

II Jornadas de Crítica Genética. Análisis de procesos creativos en artes escénicas

Carolina Cismondi

Las *II Jornadas de Crítica Genética. Análisis de procesos creativos en artes escénicas*, se llevaron a cabo en junio de 2011. Este encuentro se planteó como continuación de las I Jornadas de Crítica Genética, realizadas en Tandil, en 2010; con el objetivo de indagar y profundizar en los alcances de este tipo de reflexión, buscando generar un cruce entre artistas e investigadores. La Crítica Genética investiga el hecho artístico como un proceso de creación y no sólo como un producto acabado, teniendo en cuenta los aspectos implicados en el trabajo constructivo. Estos estudios proponen una relación directa entre la teoría y la práctica a través del seguimiento crítico de los proyectos escénicos, lo cual demanda una revisión del objeto de estudio teatral, las

metodologías de investigación, el marco teórico y la relación investigador-hacedor. El principal objetivo de las II Jornadas consistió en generar un espacio de encuentro para reflexionar acerca de los procesos de creación, a la vez que discutir los marcos conceptuales y metodológicos que definen la investigación en artes escénicas. La pregunta por su especificidad propone indagar tanto en la relación entre teoría y práctica, como también entre hacedores y estudiosos del teatro: qué tipo de vinculación entre teóricos y artistas puede considerarse productiva y a qué fines; qué aspectos definen la práctica de teorizar y la práctica de construir la escena; en qué términos podemos pensar al hacedor como investigador.

Para proponer diversos abordajes posibles, se realizó una

convocatoria abierta donde participaron veintisiete investigadores y artistas independientes; se desarrollaron dos instancias de ensayos y desmontajes, a cargo de grupos en proceso y un teórico invitado (Silvio Lang y Julia Lavatelli); se presentaron tres obras locales; y se llevaron a cabo cuatro conferencias con referentes nacionales e internacionales, que profundizaron en perspectivas diversas sobre la creación escénica (Óscar Cornago, Cecilia Almeida Salles, José Luis Valenzuela y Marie Bardet).

Las Jornadas fueron organizadas por el *Grupo de Investigación en Artes Escénicas* dirigido por Cipriano Argüello Pitt y conformado por Marcelo Arbach, Daniela Martín, Jazmín Sequeira, Carolina Cismondi, Daniel Maffei, Mauro Alegret, Guadalupe Suárez Jofré, María Paula Del Prato,

Yohana Mores, Verónica Aguada Berteá, Fanny Cittadini, Gabriela Halac. El Grupo se conforma a partir del proyecto 2010-2011 “Entre la ejecución y la representación: intersecciones de lo real en la construcción escénica”, radicado en el CIFFyH y DocumentA/Escénicas, con subsidio de SeCyT. Apoyaron la realización de este encuentro el CIFFyH, SeCyT, CePIA y Escuela de Artes, de la FfYH, UNC; la Secretaría de Cultura de la Provincia de Córdoba; el Centro Cultural España Córdoba; DocumentA/Escénicas y el Instituto Nacional del Teatro.

En este número compartimos las conferencias de Óscar Cornago (España) y Cecilia Almeida Salles (Brasil), como aportes fundamentales que permiten revisar la investigación escénica ofreciendo herramientas metodológicas y conceptuales. <<

Acabar con el Juicio de la Historia: cuatro hipótesis lógicas para pensar las relaciones entre artes escénicas y política*

Oscar Cornago

Desgrabación: Victoria Aguirre y Mariana Valdez / Corrección y edición: Mariana Valdez

Doctor en filología hispánica, científico titular del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid, España. Ha desarrollado diversos proyectos de investigación en relación a la teatralidad y ha publicado, entre otros libros, *Política de la Palabra* (2005) y *Éticas del cuerpo* (2008). Ha coordinado *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización*.

*Conferencia

El tema de este trabajo es la relación entre artes escénicas y política a partir de cuatro hipótesis lógicas. Cuando comencé a pensar esto, me acordé de un ensayo de Artaud, que proponía acabar con el juicio de la historia, con el juicio de Dios. De allí tomé el título parafraseándolo. Una obra nos quiere explicar el mundo, un ensayo nos quiere explicar una obra, una idea filosófica quiere dar cuenta de la realidad. Pero además de lo que las cosas quieren ser, está lo que la cosa es. Es distinto un texto que una charla, que es mucho más performativa, más física. Podrías verme a mí tartamudeando un poco nervioso, cosa que no se puede ver si lees un escrito.

Este texto es un juego de conceptos, que puede dar cuenta

de todo o puede dar cuenta de nada; simplemente es una construcción que se está haciendo en sí misma. Y cuando escribáis un texto (especialmente si es académico -porque parece que las cosas académicas no tienen más consistencia propia que la manera en que la academia le dice que tiene que ser escrito) tened en cuenta que un trabajo no sólo debe tener una consistencia en la escritura, sino también jugar, al igual que una obra de arte. Pero, al mismo tiempo que tiene un juego de ideas -porque yo soy teórico y me gusta jugar con todo los conceptos-, este texto tiene un compromiso y un punto de partida muy concreto. Es decir, artes escénicas y política son dos cosas muy amplias. Lo primero que me pregunto es en qué momento y en qué lugar pensar la relación entre artes

escénicas y política. Yo trabajo sobre la época contemporánea, pero podemos decir que todo el mundo trabaja sobre la época contemporánea, aunque estudie a los griegos clásicos, o el Siglo de Oro en España; porque uno vive en su momento y desde allí piensa. Pero yo, además de vivir en mi momento, trabajo sobre mi momento. Voy a trabajar sobre el siglo XIX y su teatro.

