llamarán Deleuze y Guattari siguiendo a Spinoza). Las similitudes del espectador de la escena naturalista con un *voyeur* remitiría menos al placer sexual que al hábito de la disciplina y la vigilancia. Si se quiere, ambas ideas comparten la noción de que el espectador accede a cierto nivel de poder al ver sin ser visto; pero este poder cambia de naturaleza. El erotismo de mirar viene menos de una naturaleza humana que se goza en espiar debido a un previo mecanismo represivo (o una carencia original), que de unos hábitos formados a lo largo de la vida.

Así, entonces, la escena naturalista inaugura el escenario que divide el espacio de lo mirado del de aquel que mira (la cuarta pared). Y esto no solamente se desarrolla a partir de la duplicación del hombre en sujeto y objeto, sino que además, otorga un placer en el espectador más perverso que el mero placer de sublimación genital. Es un placer recargado por el dispositivo social, pues la voluptuosidad del espectador se inclina por la toma de posición en un rango que pocas veces es capaz de ejercer, y que su cuerpo conoce por experiencia vital: el rango de vigilante.

Esta explicación me parece relevante porque además podría complementar o desplazar por un momento la idea de que la imagen del director naturalista se explica por el desarrollo literario o la aparición de la fotografía (explicación puramente estética), podemos pensar al director como prolongación de la existencia del espectador, siempre afectado por y en diálogo con los mecanismos de construcción de las subjetividades en el dispositivo social. La historia del teatro que nos toca leer está demasiado habituada a

explicarnos las estéticas por golpes de genio artístico o por explicaciones históricas de gran formato; faltaría sumar a estas explicaciones una mirada de los mecanismos de la microfísica del poder, menos individualizantes y menos cómplices de una historiografía de un supuesto progreso de las formas estéticas.

Ahora bien, decíamos que la dinámica disciplinaria de normalización proyecta otra consecuencia. De alguna manera, ante la llegada del nuevo público, el director de escena se vio en el mismo dilema (o mejor dicho, emergió del dilema) que la institución que le proporcionaba el capital para hacer obras de teatro: separar la fuerza y el producto del trabajo. Esto es, por un lado concebir la puesta en escena en términos estéticos y por otro, diagramar y administrar los mecanismos de la maquinaria productiva. Y es aquí donde la dirección de escena recurrió (qué más podía hacer) a los procedimientos disciplinarios a su alcance.

Así, analizando su desarrollo, podemos considerar al *training*²⁰ no sólo desde su eficacia estética, sino también desde su aspecto de control de la economía de las fuerzas; una política del poder infinitesimal sobre el cuerpo activo; un procedimiento, tal vez, de proletarización del trabajo actoral. La decisión stanislavskiana, retomada del duque de Saxe-Meiningen, de no promover las jerarquías actorales correspondería a un procedimiento de normalización y control de los cuerpos de los actores en función de la eficacia del producto.

Recordemos que a diferencia del procedimiento pedagógico de las compañías del antiguo régimen, las llamadas investigaciones que inaugura el *training* tienden, en un principio, a explorar, desarticular y recomponer el cuerpo del actor en nombre de una estética firmada por el director. Y aquí hay que ser claros, no hay investigación inocente sobre principios actorales: por más que se pretenda acercarse a una metodología de corte objetivo, se da cuenta de los resultados en el plano estético que sostiene el director; a quien se le paga por los resultados. Ya sea con base en principios de la psicología o la mecánica al uso (Stanislavski o Meyerhold); de la antropología o la cinética (Barba o Decroux) una tarea principalísima de los acuñadores del *training* consiste en buscar los elementos básicos de la expresión actoral al servicio de una estética que actuará como objeto de mercancía cultural.

²⁰ Véase, aquí, el ensayo "El ojo que vigila".

