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 Investigacion, Documentacion e Informacion 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-Frèdèric Chevallier y Katia Tirado.

Era claro para muchos de los que allí nos congregamos, que el teatro mexicano había llegado a un insoportable 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 promocionada 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 dramatúrgicos, en ocasiones en franco proceso deconstructivo del *corpus* dramatúrgico, 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", fronterizas, 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 dramatúrgico 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 pula 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 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, hinco 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 mímesis. 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 Ibargüengoitia—. 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 manejarnos 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 remplazo.

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 si 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 presuponía 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 teológica[8] 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 Bourriad 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 Bourriaud 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 Abderhhalden:

> 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://artesescenicas.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.