Con artes escénicas me refiero al teatro o la danza, pero tiene que ver con las artes escénicas que yo he visto en Madrid y en otros lugares de España, que son distintas a las que vosotros habéis visto seguramente. Son mis experiencias.

Cuando pienso en política, aunque voy a hablar en términos muy abstractos, hay un punto de partida muy concreto que es mi experiencia, la política que yo he vivido, mi experiencia como votante dentro del sistema democrático, en España a lo largo de los años 80 y 90.

Por eso digo que este texto tiene un pie en un punto de partida muy concreto, aunque yo no vaya a referirme a él. Sin embargo, al otro pie lo tiene en un nivel muy abstracto, para pensar qué es arte y qué es política, quizás de una manera casi irreverente o pretenciosa, o simplemente lúdica. Y lo único que legitima ese nivel tan alto de abstracción es que el primer pie esté en algo tan concreto.

Yo no voy a tratar de definir lo que es arte y lo que es política; incluso pienso que sería muy aburrido. La definición de qué es arte ha sido una de las grandes aventuras de la modernidad artística de Occidente: la emancipación del arte, lo específico de cada arte. Pensar el arte como una cosa autónoma, específica, en función de la cual cada lenguaje da lugar a fenómenos distintos. Y esa batalla se disputó a nivel teórico, formando las escuelas formalistas, la semiótica, el estructuralismo, que trataron de hacer ver que una obra de arte es algo distinto a todo lo demás. Y es posible que, como esta batalla se ganó, ahora estemos en otro momento en el que nos interesa más pensar qué tiene de útil el arte. Pero pensar el arte en términos de utilidad es quemarse las manos, porque el arte puede ser útil para muchas cosas, pero finalmente es una gran inutilidad.

Cuando yo me planteé este tema, sentí una cierta resistencia a pensar por un lado el arte y por el otro la política. Me parecía más coherente, por el momento en el que vivimos, pensarlo junto, pensar las ideas de que “todo es arte” o “todo es política”, o en qué medida el arte está atravesado por lo político, por lo social. Pensar en qué medida el arte puede ser también una actividad social.

Sin embargo, cuando me puse a trabajar en esto, me propuse

analizar si es posible pensar el arte como algo totalmente distinto. Y, por lo tanto, también la política.

Primera hipótesis: nada es equivalente a nada (o sobre la posibilidad de la distancia)

La distancia es lo que hace que una cosa sea distinta a otra. Por ejemplo, que el arte y la política sean cosas distintas, o que España sea distinta de Argentina, o que la palabra dicha sea distinta de la palabra escrita. La distancia hace posible la diferencia. Que seamos todos diferentes es lo que hace posible o lo que hace que necesitemos la política. Si todos fuéramos iguales, no necesitaríamos política, porque pensaríamos igual y estaríamos de acuerdo.

Pienso que es sano, al menos a nivel teórico. Porque en la realidad las cosas están muy mezcladas, se confunde dónde acaba el arte y dónde empieza la política, cuál es la diferencia entre una persona y otra. Pero a nivel teórico y quizás a nivel creativo me parece interesante empezar por esta dificultad teórica: pensar-nos en función de la distancia y pensar en la diferencia radical. Jacques Rancière en *El espectador emancipado* dice:

Despachar los fantasmas del verbo hecho carne y del espectador vuelto activo, saber que

las palabras son solamente palabras y los espectáculos solamente espectáculos puede ayudarnos a comprender mejor de qué modo las palabras y las imágenes, las historias y las performances pueden cambiar algo en el mundo en que vivimos. (Rancière, 2010:28)

Rancière aquí está cifrando la posibilidad política, por llamarlo así, o la posibilidad de cambio al reconocer que cada cosa es distinta a las otras. El autor llega a esta conclusión luego de hacer una revisión de lo que ha sido cierta historia del teatro en el siglo XX, sobre todo grandes capítulos del teatro político que, justamente, han tratado de eliminar las distancias. Que el público suba al escenario, que los actores se mezclen con el público, quitar la cuarta pared, son estrategias escénicas para crear una idea de “nosotros”, de comunidad. En muchos momentos de la historia, tanto política como artística, se pensó que la estrategia adecuada era esa: acabar con la distancia entre el actor -que es el que tenía la posibilidad de ser activo- y el público -siempre un poquito machacado por su pasividad-. Pero el hecho de mirar como público es una actividad. No reconocerlo y pensar que sólo es práctica lo que hace un artista, es un poco engañoso.