El director, pues, es un doble encarnado desde el mismo sistema de pensamiento que lo envuelve y que procede por estrategias donadas por el cuerpo social. Genialidad, innovación, fulgor, lucha estética y consagración operan dentro de estos marcos. La emergencia del director define al teatro moderno: es mucho, pero no es para tanto.

Segunda parábola

El director puede ser fecundo si no pretende serlo, ésta es una de las paradojas del oficio, si el director quiere renunciar a su propia creación y ayudar a la de los otros, es decir, permitir a quienes trabajan con él que sean fecundos y él sólo ayudarlos a la sublimación de sus propias dificultades, si sólo quiere mostrarles el desafío que se requiere para llevar a cabo un acto de creación, en ese momento será fecundo.

Grotowski

Una dirección en fuga: volverse imperceptible, de manera que los propios intereses no hagan sordina a la voluntad del actor. Concentrar la pasión en el ámbito más frío: la técnica. La técnica que implica mostrar a los actores la altura de su desafío y encontrar los medios para trascenderlo. La técnica que implica encauzar y potenciar en escena los frutos que el actor va generando.

En otras palabras, intentar que el actor entrenado sea responsable de su deseo mientras se permanece como un frío corrector de estilo. Cada movimiento, cada desplazamiento, cada objeto que el actor encuentra, puede ser potenciado, elevado a su máxima calidad así como montado en el tiempo y en el espacio de manera que siempre tengamos con nosotros la atención del corazón del espectador. Esto al margen de un discurso, un tema o un mensaje.

Un principio fundamental: convocar al azar antes que al concepto. Ninguna “concepción de la puesta en escena”; cuando más: impulsos, tendencias informes que sólo existirán al realizarse. Ningún plan de trascendencia, que equivaldría al planteamiento de una verdad o de un discurso que tendría que ser luego verificado. Mejor un plan de inmanencia que equivalga a trabajar con lo existente, a potenciar lo que hay, la contingencia.

La dirección en fuga, entonces, consiste en principio en escuchar con los ojos y mirar con el cuerpo: ¿qué es lo que este actor quiere y cómo puede

uno ser su amigo? El amigo que empuja sin compasión más allá de los límites, se entiende. El actor tiene imágenes, brotes, fragmentos de movimiento escénico, principios fundamentales susceptibles de ponerse a delirar. De acuerdo, él propone un movimiento, llevémoslo a la locura, a la zona donde el movimiento toca sus fuentes y puede traer nuevos movimientos.

Puesto que yo no tengo ningún discurso que sostener, puedo dedicarme al trabajo abstracto de la escena, puedo dedicarme a hacer el montaje de las variaciones de intensidad entre un movimiento y otro, entre una acción física y la siguiente, entre un tono vocal y el siguiente. Es a través de este trabajo de observación de los impulsos actorales que se puede colar mi propio deseo, que puedo hacer propuestas concretas a las que el actor accede o no, en la medida en la que mis propuestas correspondan o no con lo que él desea.

Entonces, la puesta en escena ocurre en un lugar entre los dos, entre el actor y el corrector. En un "entre" que no es ni su capricho ni mi imposición, que no es un acuerdo verbal castrador, sino un acto que nos ha sido exprimido a ambos por la frialdad de la técnica y el calor del inconsciente. Un acto que involucra recuerdos que ya no recordábamos e imágenes que no sabíamos que guardábamos. El resultado: un organismo vivo bajo su propia ley, cuya existencia ya estaba presente y plena, aún antes de haber pisado el salón de ensayos. Siempre un proceso de nacimientos continuos, de auroras, nunca un producto finiquitado.

Quedarse con la capacidad poética del director, por encima de su delirio tiránico. Capacidad poética que implica una constante exploración técnica de las capacidades de la escena como lenguaje autónomo. Y dentro de este contenedor, el actor como epicentro, pues debajo de su piel está el principio y el fin del teatro. Su entrenamiento constante como persona y como artesano implica una elevación de la calidad del acto teatral, y esta elevación de calidad es impersonal. No le pertenece a él y no me pertenece a mí como organizador. Es aquello innombrable que sólo el teatro puede dejar pasar y para lo cual, no hay que olvidarlo, estamos al servicio.

