

Entre la especulación autobiográfica y la desrepresentación

Óscar Nieto

Estar en un escenario es un gesto de pura comunicación, es un gesto violento. Subir a un escenario es uno de los gestos más radicales que puede hacer un hombre. Sí, el problema medular del actor es la exposición. Ofrecer el rostro es ofrecerse al mundo, es pura ostensión; de hecho no existe ningún discurso que pueda soportar la pasión de un rostro. Es un problema de asombro, mientras la pequeña ciencia de la profesión intenta a menudo disimular el espanto que produce el escenario, ahí donde en cambio no hay nada que disimular. El escenario es un lugar alienante, y me atrae precisamente por eso; hay que tener consciencia de ello.

(Romeo Castellucci, 1997, extracto del artículo publicado en el volumen *Mascheramenti*, Roma, Collana Biblioteca Teatrale, 1999).

Soy de Palencia, de un entorno poco o nada artístico, que no muestra especial interés por aquellos temas o actividades que en el mundo de hoy hemos dado en llamar «culturales» y cuya visión de la vida es más práctica que reflexiva. Me trasladé a Madrid con 18 años y, hasta entonces, el único contacto que había tenido con el mundo teatral fue a través de las obras que hice en el colegio, que sin duda jugaron un papel importante en el deseo que después aparecería en mí. En el momento en el que mis aspiraciones tomaban una inercia de una vida que nunca tendría, entre alcohol y risas, coincidí con un compañero de aquel grupo teatral del colegio al que hacía tiempo

que no veía. Este me contó que ahora vivía en Madrid y estudiaba Arte Dramático, desvelándose así una posibilidad hasta ahora desconocida para mi, que dio lugar a una serie de preguntas directamente relacionadas con mi falta de conocimiento. Este momento fue clave y revelador, descubridor de una vida que en mi imaginario ni si quiera existía. Una vida que poco tenía que ver con lo que yo pensaba que era la vida. Este hecho desplazó de golpe mis deseos, iniciándose un recorrido que me colocaría en el centro de un entorno nuevo y desconocido, exótico y extraño. Un entorno que me descubría como un extranjero en mi propio país o, acercándome a Deleuze, como un extranjero de mi propia lengua.

Haciendo un pequeño aparte, y sin dejar de estar en la frontera en la que me descubrí hace algunos años, quizá mi cometido en estas líneas no sea dar ninguna clave, lección o consejo al respecto de qué es la investigación escénica. Y mucho menos tengo el propósito de decir cómo es. Tampoco tengo como objetivo valirme de datos históricos, ni teóricos que demuestren nada. En caso de hacerlo, más bien será porque me sirven para darle continuidad y cohesión a este artículo, o porque ya otros han profundizado más que yo sobre lo que estoy pensando, pero, en ningún caso, estarán demostrando nada. Imagino que hablar de investigación artística, en general, e investigación teatral (o escénica, si se quiere), en particular, es algo que una persona con mi recorrido académico y/o profesional solo puede hacer desde un lugar puramente especulativo. Y en eso me hallo en el momento en el que escribo esto, especulando, tal y como hago cada vez que me enfrento a una nueva investigación escénica (o teatral, si se quiere). Eso mismo es lo que quiero hacer también con este artículo, especular.

El verbo «especular» proviene del latín *specularis* y significa «mirar desde lo alto». Mirar con el fin de poder observar con mayor profundidad. La especulación tiene que ver con aquello que vemos desde lo alto, aquello que podemos llegar a mirar profundamente, aquello que podemos observar profundamente. Además, y siguiendo con la especulación, este término también guarda cierta relación etimológica con el nombre latino *speculum*, que significa espejo o, lo

que es lo mismo, medio de observación. Podemos deducir entonces que mirar proviene del término *spe*, mientras que *cularis* hace referencia a la altura, la profundidad, y *culum* hace referencia al instrumento, al medio. Deducimos pues, que especular necesita de estos tres ingredientes; un medio, una observación y altura, profundidad.