Entonces el actor le reprocha al público que está sentado, que no se mueve, que no toma la iniciativa, pero es un reproche, como nos hace ver Rancière,

que tiene que ver con un truco. Rancière estudia esto a partir de otro texto filoclásico de los años 70, que analiza las relaciones entre el maestro y el discípulo, concluyendo que el maestro siempre va a estar por encima del discípulo. No es una cuestión de saber más o menos, es una cuestión de manejar los saberes necesarios para seguir siendo el maestro. Entonces, por muy listo que sea, el discípulo va a seguir siendo discípulo. Para dejar de ser discípulo, no tiene que saber tanto como el maestro, sino que tiene que darse cuenta de qué saberes son los que debe manejar para ser maestro. El maestro, desde que ocupa ese espacio, asume un tipo de distancia y, aunque invite al discípulo a hablar, no deja de ser el juez. No son distancias cuantitativas, sino cualitativas. Por lo tanto, la distancia entre el actor -que está en el escenario- y el público –sentado frente a él- no tiene que ver sólo con que, evidentemente, el actor pueda mover su cuerpo de manera más activa; tiene que ver con los sitios distintos en que se sitúan.

Anular las distancias es acabar con la posibilidad de la política. La política tendría que ver más con la posibilidad de repensar esas distancias y removerlas, que con la idea de anularlas. Anular las distancias implicaría dejar de pensar en términos políticos.

Como dice Rancière, el verbo hecho carne es uno de los fan-

tasmas de los grandes mitos de la cultura occidental. El verbo hecho carne es la palabra que se encarna, la palabra es la Verdad, transportada por un cuerpo. El verbo hecho carne es también una de las utopías escénicas: el actor que dice esa palabra debe encarnarla con la suficiente credibilidad. Juntando palabra y cuerpo llegamos a aquellas performances radicales, en las que el performer se flagela para darle más cuerpo a esa palabra. Eso es una gran utopía. El cuerpo es una cosa y la palabra es otra, son cosas distintas. Creo que es más útil, tanto a nivel de pensamiento como a nivel artístico, tener en cuenta esa distancia, para manejarla y ver cómo vamos a articular la diferencia entre el cuerpo y la palabra. A nivel filosófico, es útil también ver que hay una distancia entre lo que yo digo ahora y lo que yo soy. No es lo mismo. Y ver esas distancias nos permite modificarlas.

Segunda hipótesis: no todo es arte (o la posibilidad del arte)

Esta primera cuestión (pensar que no todo es arte) tiene que ver con pensar el arte como una excepción, como algo que excepcionalmente va a ocurrir. Lo que me interesa es pensar el arte desde el mito cultural de Occidente. El arte siempre ha tratado de ser algo distinto de lo que es. Su promesa en el SXX siempre ha sido dejar de ser arte para ser

otra cosa, un poco avergonzado por la posibilidad de ser sólo arte. Ahí quiso ser activismo social o un acto de protesta, o bien, un acto religioso, o una expresión amorosa o mística; siempre algo distinto de lo que es. Esa es la promesa del arte y, a partir de ahí, desarrolla su lucha, queriendo ser algo distinto de lo que es.

Sin embargo, a pesar de que el arte y la política tienen mucho que ver -en tanto son dos modos de mostrarse frente al público-, yo afirmaré -tal vez, de manera un poco provocadora- que el arte puede llegar a ser todo eso que quiere ser. Es decir, puede ser una forma de educación, una forma de adoctrinamiento, una experiencia religiosa. El arte puede llegar a ser todo eso en la medida en que sea más arte, en la medida en que sea distinto de cualquier otra cosa. Y a partir de ahí podríamos pensar -y esto tiene mucho de juego- que el arte puede ser más político en la medida en que sea más arte, en la medida en que llegue a cumplir esa excepcionalidad de ser arte y por ser arte. Eso implicaría pensar que arte y política no sólo son cosas distintas, sino que son radicalmente distintas, hasta el punto de poder ver el arte desde un punto de vista político. De todos modos, arte y política son modos de hacer, que se proyectan frente a un mismo horizonte cultural, como dos formas de hacer o mostrarse en público.

Philippe Dubois plantea la diferencia entre la dimensión simbólica del arte (el lenguaje artístico) y la dimensión pragmática de la comunicación. En términos semiológicos, el arte necesita un lenguaje sintáctico y semántico, mientras que la comunicación sería un puro proceso sin objeto, una simple acción dramática. La política tendría más que ver con la pragmática de la comunicación; el arte, con un nivel simbólico. Sin embargo, lo interesante es que tanto el arte como la política se han desplazado hasta este segundo terreno. Es decir, se han dado cuenta de que algo está pasando en el orden de lo real, aquí y ahora, y esto es un modo de crear credibilidad tanto en el arte como en la política. Entonces la legitimación simbólica se ha quedado un poco atrás, incluso la de los políticos. Ahora los políticos tienen un enorme peso simbólico, pero se juega más en el plano de la comunicación cara a cara. Y el mismo arte también se ha desplazado de toda su legitimación simbólica. Dubois habla de "lo noble" para el arte y "lo cotidiano" para la comunicación. Arte y política, de alguna manera, van evolucionando frente a un mismo horizonte. Desde ahí tenemos una posibilidad de pensarlos como dos formas de hacer o estrategias de presentarse en público, que tienen mucho en común y que, sin embargo, son cosas distintas. En lugar de pensar todo lo político que tiene el arte, podemos

pensar el arte como algo radicalmente distinto de la política.