El ojo que vigila

El ojo del teatro mira hacia adentro, más atrás de la maquinaria o los camerinos (aunque no los olvida). Mira hacia ese espacio que antes era muy delgado y que a partir de ahora sostendrá a todo el edificio teatral: el proceso de elaboración. Antes, este tiempo y ese espacio eran puros y lisos: cada espectáculo era preparado de acuerdo con unas reglas más o menos fijas, con una preparación artesanal que ubicaba las novedades dentro de los códigos que el público tenía como inamovibles; sólo eran modificados con el lento transcurso de la historia.

En cambio, la puesta en escena ensancha, problematiza el volumen (en tiempo y espacio) de aquello que el público no mira. La demanda del ojo industrializado ha comenzado a exigir cierta capacidad de detalle y novedad tal como, por ejemplo, le ha dado al oído la novela realista. Un delirio del detalle que exige otro tiempo, mayor en duración y calidad, de preparación para cada espectáculo: una cierta capacidad pre-escénica del equipo de trabajo: una batalla con el texto, una exigencia impía en diseño del espacio, un roce vital con las innovaciones tecnológicas, una tensa racionalidad en la consecución y el ejercicio del capital. Mas pronto este tiempo de ensayos ha de demandar cierta especialización también en el actor: una cierta capacidad de trabajo consciente del nivel pre-expresivo, sostenida a través del *training*. Y tal extensión no acaba aquí: las estéticas inevitablemente comienzan a ponerse en juego desde la preparación de los actores; el *training* pasa a ser formación. “Los ensayos son una escuela alrededor del espectáculo” (Vajtangov).

Ensayo-*training*-formación: el ojo de la escena mira hacia estos espacios, que no sólo le ofrecen consistencia, sino que además toman vida propia; con el transcurrir del tiempo, cada uno de ellos podrá ser, por sí sólo, objeto de la mirada de un espectador. Véanse las demostraciones del *training* por el Odin Teatret, o los ejercicios de las compañías que ejercen ese espacio insólito

llamado laboratorio. Mas este espesamiento de lo pre-escénico ha implicado por supuesto para el teatro un gasto antes desconocido, pues no se trata ni del dispendio para el carnaval ni el derroche para los placeres cortesanos: la puesta en escena es un asunto de administración del capital. Y, todo parece indicar, es en este presupuesto donde se juega el estatus estético-económico-ontológico del director de escena.

Hay que tomarse muy en serio y no olvidar, por ejemplo, el hecho de que las grandes innovaciones del ala rusa de los pioneros de la puesta en escena fueran pagadas por el gobierno soviético. Y esto tenía un precio. No cerrar los ojos a esta realidad fue una lección que Stanislavski aprendió amargamente al recibir el 11 de febrero de 1937 la carta de donde surge este extracto:

A mí me parece que términos tan poco claros como “intuición” y “subconsciente” hay que descifrarlos, mostrar su contenido real, decirle a la gente lo que significan, mostrar la intuición artística que expresan y en qué se expresa. Ese es uno de los objetivos de los que se dedican como teóricos a los problemas del arte (...) “En el proceso creador no hay nada misterioso ni místico y de eso hay que hablar”.¹

Estas no son opiniones de un lector cualquiera a un libro cualquiera, sino de Alexei Ivanóvich Angarov, crítico teatral y miembro de la policía secreta estaliniana, quien funcionó como lector del original del libro *Un actor se prepara*, para su aprobación (su *Imprimatur* inquisitorial) por el Comité Central del Partido Comunista Soviético. Hay que recordar que en la Unión Soviética toda obra artística tenía que pasar por un riguroso sistema de vigilancia, pendiente de las obras que no renegaran de la estética burguesa y encaminándolas hacia la única ruta: la del realismo socialista. El arte no “era” arte comprometido, “estaba” muy comprometido. De tal manera que en aquellos momentos la acusación de misticismo tenía consecuencias muy severas, como para pasar por alto cualquier advertencia. Así que Stanislavski contestó al comisario:

¹ Citado por Ognjica Milicevic en “Jerga y terminología en el sistema stanislavskiano”, en “Stanislavski, ese desconocido”, *Máscara* núm. 15, octubre de 1933, p. 38. (Entrecomillado mío).