Además, es sabido, aunque no desde hace mucho, que nuestro cuerpo, concretamente nuestro cerebro, dispone de unos dispositivos llamados neuronas especulares con los que podemos ser empáticos. Nuestra capacidad para ponernos en el lugar del otro, esa capacidad que nos da la condición de sentir a través de ese otro, desde el que nos reconocemos y que abre el vínculo a lo colectivo, es decir, que trasciende de lo individual a lo colectivo, se da gracias a nuestras neuronas especulares o también llamadas «neuronas espejo». Son unas células que tienen como misión reflejar la actividad que estamos observando. A diferencia de otras experiencias estéticas, el teatro reúne, por lo general, condiciones más idóneas para que se dé la empatía, pues su naturaleza se constituye a través de una comunicación directa, real, experiencial y orgánica, que favorece la reflexión especular. Pero también existe un contacto con aquello que no podemos ver, un puente entre lo visible y lo invisible, un viaje entre lo material y lo simbólico, que oscila entre el mundo sensible y la mirada mítica. Recordemos el apunte de Walter Benjamin en su *Libro de los pasajes*: «Huella y aura. La huella es la aparición de una cercanía por lejos que pueda estar lo que la dejó atrás. El aura es la aparición de la lejanía, por cerca que pueda estar lo que la provoca». Sucede en este tránsito una cierta fenomenología de carácter sinestésico donde se aloja la encrucijada del aquí y el ahora. Lo real, lo simbólico y lo imaginario aparecen yuxtapuestos. El acto creador, por lo tanto, escinde la conciencia cotidiana, invadiendo al propio yo, ya que no observamos el mundo desde fuera, como una totalidad sensorial, sino que estamos en él, nos sentimos en él.

Siguiendo con este idioma extranjero de mi propio idioma, este nuevo entorno al que llegué con 18 años, y que ya no es tan nuevo, me ha llevado por muchos lugares diferentes, arrojándome claridad unas veces y sombras otras. Ahora llevo 15 años dedicán-

dome a esto del teatro, 15 años de formación y trabajo, de experiencia académica y profesional, que unas veces han convivido y otras no.

Me he formado, como casi todos, en la idea de que el teatro es esa construcción aristotélica que requiere de algunos elementos tipo, fijos, invariables e inmutables que, si no se respetan, si no están, si no gobiernan, no hay obra. Obra escrita por supuesto. Pero ¿qué es escribir? Dice Marguerite Duras que, si se supiera algo de lo que se va a escribir, nunca se escribiría. No valdría la pena. Al fin y al cabo, escribir es enfrentarte a tu propia soledad, a la intimidad del papel en blanco, la locura lúcida de querer saber lo que escribiríamos y que nunca sabremos, la tensión entre una idea y lo que tenemos delante. Un boli y un papel en blanco. O, en términos teatrales, un escenario ¿vacío? Pero, ¿qué es un escenario? ¿Una tensión? ¿Una angustia? ¿El vacío de la nada que se hace eterna? ¿El espacio en el que entra en juego tu honestidad como creador?

Mis primeras experiencias teatrales en un aula estaban articuladas alrededor de dos pilares fundamentales que servían de piedra angular al resto de elementos posibles para la realización de cualquier puesta en escena. Estos eran el texto dramático y el actor. Todo el trabajo debía partir de la coherencia con estos dos elementos base. El uso del conflicto como parte fundamental del texto servía de vehículo y herramienta para el uso que el actor haría de ese texto, a través de la palabra, a través del lenguaje. Una vez fijado el camino por el que esos actores, con su boca, conducirían el texto previamente memorizado, se vestía la escena en una suerte de aparato fiel al imaginario preconstruido mediante el análisis del texto. Esta forma de hacer, generalmente, nos conducía hacia construcciones realistas-naturalistas que acababan asumiendo la representación como una repetición de las costumbres y comportamientos humanos, apoyados estos en un fuerte carácter occidental y de cierto aire burgués.

Posteriormente, continué mi formación a través del aprendizaje de nuevas técnicas que solemos encajar dentro de categorías del tipo: teatro físico o teatro de movimiento. Ahora el texto ya no

era un elemento principal, elemental o angular, relegando este lugar solamente al actor, aunque con algunas diferencias considerables. En el trabajo aprendido anteriormente, el habla era el medio usado para manejar la experiencia comunicativa, mientras que ahora el actor ya no es solo una boca que habla sino un cuerpo que expresa y se relaciona con lo escénico. A través de las acciones físicas se busca adquirir una conciencia corporal y espacial, precisa y atlética. La pedagogía del movimiento abordaba la acción física y psicológica y exploraba además el lenguaje abstracto y simbólico. Es el cuerpo el motor de la experiencia comunicativa.

En este caso, descubrí una diferencia en el proceso de construcción, en la que lo colectivo cobraba una relevancia que en mis primeras experiencias no estaba. No partir de un texto ya escrito implicaba cierto vacío parecido al del papel en blanco. Solo que la intimidad y la angustia, esta vez, se compartían. Y en ese espacio, los diferentes idiomas, lenguajes, identidades y cuerpos debían empezar a asumir cierta imbricación. Sin embargo, este trabajo, no dejaba de estar basado en una acumulación de imágenes tipo que configuraban de forma muy precisa un cuerpo (o muchos) arquetípico e ilustrativo con fuertes tendencias narrativas.

Es bueno comprender que los cuerpos son singulares y es desde esta singularidad desde la que comunican, es bueno aprehender que manipular todos los cuerpos como iguales los convierte, nos convierte, en una fosa común desde la que resulta difícil poder identificarnos. La singularidad del otro nos construye. La autopoiesis no puede darse sin la otredad. No se trata de no mezclar los cuerpos, se trata de que no desaparezcan en una masa difuminante, en una masa sin contornos.

Siempre he tenido especial admiración por los procesos de creación artística. El vértigo que aparece ante la perspectiva de tener que construir una pieza con pretensiones artísticas no solo me parece de una osadía apabullante sino que, además, me enfrenta a la responsabilidad de intervenir sobre la realidad construyendo una nueva. Y es en ese vacío, desde ese vértigo y a través de esa angustia dónde reside la importancia de nuestra investigación. Se abre

un espacio tan frágil que solo puede resistir con honestidad. De lo contrario se desvanecerá como papel mojado.

Querer expresar algo de forma escénica, desde mi punto de vista, es aceptar la diferencia y entregarse a una suerte de hipótesis de la realidad que aún no está demostrada. A través de esa expresión se presenta, a modo de ritual iniciático, el compromiso al que nos estamos exponiendo, un pliegue que se nos descubre desviando nuestra mirada fuera de lo común, una mirada hacia los márgenes que nos exige la impertinente tensión con lo cotidiano o con lo que creíamos natural.

Parece casi de obligado cumplimiento, llegados a este punto, alejarnos de cualquier postulación aristotélica, des-jerarquizar los signos teatrales y permitir una composición fragmentada y tensional de los elementos de la obra, que coloque al espectador en un lugar activo para reclamarle una atención constructora y consciente. La unión del público va mucho más allá que la de una simple co-presencia de individuos que permanecen encerrados cada uno en su mundo. Es una unión que debe pensarse como un verdadero cuerpo u organismo. Como una colectividad.

En la práctica teatral, el carácter presentacional del acontecimiento se materializará en devenir simbólico mediante la copresencia del cuerpo. Desde el cuerpo y en el cuerpo, recaerá gran parte de la carga significante.

Es importante remarcar en este punto la cuestión ética y política que conllevan estas formas de hacer, pues, desde la participación que requiere del público, el propio acontecimiento teatral ya provoca una posición crítica y reflexiva. Y esto sucede a través de la violencia del cuerpo que se hace presente, o de los cuerpos que se hacen presentes. Es con el cuerpo y a través de él que manifestamos el carácter vivo del hecho teatral. Se suele pensar que el teatro, tal como la política, es una cuestión de representación, es decir, que la unión del público se manifiesta y se consolida frente a personas que significan algo más que lo que realmente son.

André Eiermann, en su crítica al teatro posdramático, distingue entre lo que media en la representación teatral y la inmediatez de la comunicación en una sociedad envuelta en un «hiperespectáculo» permisivo y omnipresente. Eiermann plantea que, en la mediatez de la representación teatral, se da algo que impide la comunicación directa y la suspende, defendiendo que, de esta manera, se suspende el carácter difuso del discurso y el reinado del espectáculo, y podríamos incluso decir, que se suspende la sintaxis. Pero, para suspender este carácter difuso del discurso, es fundamental una precisión contraria al discurso del espectáculo. Se busca entonces una salida de dicha inmediatez en lo que Lehmann llamó la «materialidad» y lo «pesado» de la escena teatral posdramática.

Podríamos decir que la mediatez que propone Eiermann puede producirse mediante la interrupción de la percepción mutua espectador-actor, lo que provoca la suspensión que permite la reflexión. Es en esta fractura del discurso en la que creamos espacios vacíos que deberán ser recorridos por el espectador. Dicho de otro modo: establecemos una relación no solo entre la escena y la sala, sino entre un orden simbólico que asigna a cada elemento el rol correspondiente y establece relación entre ambos.

Este orden simbólico, este «poner (el cuerpo)» en escena como equivalente a realizar algo más que una interpretación subjetiva, de alguna manera, inscribe una realidad que configura mundo. En este sentido, no se trataría de aspirar a una fiel representación de un original que está afuera, sino de establecer una reflexión entre la experiencia subjetiva del artista y otras experiencias subjetivas. Poner el cuerpo en escena, por lo tanto, podríamos oponerlo a la virtualidad de un mundo dominado por los medios de comunicación de masas y redes sociales.

El teatro se articula mediante el uso de múltiples y diversos signos en una búsqueda constante de significar desde elementos que se desplacen de la lengua ordinaria. Esto da lugar a eso que ya conocemos como «nuevos lenguajes» tan manoseados entre los artistas contemporáneos. Es claro que toda puesta en escena es in-

completa. Si pensamos la puesta en escena como una lectura o una interpretación de la realidad, como de hecho se viene haciendo desde el siglo XIX, diríamos que no siempre se traduce o interpreta todo y que la traducción no suplanta a lo traducido, sino que funciona de manera autónoma, se mueve «como otro actor», por lo que una puesta en escena no es invisible, es transparente en su opacidad. Es un movimiento articulado desde sistemas signícos diferentes que reflexionan sobre lo propio y lo ajeno en una suerte de comprendernos y comprender al otro.

Es esta suspensión, esta mediación, que nos impide traducirlo todo o consumirlo todo, paradójicamente, la que nos deja acceder a una comunicación intersubjetiva que más que permitirnos hacer una lectura de la realidad lo que nos ofrece es estar en ella. De lo que se trata, entonces, es de abundar en ese espacio de cruce, en el entre. El entre es ese espacio más vital que cuestiona totalidades. Por ello se trata de mirar aquello que existe en los cruces y propiciar ese tercer lugar.

Dejando a un lado los grandes relatos asumimos cada vez más una individualidad que, si bien nos muestra una condición fundamental de nosotros mismos en nuestra condición de sujetos, también nos devuelve a un nosotros que nos hace colectividad. Este lugar desde el que pensarnos colectivamente, desde el que estar colectivamente a través de nuestras singularidades, es el que quiere encontrar la crítica teatral actual. No es casual, por lo tanto, que la «hegemonía del texto» pierda su valor como elemento central, convirtiéndose en un elemento más. Pues, al igual que los grandes relatos culturales ya no se sostienen como soporte de una comunidad individualizada, tampoco la literatura dramática, en tanto relato, puede hacerlo.

Podemos pensar, entonces, que de este modo el teatro es descubierto, aparece y desvela su verdadera naturaleza. De este modo la atención es desplazada de aquello que pertenecía al ámbito de la literatura para mostrarnos el propio teatro que ya no está oculto, sino que ahora podemos observarlo, percibirlo, experimentarlo. Es en esta desnudez que podemos manejarnos no solo como

creadores, también como espectadores, y ver lo que tenemos delante. Es en esta desnudez en la que podemos experimentar lo real, en la que podemos experimentar la comunicación intersubjetiva propia del hecho teatral.

Siguiendo con Deleuze, lo interesante es propiciar una puesta en relación entre elementos. El arte, debe ser generador de pensamiento y para ello el hecho escénico debe basarse en el espacio entre. Es decir, al poner elementos en relación permitiendo en esa intersección la producción de sentido, estaremos permitiendo que esto suceda. No se trata entonces de crear significados, más bien todo lo contrario. Es aquí donde debemos ser coherentes y hacer un trabajo de precisión técnica. Esto es fundamental en un teatro que quiere vincularse a la realidad. La dificultad que se nos plantea aquí tiene que ver con no apropiarse del sentido de los demás, de su pensamiento, pues es en esa imposición en la que anulamos la comunicación intersubjetiva característica tanto de la vida como del hecho teatral.

Se trata, pues, de buscar elementos potencialmente altos, trabajar con ellos y ponerlos en relación, generando, mediante este vínculo, el tercer elemento de orden simbólico que Eiermann propone en su teatro postespectacular. Estas relaciones no son fijas, sino que mutan, se transforman en nuevas combinaciones que producen nuevos entres, dibujando una red rizomática en la que la variación y la inestabilidad son factores determinantes para la constitución del dispositivo: las relaciones se hacen y deshacen y rehacen constantemente.

Recogiendo algunos de los apuntes de Eiermann, de lo que se trata, pues, es de buscar elementos a través de los que articulamos hoy en día la construcción del hecho teatral que tienden a fijarse, a anclarse, favoreciendo patrones que preexisten al acto y propiciando las relaciones de poder propias de la representación que no dan lugar a los movimientos o líneas de fuga. La representación, por lo tanto, se impone, opera como lo que debería ser, no como lo que es. Es en esa enunciación impositiva en la que manifiesta su poder, el poder de querer dominar la realidad en lugar de vincularse a ella.

La representación funciona a través del intercambio: cambio esto por lo otro. Suplanta el referente para convertirse en un todo simplificado, fijado, establecido. La representación adquiere, por lo tanto, la lógica capitalista, una lógica de suplantación y consumación de los referentes. Si queremos huir de esto, debemos valorar sin intercambio. Aminorar como estrategia para la representación, dice Deleuze, convertir en verbo el término minoritario como herramienta que abre potencialmente la posibilidad, el devenir, el exceso.

Las sensaciones dadas a través de la experiencia operan como despertadores del sentido, por eso consideramos que la comunicación ha de establecerse entre todos y no solo entre algunos, porque la realidad no puede ser elegida solo para algunos. El medio es el espacio del devenir que produce el exceso y la multiplicidad, en oposición al denominador común, que genera patrones que normalizan y normativizan, es decir, que se distancian del presente y operan desde lo que debería ser y no desde lo que es. El denominador común o, como expresa Deleuze, la mayoración anula el presente, el aquí y el ahora, por lo tanto, anula la vida, la suplanta, la representa.

Estar en el presente pasa por un ejercicio de aminoración que llevamos a cabo mediante procesos de amputación, neutralización y sustracción de todos los elementos de poder, es decir, de aquellos que representen, que mayoran, que generen un patrón y se conviertan en norma. En definitiva, se quita para que haya más. Desde la aminoración, incluimos al espectador en el acontecimiento, desde la representación, no.

En su semejanza con el espectador, en tanto cuerpo fenoménico, el actor también forma parte del mismo proceso de comunicación expuesto. Lo que le diferencia del espectador es que este, en su rol de actor, tiene una intencionalidad que el otro no tiene.

Hace poco, realicé una residencia artística con otras dos personas. Investigábamos sobre la identidad, su puesta en escena y la relación que esta tiene con la propia representación. Creímos

oportuno poner en juego un ejercicio. Lo llamamos 2 y 1. Este ejercicio se realiza de tres en tres. Consiste en tres personas que se perciben y no hacen nada. O, mejor dicho, no tienen la voluntad de hacer nada más que la de percibir(se). Estas tres personas deben percibir y registrar los aspectos que solo dos de las tres personas compartan. Por ejemplo, dos personas están de pie y una sentada. Dos personas tienen gafas y una no. Dos personas tienen el pelo largo y una corto. Se trata de percibir esta semejanza y/o diferencia y permitir que suceda. No lo comunico y no establezco ningún tipo de interpretación-representación acerca de lo descubierto. Una vez que se da una relación compartida entre dos personas, la dejo existir sin impedir que muera, pero sin perder la atención a que una nueva relación aparezca. Lo mismo pasa en el caso de que ocupe el lugar de «no semejanza», el lugar 1. No intento modificarlo, sino que lo habito. Se trata de mantener abierta la relación de tal forma que acabemos generando una red infinita de relaciones que ya estaban, pero que ahora las hemos decodificado a través de nuestra percepción individual.

En este ejercicio, no pensamos al otro como nuestro par, es, a partir del otro, que hago experiencia en mi cuerpo, en mi carne. Siguiendo la estela de Merleau-Ponty, observamos que el mundo no es lo que pienso, sino lo que vivo, porque estoy abierto al mundo, comunico indudablemente con él, pero no lo poseo. Este ejercicio es, quizá, un punto de partida para desplazar la representación.

Los griegos llamaron al edificio del teatro, *theatron*, lugar desde el que se mira. Un lugar para mirar. O un lugar para especular.

BIBLIOGRAFÍA

Chevallier, Jean-Frédéric (2011): «**Fenomenología del presentar**». *Literatura: teoría, historia, crítica*, 13 (1), pp. 49-83. En línea: <https://revistas.una.edu.co/index.php/lthc/article/view/23648> (fecha de consulta: 11 de junio de 2020).

Deleuze, Gilles (1979): *Superposiciones: un manifiesto menos*. Buenos Aires, Ediciones Artes del Sur.

Deleuze, Gilles (2002): *Diferencia y repetición*. Buenos Aires, Amorrortu.

Eiermann, André (2012): «**Teatro postespectacular: la alteridad de la representación y la disolución de las fronteras entre las artes**». *Telondefondo: revista de teoría y crítica teatral*, n.º 16. En línea: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/8944/7745>

Schmutz, Christina (2016): «**André Eiermann, el teatro postespectacular**». *Revista Pausa*, n.º 38.

Velasco, Víctor. (2018): «**Notas de dirección de "Un idioma propio", de Minke Wang**». *Revista ADE*, n.º 173.