El arte es una cosa contradictoria, paradójica, porque en la tradición moderna el artista siempre ha tratado de ser algo distinto de lo que estaba siendo. Ahí vemos la radicalización de los artistas que querían convertirse en una especie de acto de protesta o en un gesto social, en una manifestación, o que concebían la obra como un compartir la comida con los otros, siempre tratando de romper las formas para dejar de hacer arte y hacer otra cosa. Pero esta promesa, a pesar de ser histórica -es decir, algo que se cumple en la historia- no tiene una revisión histórica. Podríamos creer que el arte finalmente va a empezar a cumplir su promesa (dejar de ser arte), que es una teoría que se discute por ahí, para ser una forma de investigación científica o una forma de activismo social, para hacer algo "útil".

Podríamos pensar que así se ha cumplido la promesa del arte, pero ésta no funciona como otro tipo de promesas históricas. Es un tipo de promesa que se cumple en el momento en el que se dice. Si el arte dejara de ser arte para ser, por ejemplo, activismo social, estaría muy bien en términos pragmáticos; pero nos quedaríamos sin arte y entonces ya no estaríamos hablando de esto, estaríamos hablando del arte como una forma de educación o del arte como una forma de

revolución social. En la medida en que pensemos que en ese espacio del arte ocurre algo que no se agota en la utilidad que pueda tener la obra, creo que es algo distinto de todo lo demás. Jean-Luc Godard hablaba de algo parecido a esto:

el cine/ como el cristianismo/
no se funda/ en una verdad
histórica.// Nos da un relato/
una historia/ y nos dice/ ahora:
cree.// Y no dice/ concede a
este relato/ a esta historia/ la
fe propia de la historia/ sino:
cree/ pase lo que pase.// Y eso
solo puede ser el resultado/ de
toda una vida.// Ahí tienes un
relato/ no te comportes con él/
como frente/ a los otros rela-
tos históricos.// Otórgale/ otro
lugar/ en tu vida/ un lugar com-
pletamente distinto// eine ganz
andere Stelle (Godard, 2007)

Godard dice que no hay que hacer cine político, sino hacer cine de una forma política. La promesa del arte se realiza en el hecho de denunciarse, de hacerse visible como promesa. Justamente, pide a quien lo contempla una fe en la creencia de esa promesa. Luego, pasaríamos al espacio de la política social, para ver si podemos desarrollar o no esa promesa, pero el arte se cumple en hacer posible la enunciación de esa promesa.

Ahora, la diferencia entre el cine del que habla Godard y el relato cinematográfico y las artes escénicas a los que nos referimos, radicaría en que las artes escé-

nicas no te piden creer en un relato, sino que te piden creer en quien está contando ese relato. Creo que la diferencia entre el decir de Godard (“cree”, “concede a este relato a esta historia, la fe propia de la historia”) y las artes escénicas no radica en la veracidad histórica de los datos de ese relato, sino en la veracidad de la persona que está en escena creando una situación de comunicación. En esa situación, habría una promesa que -en la medida en que el espectador cree en ese tipo de encuentro- se hace visible como promesa y se realiza. Luego uno puede tratar de realizarla históricamente.

Hace poco me encontré con un relato de John Berger que se llama “El infinito, ahora”. Está en un libro que se titula *Con la esperanza entre los dientes*, que nosotros podríamos parafrasear como *con la promesa entre los dientes*. En este libro, Berger habla de los campos de refugiados en el Sahara. El Sahara es una zona que perteneció a España hasta los años 70; cuando España ya no supo qué hacer con ese territorio, pues es desierto, pasó a formar parte de Marruecos. Desde hace muchos años se lleva a cabo una reivindicación histórica, liderada por el Frente Polisario de independización de esa zona. Hay gente acampando en condiciones muy miserables, sometida al poder de Marruecos. Es un conflicto político que data de hace muchos años, y Berger

habla sobre su experiencia en estos campos de refugiados y sobre la poca esperanza que esa gente tiene. Sin embargo, habla de las decisiones personales que toman estos refugiados: los encuentros, las iluminaciones, los artificios, los nuevos deseos, los pesares y, finalmente, las memorias que ese movimiento hace emerger. Berger dice que son momentos trascendentales como ningún momento histórico puede serlo. Podemos entender a la trascendentalidad también como una característica del arte. Esto tiene que ver con algo que en un momento se cumple como una promesa, se cumple como un sueño. Puede ser ingenuo en términos políticos, pero ahí observamos un modo de realizarse que, para mí, tiene que ver con el arte más allá de su resultado histórico. John Berger, hablando del deseo, dice que el arte “no implica nunca la mera posesión de algo, sino que el deseo trata de transformar eso que quiere poseer. El deseo es una demanda: la exigencia de lo eterno ahora”. Así se refiere a la posibilidad de articularse en términos de deseo, mas allá de que el deseo se realice o no se realice. Creo que el arte tiene una manera similar de realizarse, como también, en cierto modo, la política. Cuando Alain Badiou dice que “la posibilidad de lo imposible es el fondo de la política” (Badiou, 2007), se está refiriendo a la política en términos parecidos a los que nosotros empleamos para referimos a lo

artístico: la posibilidad de lo imposible es el fondo del arte.