Estoy de acuerdo con usted: en el proceso creativo no hay nada de místico: hay que usar palabras claras. Pero hay algunas experiencias creativas, algunas sensaciones que no pueden ser borradas sin un gran daño para el arte (...) Debo hablar de estas cosas a los actores y alumnos, pero ¿cómo hacerlo sin ser acusado de misticismo? ¡Dígamelo!²

Y sin embargo, para poder publicar su libro, Stanislavski tachó de él todas las veces que aparecía la palabra “intuición”... Seis años después de aceptar la soviétización del Teatro de Arte y su propia canonización laica; cuatro años después de que, en la primavera del 33, defendiera, en una carta a Stalin, la posibilidad de retorno a Moscú de Némirovich Dánchenko, apestado por el sistema; y un año antes de que, en el año de su propia muerte (1938), tendiera la mano a Meyerhold, caído por primera vez de la gracia del padrecito Stalin.

Meyerhold, quien no supo o no pudo entender quién ponía el capital y la estructura ideológica que lo administraba. Dejo hablar al *Tato* Pavlovski:

Una cosa que admiro de él [de Meyerhold], y que le costó la vida, es que no sabía que en su momento las discusiones estéticas eran discusiones políticas. Él muere porque no le interesaba más hacer propaganda política. Meyerhold era afiliado al Partido Comunista, hasta fue nombrado como mejor artista revolucionario, pero pensaba que el arma revolucionaria era la imaginación. Cuando comienzan a presionarlo, comienzan a generarse diferencias. En el primer Congreso de Directores de la Unión Soviética, que se realizó en el 39, él ya no hacía teatro. El debía de tener unos 70 años, como yo, y en medio de ese congreso escucha las cosas más terribles en contra de él. Pero a lo largo de ese congreso no percibe que las cosas que se estaban hablando eran del orden de lo político. Entonces, luego de escuchar las críticas que le hacen, levanta la mano y dice: “Ustedes son asesinos y cómplices del quiebre del teatro más importante del mundo, el teatro ruso, que fue anulado en la mediocridad más barata y chabacana. Han asesinado a la imaginación creadora...” Con esa frase, Meyerhold se estaba cavando su propia fosa. Y tan literal es esa expresión que, al otro día, se lo llevan a la cárcel. Tan literal es que, a los quince días, matan a su mujer porque se había negado a hacer un retrato de Stalin. A Meyerhold lo torturan brutalmente, le hacen firmar cosas que no pensaba hasta que Stalin lo manda fusilar. Su nombre fue borrado

² Citado por Eugenio Barba en *La canoa de papel*, Escenología, México, p. 214.

de la historia oficial hasta 1955, cuando se levanta esa prohibición. En el 67 se publican dos libros suyos, en el 92 se le hace un homenaje en Moscú y en el 93 se descubren sus restos que descansaban (?) en una fosa en común.³

El contraste que asusta encarna en Brecht. Habla Rosaura Revueltas, la hermana del escritor José y el músico Silvestre, que providencialmente llegó a Berlín y participó como actriz en el montaje de *El círculo de tiza caucasiano*:

El problema de la vivienda en Berlín era tremendo. La mayor parte de la ciudad se encontraba en ruinas. No obstante, el teatro me proporcionó en cuanto pudo un departamento. Casualmente era el departamento del poeta y filósofo alemán Wolfgang Harich, profesor de la Universidad de Berlín, quien se encontraba en la cárcel por disidencia.⁴