Para repensar en términos un poco más concretos las diferencias entre el arte, la realidad social, la política, el público y el artista, me interesa comentar una obra que está construida con un dispositivo muy claro de juego y de comunicación. En el 2005 el artista libanés Rabih Mroué presentó la obra *Who's afraid of representation?*. Es una reflexión escénica, por un lado, sobre las artes del cuerpo (*body art*) de los años 60 y 70, sobre todo, en la que se subrayaba el trabajo extremo con la violencia inflingida en uno mismo; por otro lado, sobre el terrorismo islamista, en la que toma como telón de fondo, como sucede en muchos de sus trabajos, la sociedad libanesa, que ha sufrido una guerra civil que se inició en los años 70 y llegó hasta los 90. En escena están el propio Rabih Mroué con Lina Saneh, en una pequeña mesa a la derecha del escenario, según la perspectiva del público. Empiezan con un pequeño juego que va a servir para estructurar toda la obra. Se trata de un juego de azar, al menos aparentemente. Sobre la mesa hay un grueso volumen de *Historia del body art*. Lina se sienta a un lado de la mesa, cierra los ojos, abre el libro y le dice a Rabih, que está de pie frente a la mesa, el nombre del artista que ha salido -o dice "foto", en el caso de que haya aparecido una

imagen- y el número de la página. Rabih, con un cronómetro en la mano, le informa que dispone de la misma cantidad de segundos que el número de la página. Ella se levanta, se coloca detrás de una pantalla translúcida, y describe minuciosamente algunas de las acciones físicas más extremas del artista en cuestión, mezclándola en algunos casos con referencias a la historia del Líbano o trasladándolas a espacios de Beirut. Cuando en el libro aparece una foto, coloca la imagen en un proyector para que se refleje en grande en la pantalla y luego se pone ella también detrás y se deja caer como si estuviera muerta, cada vez en una posición distinta. Cuando se levanta para volver a la mesa, su imagen desplomada se mantiene en la pantalla, donde se van superponiendo estas imágenes de desvanecimiento. Al mismo tiempo que ocurre esto, es decir, cada vez que sale una foto, Rabih se va delante de la pantalla y va contando, de cara al público, la historia de un empleado de un banco de Beirut, que decide hacer una matanza entre sus colegas de trabajo. Este relato avanza cada vez que Lina abre el libro por cada página con foto. A lo largo de las narraciones se dan detalles del comportamiento de esta persona, de sus relaciones con los compañeros de trabajo, de la distinta confesión religiosa de cada uno de ellos, de cómo fue preparando detenidamente el día de la masacre, de su realiza-

ción, de lo que sintió cuando lo estaba haciendo y del juicio posterior, donde se discutieron los motivos que le podrían haber llevado a hacer esto: psicológicos, económicos, religiosos, políticos, sin que en ningún caso quede claro cuál de ellos fue.

La obra tiene una estructura bien clara y diferencia espacios: por un lado, están los artistas, luego está la pantalla, detrás de la pantalla está el espacio de estos artistas bien radicales (que de alguna manera quisieron, en lugar de hacer arte, hacer algo con su propio cuerpo, formando hoy parte de la historia del arte) y por delante de la ella estaría el espacio de la realidad. La escena tiene un modo muy interesante de hablar de los muertos. La obra está planteada como una especie de conferencia frente al público.

Creo que esta obra me interesa porque, en el fondo, cuestiona lo que yo acabo de mencionar, tratando de separar lo real y lo artístico. Por otro lado, estos artistas contemporáneos, que se muestran tal cual como son, no dejan de ser personajes cuando están en escena. Creo que lo más interesante de esta obra es que, justamente, no da respuestas sino que plantea las mismas preguntas que yo estoy planteando pero de un modo artístico, de un modo todavía más potente. La posibilidad de diferenciar arte y realidad, arte y polí-

tica, y el hacer artístico del hacer social o de otro tipo de práctica.

Tercera hipótesis: no todo es política (o sobre la posibilidad de la política)

La cuestión acerca de la política es parecida a la que acabamos de plantear acerca del arte. También se ha afirmado que todo es político y, si todo es político, pues nada sería la política. Jean-Luc Nancy, teórico francés, dice que la política no es el estado de la realización, es decir, el Estado (visto como concreción del espacio político) no es el espacio de realización de ese montón de cosas, sino que tiene que ser lo que garantiza la realización de ese montón de cosas. La ciencia o la investigación científica no se agotan en un objetivo político, el arte no se agota en la política, el humanismo tampoco, la religión tampoco, la moral tampoco, el amor tampoco. Son cosas que van más allá de la política. La política sería aquello que nos garantiza la posibilidad de seguir siendo artistas, investigadores, humanistas, pensadores, de seguir enamorándonos. Según el decir de Nancy, esta posibilidad de pensar los límites de la política es en sí mismo una opción política.

Como bien se sabe, la política tiene un mito fundacional en la Grecia Clásica. Al respecto, Hannah Arendt en *La promesa de la*

política cuenta que Sócrates es sometido a juicio y condenado a muerte. Platón, su discípulo, se aleja de la polis porque ya no cree en un espacio social que ha matado a un hombre sabio. Podemos hacer la lectura de que Platón se aleja, entre otras cosas, porque el próximo en morir iba a ser él. A partir de ahí se separa el pensamiento de la acción política. Esa tradición política nos llega tal cual a nosotros: la política (concretamente, la democracia) es un espacio de negociaciones, es un espacio sucio. Desde este punto de vista podemos decir que la democracia ha estado siempre en crisis. Entonces, cuando Platón se va, inicia su búsqueda de la verdad apartándose del mundo: la verdad está dentro de sí y necesita su espacio para que trascienda. Cuando cree llegar a una verdad, busca imponerla a los demás pues, claro, la fuerza de la verdad reside en el reconocimiento que los otros hacen de esa verdad.

Frente a esa verdad dialéctica, estaría el campo de la opinión, de la doxa, del "yo opino". Y hay una gran diferencia entre decir "yo opino que el teatro es tal cosa" y decir "el teatro es tal cosa". La verdad de la opinión, de alguna manera, está relacionada con la persona que la dice, o sea, con la capacidad de decir a otro cómo veo yo el mundo. La verdad última de esa relación tiene que ver con que, si yo opino esto, pienso que tú puedes

opinar algo distinto. Tal como lo cuenta Hannah Arendt, Sócrates funcionaba de esta manera, hablaba con la gente. Platón veía que Sócrates, quien manejaba una verdad, termina siendo sometido a juicio público y muere a causa de ello. Platón se va del espacio público. Se inicia el fracaso del espacio público griego, a partir de lo cual se va a desarrollar, por un lado, la religión y, por otro, la filosofía. Platón buscará la verdad en la filosofía.

A partir del siglo XVIII se retoma la democracia. Ya en el siglo XX, ante los movimientos totalitarios, ser demócrata es visto como ser muy conservador. Frente a alguien que era anarquista, socialista, comunista, fascista o de cualquiera de estas ideologías que tienen una verdad, ser demócrata es estar dispuesto a negociar con el otro, ser conservador, tibio. Pero luego se vieron los resultados de estos movimientos totalitarios y la democracia apareció como el espacio de la libertad frente a los regímenes totalitarios. Por un lado, estaban los países con dictaduras militares y, por otro, los países demócratas. Detrás de estas ideologías había sistemas económicos, el capitalismo y el socialismo. La democracia se presenta como la estación última a la que hemos llegado políticamente. Se suponía que tenía que solucionar todos los problemas, y aquí estamos. Se habla de crisis económica, se

dice que los números no cierran, que la gente no gana dinero, es decir, hay un debate económico, pero no se da un debate político sobre cómo puede funcionar la democracia. Kristin Ross dice: *“imponer una economía de libre mercado desenfrenada y carente de regulación, una despiadada oposición al comunismo, un derecho a intervenir (...) en el territorio de innumerables naciones soberanas (...) y darle a todo esto el nombre de democracia ha sido una proeza increíble”*. La democracia es una etiqueta vacía que se ha heredado y hace tiempo no se replantea. En la traducción que hace de *La republica* de Platón, Alan Badiou habla del sujeto democrático. El sujeto democrático es un sujeto joven, alguien con muchas ganas de vivir. La discusión política en este sentido tiene que ver con el “vivir bien”. Necesitamos política para “vivir bien”, la política nos permite vivir “bien” en sociedad. Entonces hay algo hedonista en la democracia. Esto se parece al sujeto democrático:

El hombre democrático no vive sino en el presente, no admite más ley que la ley del deseo que le pasa por la cabeza. Hoy se da un graso atracón de buenas viandas bien regadas con vino, mañana no piensa sino en el Buda, el ayuno ascético, el agua clara y el desarrollo sostenible. El lunes recupera la forma pedaleando largas horas en una bicicleta estática, el martes se pasa el día dur-

miendo y después se va de juerga. El miércoles declara su intención de sumergirse en la filosofía, pero termina optando por no hacer nada. El jueves se exalta durante el desayuno con cuestiones políticas, arremete enfurecido contra la opinión de su vecino y denuncia con el mismo irritable entusiasmo la sociedad de consumo, la sociedad del espectáculo. Por la tarde acude al cine a ver un bodrio medieval y bélico, y al regresar se acuesta soñando que se implica en la lucha armada de los pueblos oprimidos. Al día siguiente se presenta en el trabajo con resaca e intenta en vano seducir a la secretaria del escritorio contiguo. ¡Esta vez se jura que va a lanzarse a los negocios! ¡Suyos son los beneficios inmobiliarios! Pero ya ha llegado el fin de semana y estamos en crisis, así que mejor dejarlo todo para el lunes que viene. En todo caso: ¡Vaya vida! No hay en ella orden ni idea rectora, pero cabe considerarla agradable, dichosa, y sobretodo, tan libre como insignificante. Pagar la libertad al precio de la insignificancia no puede decirse que salga caro. (Badiou, 2007)

Ese “vivir bien” de Adan Badiou está de fondo en toda la discusión sobre la democracia. La sucesión de presentes sustituibles, asociada a las modas y al movimiento *in situ*, es algo que se utiliza para la creación: creación *in situ*, artes *in situ*, vinculadas a

la necesidad de estar en permanente movimiento.

Para reformular estos elementos, podemos retomar a Pierre Rosanvallon, sociólogo francés. Este autor propone tres características: cercanía, interacción e intervención. Son fórmulas a las que ha llegado la política para conseguir tener una credibilidad que está perdiendo. El político trata de aparecer de manera cercana e interactiva, e intervenir para dar credibilidad a lo que dice. Son retóricas sociales y a esta retórica se llega por la crisis de los sistemas democráticos. Esa crisis tiene que ver con la desacralización del sistema (electoral) de representación. Esto afecta directamente al arte, la historia del arte del siglo XX tiene que ver con esta crisis de los sistemas de representación. El teatro, en tanto arte público, se ve aun más afectado por todo esto, por la pérdida de centralidad del poder administrativo de la institución. El arte y el teatro son también instituciones, aunque no se creen instituciones.

¿Qué significaría vivir bien? La democracia tiene en su centro el poder del pueblo, o de la mayoría, con el problema que significa la mayoría. Si la mayoría son los obreros, ¿qué significa ser obrero hoy o cómo se construye ese “nosotros”? ¿Cómo se construye esa colectividad frente a otros tipos de gobierno, aristocracia o anarquía? El problema de la democracia es que

no está basada en un principio trascendental, está basada en un principio intrascendente al que luego hay que darle trascendencia, pero ese principio es el tipo de colectividad que se pueda construir y que legitime luego esa fuerza de violencia que va a tener el Estado. No podemos situar en niveles distintos la crisis de representación. Nancy retoma esta idea del bien, o del vivir bien, y dice: *“el bien sin proyecto ni unidad consiste en la invención permanentemente retomada de aquellas formas según las cuales puede surgir el sentido.”* Es decir, para vivir bien necesitamos formas que den lugar al sentido. Relaciona -y esto es lo interesante- estas formas de hacer surgir el sentido con formas de intercambio o circulación. Relación con lo exterior, posibilidad de una apertura al infinito. El sentido tiene que ver no con lo que yo creo que es la verdad o el sentido, sino con la posibilidad de crear una circulación de energías para que, a partir de ahí, pueda surgir un sentido común. O sea, para que sea sentido común hace falta que ese sentido salga de una comunidad por medio de la circulación. Allí es donde se sitúa el tema de lo común en el centro. Dice Nancy: *“lo común aquí es el todo del asunto”*. Es muy importante plantear la sensibilidad, la sensualidad, el sentimiento, la sensación como condición de lo común, así como también el sentir de las cosas, hacia los otros, y la exterioridad,

pero no una exterioridad convertida o colmada de interioridad, sino en tensión entre un “nosotros”. Esto tiene que ver con otra forma de plantear los grupos o las identidades colectivas, basada en buscar la esencia de las cosas. Se basa en decir: “yo estoy contigo porque los dos creemos en algo o compartimos la misma fe en algo”, sea ese “algo” un partido político, un equipo de deporte, etc., o bien compartimos esencias, fundamentos. De esta manera se crea una identidad colectiva.

Frente a ese tipo de identidades colectivas (en función a interioridades y fundamentos), se está planteando la posibilidad de crear sentidos comunes a partir de cosas muy exteriores, muy físicas, que tienen lugar en la convivencia de unos con otros. Se trata de crear la comunidad a partir del roce, del roce por la piel. Construir desde esa exterioridad para llegar a la trascendencia, una trascendencia que sólo en un momento posterior puede concretarse políticamente. Pero, inicialmente, la trascendencia de un grupo de gente que se junta es la promesa del arte en ese momento, en el cual rompe la historia. El arte, como acto de ruptura de la historia, nos permite seguir pensándola y seguir pensando también la política. Hay una cita muy bonita de Giorgio Agamben en *La comunidad que viene*: “Dios o el bien o el lugar, no tienen lugar, sino que

es el tener lugar de los entes”. Es decir, Dios no tiene lugar, sino que es el “tener lugar”; eso de tener lugar tiene mucho que ver con las artes escénicas. “*Divino es ser gusano del gusano, el ser piedra de la piedra. Que el mundo sea, que cualquier cosa pueda aparecer y tener rostro, que existan la exterioridad y el desocultamiento, como la determinación y el límite de cada cosa: esto es el bien*” (Agamben, 1996:18). A saber, nuevamente estamos hablando del bien, de la exterioridad y de la posibilidad de tener lugar. Agamben continúa diciendo:

El mal, por su parte, es que el tener lugar de las cosas se reduzca a un hecho entre otros, el olvido de la trascendencia insita en el tener lugar mismo de las cosas. Respecto a éstas, el bien no está en un lugar distinto: es simplemente el punto en el que las cosas se aferran al propio tener lugar y tocan la propia materia intrascendente. (Agamben, 1996:18)

Esto consiste en buscar la trascendencia a partir del tener lugar, pero no el tener lugar desde fuera —es decir, mi interioridad hecha visible exteriormente—, sino el tener lugar como una cosa muy exterior, muy material, muy física. Esta sería una especie de traducción de lo que estoy diciendo en términos escénicos: la democracia o el arte como una forma de estar expuesto al otro o a lo otro a partir de una ausencia del fundamento que predetermi-

na el efecto de esta exposición. Yo me expongo al otro, sin saber cuál va a ser el efecto de esa exposición. No es una exposición dirigida, no quiero convencer al otro, pero sí hay una voluntad de exponerse, de ser en el espacio, de ser frente al otro. La necesidad de fundar un afuera de la historia es tan insistente en el pensamiento contemporáneo como la afirmación de esa historia en tanto posibilidad de cambio. Una cosa no iría sin la otra.

Cuarta hipótesis: no todo es historia (o la posibilidad de la historia)

La posibilidad de un afuera de la historia es el arte, es el momento *prepolítico* en el sentido que le da Badiou: una fuerza colectiva que irrumpe en la historia. Este autor habla del dos irreductible, que es la oposición entre dos cosas que chocan y que no se van a dejar reducir a una representación o a un discurso común. Ese choque entre dos cosas radicalmente distintas hace que sea necesaria la política, y que el arte tiene que ver con la expresión de esa irreductibilidad. Supongo que el pensamiento es también, en cierto modo, la defensa de la diferencia en términos radicales.

Una idea interesante que muchos artistas están recuperando actualmente en España es la del *ser de la destrucción*. O sea, el arte, en términos históricos, es

un fracaso. El arte no ha cambiado. Hay algunos capítulos muy concretos en los que una representación tuvo una repercusión social o política. Pero, si analizamos y ponemos en una balanza, por ejemplo, el resultado histórico de lo que ha sido el siglo XX y la cantidad de arte que se ha hecho, ¿para qué sirvió tanto arte?. El ser de la destrucción es sólo alcanzable fuera de esa historia. Como dice Oscar Gómez (artista español que trabaja en Ginebra), en el fracaso está la solución. Otro artista hizo una especie de presentación de su obra: se puso delante de una cámara y en 20 minutos desarrolló un discurso en el que defiende la mediocridad, aceptar la mediocridad como punto de partida para la creación artística. Empieza cuestionándose qué es ser artista. Tiene esa dificultad para decir “¿yo, artista?”, “¿y qué quiere decir artista?”. Y al final dice: “bueno, artista, pero mediocre”. Implicaría partir de la sensación de un cierto fracaso histórico. También ofrece la posibilidad de salir de la historia, que no hay que entender como una huida de la historia. Todas esas cosas rompen la historia. Y es a partir de esos momentos de ruptura que somos más conscientes de que hay una historia. Por eso las revoluciones nos hacen muy conscientes de que hay una historia, al igual que los muertos. Carlo Frandellilla, antropólogo, dice: “*Es inútil solicitar a esa inconsistencia llamada hombre una*

aclaración de por qué la historia ha seguido un curso u otro". El hombre que finalmente les interesa a los antropólogos se ha quedado en el basurero de la historia.

Para finalizar, retomo una frase de Antonin Artaud: *"no es el hombre, sino el mundo el que se ha vuelto anormal"*. Podríamos añadir que el hombre ya era anormal. Sostener esto consiste en seguir defendiendo la anormalidad del hombre. Si el hombre fuera normal, sería más fácil hacer política, porque estaríamos todos de acuerdo. Pero lo más interesante del hombre es esa "anormalidad", esa capacidad de contradicción, de paradoja. Y el arte es la expresión de esa condición paradójica del hombre. <<

Bibliografía

AGAMBEN, Giorgio: *La comunidad que viene*. Trad. José Luis Villacañas, Claudio La Rocca y Ester Quirós, Valencia, Pre-textos, 1996.

ARENDRT, Hannah: *La promesa de la política*. Trad. Jerome Kohn, Barcelona, Paidós, 2005.

BADIOU, Alain: *¿Se puede pensar la política?* Buenos Aires, Nueva Visión, 2007.

_____ : "El emblema democrático" en *Democracia en suspenso*. Trad. Tomás Fernández Aúz y Beatriz Eguibar, Madrid, Casus-Belli, 2010, pp.17-26.

BERGER, John: *Con la esperanza entre los dientes*. Madrid, Alfaguara, 2010.

BENSAÏD, Daniel: "El escándalo permanente" en *Democracia en suspenso*. Trad. Tomás Fernández Aúz y Beatriz Eguibar, Madrid, Casus-Belli, 2010, pp. 27-58.

CANETTI, Elias: *Libro de los muertos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2010.

DUBOIS, Phillipe: *El acto fotográfico*. Barcelona, Paidós, 1994.

GODARD, Jean-Luc: *Historia(s) del cine*. Trad. Tola Pizarro y Adrián Cangi, Buenos Aires, Caja Negra, 2007.

NANCY, Jean-Luc: "Democracia finita e infinita" en *Democracia en suspenso*. Trad. Tomás Fernández Aúz y Beatriz Eguibar, Madrid, Casus-Belli, 2010, pp. 79-96.

RANCIÈRE, Jacques: *El espectador emancipado*. Pontevedra, Ellago, 2010.

ROSANVALLON, Pierre: *La legitimidad democrática. Imparcialidad, reflexividad, proximidad*. Buenos Aires, Manantial, 2009.

ROSS, Kristin: "Se vende democracia" en *Democracia en suspenso*. Trad. Tomás Fernández Aúz y Beatriz Eguibar, Madrid, Casus-Belli, 2010, pp. 103-125.

WOLIN, Sheldon S.: *Democracia S. A. La democracia dirigida y el fantasma del totalitarismo invertido*. Buenos Aires, Katz, 2008.