Y antes había apuntado sobre las reuniones en casa de Brecht:

Siempre que yo iba, sobre una de las mesas colocaba una fuente con fruta y otra con dulces; sobre la otra una botella de coñac y dos vasos. Él ya no debía tomar licor y yo por mi parte, nunca fui aficionada al coñac. Cuando notó esto cambió el coñac por champaña...⁵

Es el año del Señor de 1955. Berlín Oriental. Estamos en el año en que la Unión Soviética borra de la historia a Meyerhold, diez años después de la capitulación y casi destrucción de la capital alemana; el muro prepara sus ladrillos. Tiempos de reconstrucción y, suponemos, austeridad para el pueblo. Una fuente con fruta y otra con dulces tenía Brecht para sus visitas. Tenía coñac o champaña. Pero también tenía a su disposición ¡los bienes de los disidentes! El señor Brecht sabía muy bien quién pagaba, para quién trabajaba.⁶

Si el fin justifica los medios, ¿en México quién paga y cómo se le paga?⁷

³ Tomado de <http://www.gacemail.com.ar/Detalle.asp?NotaID=1795>.

⁴ En Rodrigo Johnson (edit.), *Brecht en México*, UNAM, Textos de Teatro y Danza 1, México, p. 32

⁵ *Ibid.*

⁶ Debo estas reflexiones a una de las mil charlas extraordinarias con Rodolfo Obregón.

⁷ Véase nuestro artículo "Teatro más allá del teatro" en *Paso de Gato*, núm. 19, octubre-diciembre de 2004, p. 34.

Última parábola

Tengo en el librero de teatro, bastante a la vista, una foto de Meyerhold. Realmente son dos: Meyerhold de frente y de perfil. En el perfil reconocemos apenas a un hombre cercano a los setenta años que ha perdido algo de su cabello, ahora también casi blanco. Mira hacia afuera, mira algo fijamente, su mirada no parece perdida aunque mire hacia arriba y, sin embargo, lo que ve parece no interesarle en lo absoluto. Los músculos que sostienen su cabeza apenas son disimulados por una delgada piel que va a perderse detrás de la oreja. Una camisa y un saco sobre los hombros.

De frente, la cabeza está un poco inclinada hacia la izquierda: es claro que es el peso de la cabeza y no alguna intención estética o pose lo que le otorga el gesto. Ahora vemos que la camisa está abierta y se nos muestran algunos pliegues que el tiempo ha logrado con la carne del cuello de este hombre. Su barba partida traza una medialuna alrededor del mentón, que entendemos puesto que sus pequeños labios están apretados y las comisuras de éstos son asimismo dos surcos negros. Pero no tan negros como sus ojeras que cuelgan hasta más de la mitad de su nariz, también un poco inclinada. Mirándola bien y comparándola con la foto de perfil, sobre el tabique hay una marca. Un golpe lo ha roto seguramente. Pero regresando a sus ojeras, éstas son enormes y profundas: son las de un hombre que no ha dormido en siglos, son, casi, el reflejo arqueado de sus cejas, de ese par de cuñas que, diríase están por degollar sus ojos. Su mirada no se dirige hacia parte ninguna. Nos mira, pero no le importamos, estamos más allá de su interés, sin importar quiénes pudiéramos ser los espectadores de su fotografía. Es la mirada de un hombre con la dignidad usurpada. Más arriba: las arrugas de la larga frente y el pelo echado hacia atrás con desgano.

Supongo que la foto —las fotos— fueron obtenidas de los archivos de la policía soviética que se abrieron en los años noventa. La foto, creo, es la ficha

de ingreso de Vsevolod Meyerhold a los sótanos de tortura de las utopías del siglo veinte, previa interrogación y asesinato de su esposa. Es la foto más aterradora que conozco. Hay cientos de ellas hacia las que reacciono con indignación, ira, descontento, desesperanza, asco. Pero ésta me aterra. La razón es muy simple: el retratado es casi un amigo mío. Aún más: estoy en su descendencia. Sé quién es Meyerhold: lo he visto antes, con pipa, gorro y gzné dirigiendo el teatro de la nueva humanidad. Lo he oído rugir. Conozco sus desplantes antiliterarios, antipictóricos, antidecorativos hacia todo lo que no signifique la vida misma de la escena. Amigos míos me han contado de sus palabras crueles y precisas acerca de lo que se hace en el Teatro de Arte de Moscú, y luego me han relatado cómo el mismísimo Stanislavski azuzó el primer embate que los «ingenieros del alma», los comisarios soviéticos, lanzaron contra él. Viejo conocido nuestro. Queridísimo.

En fin, que esa foto está frente a mí desde el momento en que la recibí. Su lugar es mirarme, colocarme del lado de sus verdugos y luego del lado suyo. Moverme. Movilizarme. Padecer con él. Compadecer. No olvidar que sí existen víctimas de su propia estética. Que para el poder de dominio la estética es política siempre. Que él fue ingenuo para que yo no lo sea. Que esto se hizo con él. Que puedo avergonzarme de que esto se haya hecho con él. Que es preciso que me avergüence, porque si no, al regresar de un buen ensayo, pagado de mí, podría olvidar para quién trabajo y quizá no reuniría la dignidad suficiente para bañar, arropar y arrullar a mi hijo.

Secretaría de Cultura

Rafael Tovar y de Teresa
Secretario

Instituto Nacional de Bellas Artes

María Cristina García Cepeda
Directora general

Jorge S. Gutiérrez Vázquez
Subdirector general de Educación e Investigación Artísticas

Arturo Díaz Sandoval
Director del Centro Nacional de Investigación, Documentación
e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU)

Roberto Perea Cortés
Director de Difusión y Relaciones Públicas

Escena expandida. Teatralidades del siglo XXI
El amo sin reino. Velocidad y agotamiento de la puesta en escena
se terminó de imprimir en el mes de diciembre de 2016
en los talleres de Impresora y Encuadernadora Progreso, S.A. de C.V. (IEPSA)
San Lorenzo 244, colonia Paraje San Juan, Iztapalapa, Ciudad de México.
La edición consta de 500 ejemplares y estuvo al cuidado
de la Subdirección Editorial del INBA.

Otros títulos de la colección:

*El Centro de Experimentación Teatral
del INBA y sus propuestas escénicas*

Jovita Millán Carranza

•

*CLETA: Crónica de un movimiento
cultural artístico independiente*

Julio César López

•

*México personificado.
Un asomo al teatro del siglo XIX*

Miguel Ángel Vásquez

•

*Teatralidad y poder en
el México antiguo.
La fiesta Tóxcatl celebrada
por los mexicas*

Martha Julia Toriz Proenza

En el escenario del nuevo siglo, podemos reconocer varios esfuerzos por corresponder en lo escénico a las transformaciones del mundo contemporáneo en términos de formas artísticas renovadoras. Se trata de fenómenos escénicos que desbordan lo que podríamos denominar “teatro moderno”, cuya más depurada expresión es la puesta en escena y que la doxa teatral entiende como el “teatro teatro”. Se trata de nuevas maneras de concebir el espacio de lo escénico, así como los modos de producción y recepción, que poco a poco han ido encontrando lugares de legitimación; pero que más lentamente han sido correspondidas en términos de crítica e investigación.

Por ello, este libro quisiera dedicarse a la determinación conceptual del problema, es decir, a rescatar y proponer ciertos conceptos que nos permitan comprender a la escena expandida no sólo en sus marcas diferenciales con el teatro de puesta en escena, sino también en su propia singularidad. Esto, con base en definiciones prestadas tanto del ámbito escénico como de la investigación de las artes y de las ciencias sociales; a la luz de ejemplos tomados mayoritariamente del ámbito hispanoamericano y, preferentemente, mexicanos del siglo XXI.



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBA

