

Aportes y tiempos del texto (de teatro)

Jean-Frédéric Chevallier

Trimukhi Platform, Calcuta, India

jfchevallier@trimukhiplatform.com

Volviendo a visitar, a la luz de las prácticas escénicas contemporáneas, la relación entre texto y teatro, se propone, para entender los matices de dicha relación, hablar de texto-pregunta, texto débil, texto fuerte, texto saturado e, *in fine*, texto-propuesta. El surgimiento de este último, el texto-propuesta, producido por el espectador, invita a pensar que si bien se ha hablado mucho del “devenir-escénico” de un texto literario, quizás haya llegado el tiempo de enfocar el “devenir-literatura” de un acto teatral.

Palabras clave: teatro; teatro del presentar; texto débil; texto fuerte; texto-propuesta; devenir-literatura.

Cómo citar este texto (MLA): Chevallier, Jean-Frédéric. “Aportes y tiempos del texto (de teatro)”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 20, núm. 1, 2018, págs. 193-226.

Artículo original (nota). Recibido: 23/03/17; aceptado: 14/08/17. Publicado en línea: 01/01/18.



Contributions and Times of the (Theatrical) Text

The article revisits the relationship between text and theater from the perspective of contemporary performing arts practices, and proposes, in order to understand the nuances of this relationship, the concepts of question-text, weak text, strong text, saturated text, and, finally, proposal-text. The emergence of the proposal-text, produced by the spectator, leads us to think that although much has been said about the “becoming-performance” of a literary text, perhaps the time has come to focus on the “becoming-literature” of a theatrical act.

Keywords: theater; theater of presentation; weak text; strong text; proposal-text; becoming-literature.

Contribuições e tempos do texto (de teatro)

Voltando a visitar, à luz das práticas cênicas contemporâneas, a relação entre texto e teatro, propõe-se, para entender as nuances dessa relação, falar de texto-pergunta, texto fraco, texto forte, texto saturado e, finalmente, texto-proposta. O surgimento deste último, produzido pelo espectador, convida a pensar que, embora muito tenha sido dito sobre o “devir-cênico” de um texto literário, talvez tenha chegado o tempo de focar o “devir-literatura” de um ato teatral.

Palavras-chave: devir-literatura; teatro; teatro do apresentar; texto forte ; texto fraco; texto-proposta.

Tengo una gran dificultad para hablar de “dramaturgia”

HABLAR DEL TEXTO EN EL teatro es una empresa de alto riesgo. Cuando se trata del texto, nos encontramos en un terreno minado. La idea misma de *texto* se presta a numerosas confusiones. Se han planteado distinciones conceptuales poco operantes. Por ejemplo: oponer un “teatro de texto” a un “teatro de imágenes”,¹ distinción que implicaría que o bien escuchamos o bien miramos el escenario, una acción excluyendo la otra.² Por lo tanto no es inútil recontextualizar la interrogación, revisitar, a la luz de las prácticas escénicas contemporáneas, la relación entre texto y teatro.

Personalmente, tengo una gran dificultad para recurrir a la palabra *dramaturgia*. Prefiero quedarme con el término que considero el más concreto: el de texto, entendido en relación con el agenciamiento del evento escénico. Obviamente, la primera noción —la de texto— participa de la segunda —el agenciamiento del evento escénico—. El texto se ha vuelto uno de los materiales que componen el agenciamiento, uno de sus ingredientes. El texto abandona toda pretensión de ser el elemento central alrededor del cual agenciar la *performance*. No tiene ni más ni menos importancia que el movimiento que realiza un actor o un bailarín, que la entrada de una luz de un determinado color, que el video que está proyectado al fondo, que el sonido que irrumpe en medio de todo esto, que la disposición del público (en tres hileras, o en círculo, o bien desplazándose sin tener un lugar asignado), etc. No tiene ni más ni menos importancia que todo lo que se presenta ante la mirada de los espectadores. Y, de la misma manera en que ahora no es obligatorio recurrir a un cierto video, a una determinada iluminación o a una tal escenografía, ya no es indispensable tampoco que haya texto. Más adelante veremos que

1 Véase Guerrin, “Olivier Py, direction Avignon”.

2 Sería interesante oponer a esta distinción la noción de “frase-imagen” tal y como la propone Jacques Rancière en “La frase, la imagen, la historia”. El filósofo aplica esta distinción a la puesta en escena de teatro. La imagen llega a jugar una parte del papel habitualmente atribuido a la frase, y esta, a su vez, pasa a tomar a cargo una de las funciones de la imagen. “La función-frase es ahí siempre la del encadenamiento pero la frase encadena en la medida en que ella es la que da carne, la carne de la gran pasividad de las cosas sin razón” (*Le destin des images* 56, todas las traducciones del francés son mías a menos que se indique otra cosa). Al mismo tiempo, la imagen se vuelve potencia activa y disruptiva; es la imagen la que permite pasar, por saltos, de un orden sensible a otro.

hablar aquí del *fin de la primacía del texto* tiene sentido siempre y cuando se entienda que el fin concierne a la primacía y no tanto al texto mismo.

*

La parte práctica de mi intervención con los estudiantes de la generación 2009-2011 de la MITAV³ consistió en interrogar y en abrir de manera concreta la noción de agenciamiento escénico. A lo largo de las tres semanas que duraron los ensayos, se trató, por un lado, de seleccionar los materiales que se iban a incluir en el montaje y, por otro, de tomar decisiones en cuanto a las maneras de combinarlos. Lo subrayo de paso: el término *montaje* es muy adecuado aquí. Parecido al trabajo de edición cinematográfica, estábamos buscando entender cómo *montar* nuestra presentación teatral.⁴ Hicimos varios intentos, tratando de evaluar la combinación que surtía más efecto sobre aquellos de nosotros que se sentaban a mirar desde las butacas (nos turnábamos para eso, ya que no todos estaban en escena todo el tiempo). Mi propósito era dar a entender a los jóvenes artistas involucrados en la experiencia que la eficacia estética de una determinada obra no tiene tanto que ver con un querer decir o un deseo de mostrar(se), tampoco con una idea preconstruida (brillante o ridícula, no importa) sino con una atención minuciosa y una disponibilidad rigurosa hacia todo lo que surge durante los ensayos, tratando de entrever cuáles son los elementos que tienen una potencialidad alta, y de discernir cómo combinarlos de tal forma que el conjunto surta aún más efectos estéticos que cada elemento tomado por separado.

La cuestión del texto apareció como consecuencia de este propósito. Para el montaje que preparábamos, nos preguntamos: ¿cuándo recurrir a un texto?; ¿qué texto introducir? Y terminamos usando muy poco texto.

3 La Maestría Interdisciplinaria en Teatro y Artes Vivas (MITAV) fue creada en la Universidad Nacional de Colombia por Rolf Abderhalden. Víctor Viviescas fue el coordinador académico de la segunda cohorte.

4 De hecho, esta observación se aplica no solo para las artes escénicas y el cine sino también para las artes plásticas, la música, la literatura, la arquitectura, etc. El artista hoy se vuelve una suerte de *combinador*. El primer propósito de la combinación es producir sensaciones contundentes en los espectadores. Detallé el proceso en “Fenomenología del presentar”.

¿Qué es un texto?

Entiendo por texto en teatro una sucesión de palabras que puede ser dicha por un actor, difundida a través de equipos de amplificación, proyectada sobre una pantalla, pintada sobre una pared o leída en cuadernos entregados a los espectadores en un momento u otro del acontecer teatral, etc. Me interesan las sucesiones de palabras que, en la práctica, se usan en los escenarios hoy —sea cual sea la que haya sido la naturaleza del texto y el que haya sido el uso de este en la escena—.

Hechas estas precisiones, podemos de entrada hacer una doble constatación: en cuanto a los cambios en la naturaleza del texto y en cuanto a la necesidad misma del texto.

El escenario, cuando recurre hoy a un texto, no busca necesariamente con este representar una fábula a través de diálogos entre personajes en conflicto. Esta primera observación parecerá incluso demasiado obvia. Es así en *Le Début de l'A* (*El Comienzo de la A*) de Pascal Rambert: “Tienes un contrato / Este contrato es tu primer contrato / No conoces otros” (9). Es también así en el principio de *J'ai acheté une pelle chez Ikea pour creuser ma tombe* (*Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba*) de Rodrigo García: “Me emputa que los padres lleven a sus niños al restaurante y que estos cabrones de culicagados dejen la comida casi sin tocarla, se embutan un mordisco a la boca y enseguida escupan todo en el plato” (83). He aquí maneras de involucrar textos que no recurren a las figuras otrora impuestas (situación y luego nudo dramático, desenlace, lección de vida, etc.) o bien, si recurren a ellas, están enfocadas con gran ligereza.

Existen casos donde estas figuras se olvidan por completo. Durante un debate después de la edición 2005 del Festival de Avignon, Romeo Castellucci explicaba —por cierto con ironía— que una vez le había tocado hacer escribir un texto a una cabra.⁵ El “texto” del animal, en tanto que sucesión de palabras-sonidos, tenía un papel que jugar dentro de un determinado dispositivo escénico. Romeo Castellucci admitía luego que muchas veces él no necesitaba recurrir a palabras. He aquí la segunda parte de nuestra doble constatación: el texto mismo ya no es una figura obligatoria; no es indispensable que haya texto en el escenario. No es que este último se haya

5 Este debate tuvo lugar en el Théâtre de la Bastille, París, y fue transmitido en vivo por la emisora de radio France Culture.

vuelto inútil u obsoleto, sino que ahora lo tomamos como uno de los muchos materiales que componen el acontecimiento teatral. Si hay texto, lo hay agenciado con otros elementos: el trabajo de los actores, la configuración del espacio, el ensamblaje de sonidos grabados o en vivo, la disposición de las luces, etc. Es decir: si se da el *fin de la primacía del texto*, se ha de entender esto como *fin de la primacía* más que como *fin del texto*. El texto abandona toda pretensión de primacía, o sea: de dirigir el acontecimiento escénico. No tiene ni más ni menos importancia que todo lo que se presenta a la mirada del espectador. Bruno Tackels hace en este contexto una observación tan simple como atinada:

Durante largo tiempo se ha considerado que el texto precedía la escena. Ahora bien, la escritura del escenario nos recuerda que las cosas pasan de manera exactamente inversa. La escena viene primero y engendra una materia proteiforme que se vuelve, entre otras cosas, el texto de teatro, del que se puede recoger las huellas y contemplar luego la posibilidad de que se vuelva un *libro*. (Rodrigo García 14)

Si un texto llega, no necesariamente llega antes del trabajo sobre el escenario (para reordenarlo): a veces se construye en el transcurso de los ensayos. Otras veces es la presentación teatral la que desemboca sobre, entre otras cosas, un texto. Y a veces no hay ningún texto.⁶

A veces cuesta tomar la plena medida de estos trastornos.⁷ Se busca a toda costa salvar el texto. Se considera que el conjunto de los movimientos realizados sobre el escenario (de los intérpretes, de la luz, del video, etc.) constituye una partitura y que esta, una vez transcrita sobre papel, se vuelve un texto tal cual. Se quiere no solo que el texto se quede como propiedad del escenario sino también

6 Por cierto, esto no es una completa novedad. Basta con recordar a Peter Handke y su *El pupila quiere ser tutor* o a Franz Xaver Kroetz y su *Concierto a la carta*. Pero esta ausencia de necesidad de texto tomó recientemente más peso. En los años setenta, Handke y Kroetz parecían extraterrestres; ya no es el caso hoy con un François Tanguy o, hace pocos años con una Pina Bausch. Y, dada mi hipótesis de partida, la introducción de palabras sobre el escenario por la segunda (Pina Bausch) tiene el mismo valor e importancia que su ausencia en el trabajo del primero (François Tanguy).

7 Para describir los cambios en curso, Bruno Tackels elige hablar de “escritores del escenario” (“écrivains de plateau”). Véase también del mismo autor *Les Castellucci – Ecrivains de Plateau I*, *François Tanguy et le Théâtre du Radeau – Ecrivains de Plateau II* y *Anatoli Vassiliev – Ecrivains de Plateau III*.

que continúe siendo puesto en primer lugar. Se atribuye a la partitura-texto, construida en el transcurso de los ensayos, una sorprendente anterioridad: se volverá la huella escrita y por ende la marca absoluta del acontecimiento pasado, condicionará incluso la reproducción del acto.⁸

Al operar así, se pasa por alto algo que define, en las prácticas escénicas contemporáneas, el lugar y el momento del texto. Si hubo un tiempo en el que el texto precedía el trabajo del escenario, y era incluso su punto de origen, no es absurdo preguntarse si, hoy, esta cronología no estará sufriendo una inversión completa. ¿No será el texto, como lo sugería Bruno Tackels, producido *al final*?

*

Para determinar el papel que una sustancia juega en una combinación química, se compara lo que se produce al añadirla con lo que no se producía en su ausencia. También se observa en qué momento la adjunción produce más efecto y en qué momento produce menos efectos —el catalizador no está siempre introducido al principio del experimento—. Finalmente, se analiza si la sustancia no es a su vez producida por la combinación química —o, al menos, si parte del papel que jugará después no resulta de su acoplamiento con otro elemento de la combinación—. Son preguntas de esta naturaleza las que nos hace falta plantear y abordar. ¿Cuáles son los aportes del texto y en qué momentos “aportar” texto? La interrogación es doble: por un lado, ¿qué produce recurrir al texto?; por el otro, ¿cuándo recurrir a un texto?

Porque el carácter opcional del texto no solo modifica profundamente la función del mismo; cuestiona también su lugar en la cronología del acto teatral. Si no es obligatorio recurrir a un texto, recurrir a él responde a una decisión en cuanto al propósito de su uso —tanto como manifiesta una propuesta en cuanto al momento escogido para efectuarlo—. Paradójicamente, esta decisión y esta propuesta revalorizan la función y el lugar del texto respecto al escenario. Se elige recurrir a un texto porque se apuesta que al hacerlo ocurrirá algo que no sucedería si no. Y se precisan las razones de dicha elección al decidir también sobre el tiempo en el que este texto se usa.⁹

8 Se exhumarán los apuntes del asistente de dirección para remontar una puesta estrenada el año anterior.

9 Se ha vuelo aquí imposible construir un modelo teórico único. Convendría mejor

Misterio y opacidad

En un encuentro que organizamos en el 2007 con el colectivo Proyecto 3 alrededor de esta problemática, dos colegas, uno coreógrafo (Frank Michelletti) y otro editor (Philippe Ollé-Laprune), ni el uno ni el otro teniendo entonces directamente que ver con el texto en teatro,¹⁰ esbozaron juntos una interesante propuesta: recurrir al texto, decían, permite hacer crecer la cantidad de misterio, dar profundidad al acontecimiento escénico y acentuar su carácter revelador.¹¹ Frank Michelletti y Philippe Ollé-Laprune consideraban el texto exactamente como un catalizador: incrementar la cantidad de misterio o aumentar el grado de opacidad supone, lógicamente, que haya ya sobre el escenario, antes de la introducción del texto, una tendencia al misterio y a la opacidad.

Jacques Rancière lo apuntaba en un ensayo sobre la noción de lo “irrepresentable”: “la palabra ya no está identificada al gesto que hace ver, manifiesta ella su opacidad propia, el carácter subdeterminado de su poder de ‘hacer ver’” (*Le destin* 137). Es esta subdeterminación la que se vuelve el modo de operar del texto. Es por ejemplo la frase proyectada durante la segunda parte de *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* (*Sobre el concepto del rostro del Hijo de Dios*) de Romeo Castellucci. Esta frase cambia de manera imperceptible: “Tú eres mi pastor” se transforma, unos segundos después en: “Tú no eres mi pastor”. La irrupción del elemento textual (durante la segunda parte del espectáculo, los intérpretes no pronunciaban ninguna palabra) refuerza la ambigüedad de las sensaciones experimentadas porque vuelve tangible la incapacidad que tenemos para encontrarles una significación única. El texto incrementa la inestabilidad del sentir y densifica la

decir: hay en teatro textos, una pluralidad de textos, de diferentes ámbitos, cada uno con atributos distintos. Y la pregunta sería: ¿cuáles son estos textos y cuáles son sus atributos?

10 Hay que añadir que en su trabajo de coreógrafo, Frank Michelletti suele recurrir a textos: por ejemplo, en el montaje *Sorrow love song* (producción: Kubilai Khan Investigation, Francia, 2004), donde pasajes de *Crónicas del pájaro de resorte* de Haruki Murakami puntuaban la danza. De la misma manera, Philippe Ollé-Laprune edita también textos para teatro tales como los del autor chadiano Koulsy Lamko, y es muy familiar con las *performances* poéticas de Serge Pey.

11 Se desarrollaron en el marco de las actividades teóricas alrededor de la Tercera Noche de Teatro en octubre y noviembre del 2007. La grabación de la conversación entre Philippe Ollé-Laprune y Franck Micheletti del 25 de octubre del 2007 está disponible en línea: <http://www.proyecto3.net/actividades-teoricas-al-rededor-de-la-tercera-noche-de-teatro-a931918>

impresión de inseguridad, que esta misma inestabilidad induce. Algo se deshace cuando se ponen palabras, como si estas sirviesen para hacerlo derrumbarse. La exactitud verbal (“eres”, “no eres”) está al servicio de una disolución: ni “eres”, ni “no eres”.

Lo que aquí está en juego, como lo recuerda Valère Novarina en su “Carta a los actores” (“Lettre aux acteurs”), “no es la co’posición del personaje, es la descomposición de la persona, la de’co’posición del hombre que se hace sobre el escenario” (*Le théâtre* 24). Solo la expresión “la descomposición de la persona” está propuesta sin abreviaciones, como si hiciera falta estirar su importancia, como si se tratara de tomar tiempo para llevar a cabo de manera exhaustiva esta descomposición. Deleuze lo subrayaba también a propósito de Beckett: se trata, ni más ni menos, de la “muerte del yo”, escribía el filósofo. Las palabras, añadía, tienen por función revelar “cómo el yo se descompone [y] cómo se hace el inventario” de aquella descomposición (“L’Epuisé” 63). Si hay todavía nudo y desenlace, estos le conciernen a esta subjetividad contemporánea en la que el *sujeto* “quizás sea solo un nudo muy sofisticado dentro la interacción general de las radiaciones que constituyen el universo” (Lyotard, *Le postmoderne* 35-36).¹² En este marco, el texto ayuda no exactamente a renombrar o nombrar sino a tomar la medida —desmedida— del número siempre creciente de estos rayos cuyo entrecruzamiento compone a cada uno de manera única.

Una obra de Valère Novarina tiene un título evocador: *Yo soy* (*Je suis*). Se trata, por supuesto, de hacer que este “Yo soy” explote, por demultiplicación *ad libitum* —que exploten tanto el sujeto del enunciado, *yo*, como el verbo que le sigue, *soy*—. El texto empieza con un prólogo donde las proposiciones dirigidas a los espectadores (*tú, ti*) no pueden ser enunciadas juntas. Por ejemplo, no se puede afirmar al mismo tiempo “tú estás en ti” y “estás en alguien”, a menos, claro está, que este “alguien” seas “ti” (9-17).

Además, en la pieza de Novarina no se trata de una conferencia sobre la subjetividad contemporánea. El texto no tematiza el acontecimiento escénico. Lo disturba y lo atraviesa con sus interrogantes. Alcanza la sala. Interroga las sensaciones que el espectador experimenta mientras mira el escenario. Pone a prueba su sentir —lo que, de este sentir, se descompone

12 En el mismo orden de ideas, Deleuze y Guattari explicaban que “somos hechos de tres líneas”: “las líneas de rizoma”, “las líneas de árboles” y “las líneas de fuga” (*Mille plateaux* 632).

y recompone—. Si el espectador es una persona, lo es en cuanto ente que experimenta sensaciones —y que, precisamente porque las experimenta— se hace preguntas, tanto más ineludibles e irresolubles que hay texto para estirarlas, clavarlas, volverlas más perniciosas, y así, misteriosas, profundas.

Un texto-pregunta sobre el escenario

Hablaríamos así de un texto-pregunta: series de palabras a las cuales se recurre para radicalizar las interrogaciones, volverlas más virulentas y más ineludibles. Al comienzo de *Guignol's dol*, un dispositivo teatral que elaboré con el antropólogo Marc Hatzfeld en Borotalpada (una comunidad indígena santalí en India donde intervengo desde el 2008¹³), un cantante lírico interpreta *Panis Angelicus* de César Frank mientras se desplaza en las aguas de una laguna a la orilla de la cual una joven santalí está diciendo al público:

En la oscuridad. No piense sin dejar de hacer para pensar a sus hijos que sus hijos solo sus hijos son sus hijos. Si no, todo iría de mal en peor y eso sería mucho peor para usted. No se muera esta noche. Podría usted perder los dientes, lo que sería mucho peor para usted. ¡No vaya a decir! ¡No vaya a hacer lo que le dicte su parecer!... Ya nada de eso parecería bueno. [...] No se vaya sin haberme dicho por qué se quedaba.¹⁴

El dispositivo es disonante de entrada: la joven santalí es pequeña, delgada y graciosa mientras que la corpulencia del cantante es imponente y sus gestos en el agua poco diestros. Si la partitura de César Frank suaviza este contraste, a la inversa, las frases pronunciadas desplazan la disonancia. Esta última se imprime en el espíritu de cada espectador: oímos extraños *agenciamientos* de palabras, y, pese a que no los entendamos por completo, nos incomodan al obligarnos a pensar.

En un principio era preciso aprehender juntos los cuerpos y luego importó aprehender juntas las palabras (fue ese movimiento de traslación el que antes, más arriba, me condujo a decir que el texto no interroga al acontecimiento que sucede en el escenario sino lo que los espectadores

13 Los santales son un grupo indígena de India y Bangladesh.

14 *Guignol's dol*, texto y dirección: Jean-Frédéric Chevallier, colaboración artística: Marc Hatzfeld, producción: Trimukhi Platform, India, 2012.

sienten y experimentan al mirar la escena).¹⁵ Como si las palabras ayudaran a desplazar los movimientos de la *physis* a la *psiché* —la puesta en movimiento física volviéndose, mediante la introducción de palabras, una puesta en movimiento espiritual—. Recurrir a palabras permite al teatro recurrir a los espectadores o, más exactamente: disponer el teatro en sus espíritus.

Después de haber asistido a *Guignol's dol*, una espectadora, Indrani Mallick, compartió su experiencia:

Es muy difícil entrever lo que nos reserva el futuro. Hay un halo de luz, lejano, que percibimos apenas, pero está rodeado de oscuridad: no logramos distinguir sus rasgos. Y mucho más aún, ya que se canta el aria en una lengua extranjera, es decir extraña, lejana, alejada y por lo mismo indescifrable. Lo que será de nosotros puede ser bueno o puede ser malo, no lo podemos saber. Una incertidumbre tan grande provoca un *disturbio* que se vuelve luego malestar. Cuando oigo “podría usted perder los dientes, lo que sería mucho peor para usted”, entiendo que una siempre está en peligro de perder la estética de su vida, pues estar sin dientes es estar sin hermosura, es seguir viviendo pero con un espíritu ya muerto.¹⁶

Indrani Mallick detalla así —es decir, de manera singular y única— lo que produce, en ella, la disonancia del dispositivo escénico que el texto acentúa. Lo que el texto permitió a esta espectadora es dar toda su actualidad a lo que ella percibía —estar en contemporaneidad con aquello a lo que ella asistía—. Cavando el misterio, profundizando su opacidad, las palabras producen una gran contemporaneidad con el acontecimiento: inducen una actualidad.¹⁷

Giorgio Agamben, inspirado por el hecho de que las galaxias más lejanas se alejan a una velocidad tan alta que su luz no puede alcanzarnos y por ende vemos de ellas solo lo que queda de oscuridad, propone pensar lo contemporáneo así:

15 También es en este sentido que el texto es uno de los elementos que entran en juego en la composición del acontecimiento escénico.

16 Escuché este testimonio por teléfono en marzo del 2012 en Calcuta.

17 El efecto producido por la introducción de un elemento textual tiene que ver con las sensaciones presentes de una persona precisa. Lo que las palabras derrumban es la estabilidad de un *yo* peculiar en un momento peculiar: el *yo* del espectador aquí y ahora, mientras mira el escenario.

[P]ercibir en la oscuridad del presente esta luz que busca alcanzarnos y no lo logra, eso es ser contemporáneo: ser capaz no solo de fijar la mirada sobre la oscuridad de nuestra época, sino también percibir, dentro de esa oscuridad, una luz que, dirigida hacia nosotros, se aleja infinitamente.¹⁸ (24-25)

Si la presencia de elementos textuales sobre un escenario de teatro da para hacer crecer el misterio y la opacidad, es porque estos elementos modifican el deseo que anima la mirada del que los escucha. La profundización no tiene lugar sino porque primero surgió un deseo de profundizar, de cavar. Cuando hay palabras, de repente tenemos ganas de ver más, de mirar más a fondo, de arriesgarnos a percibir tanto esas tinieblas como esas luces que, llegando hacia nosotros, no nos alcanzan. Jean-Luc Nancy decía: “Desear, [...] es una disposición siempre en movimiento, un lance, una tensión, no para [alcanzar ni] tener algo sino para ser simplemente alguien. Es por eso que solo se vive del deseo de vivir” (*Vous désirez?* 29). Las palabras despiertan este deseo de mirar directo dentro del misterio que constituye para nosotros el hecho de estar aquí, viviendo.

Cuando el texto-pregunta solo produce un enigma

En *Guignol's dol*, mientras la espectadora Indrani Mallick escucha “no piense sin dejar de hacer para pensar a sus hijos que sus hijos solo sus hijos son sus hijos”,¹⁹ se modifica el curso de su reflexión. La incertidumbre abierta que ella experimentaba concierne ahora a la educación de sus hijos —jóvenes adultos que estudian artes gráficas—. “¿Está bien —se pregunta ella, y esta vez como madre de familia— haberlos incitado a pasar sus días pintando y dibujando?”. La perturbación que ella experimentaba antes se concentra ahora en esta pregunta, se circunscribe a ella.

La introducción de palabras no solo derrumbó certidumbres e indujo la profundización personal de un cuestionamiento, sino que también orientó la manera de plantearse el problema. Si el texto actualiza el misterio al agudizar el deseo que tiene el espectador de mirarlo aquí y ahora, a veces las palabras llegan a sobredeterminar su actualidad: se debe tratar de los hijos, excluyendo cualquier otra posibilidad. El texto introduce precisiones que

18 Traducción al español de Víctor Viviescas.

19 Es un extracto del texto anterior. Véase nota 14.

terminan condicionando tanto la naturaleza de las incertidumbres, como las maneras mediante las cuales se vuelven contemporáneas a nosotros. Esta tendencia se nota aún más en *Winterreise* de Elfriede Jelinek:

Me disuelvo en mis preguntas sobre el cuándo y el cuánto de todo eso, y sobre lo que esto me aporta, ¿cómo retenerlo? ¿Quién me desea el bien? ¿Qué se quiere decir en realidad cuando se habla de mí? ¿Cuando hablo de mí, hablo del tiempo? ¿El tiempo sería la vida, en la que gasto mis propios pies a fuerza de caminar por la vía que yo mismo escogí, la vía, los pies no, sin embargo no llego nunca a ninguna parte?²⁰ (34)

En este último extracto, más que en el ejemplo precedente, las preguntas parecen un poco direccionales, orientadas hacia un cierto tipo de temática. ¿Se debe al uso del pronombre personal *yo* mientras en los textos anteriores se recurría al *usted*? Sea cual sea la razón, lo seguro es que en este último párrafo se focalizan las reflexiones del oyente: se orientan en una dirección precisa, según un camino predeterminado. Están dispuestas las etapas a recorrer: seis preguntas, encadenadas de manera estratégica cada una a la siguiente; el recorrido a seguir es claro, hay que pasar por todas ellas.²¹

Si recurrir a un texto tiene por función profundizar y excavar en interrogantes ya presentes, este “profundizar” y este “excavar” se asimilan aquí a un “reencuadrar”, un “reenmarcar”. Si el aporte de las palabras consiste ante todo en aumentar la profundidad del misterio que el escenario pone en movimiento, este recurrir, en el último ejemplo, transforma el misterio sobre el escenario en un simple enigma —enigma que les corresponde a los espectadores resolver mentalmente.

Sin embargo, no se podría decir de estas dos últimas series de palabras (en *Guignol's dol* y en *Winterreise*) que son demasiado significantes. En ambas, las formulaciones siguen siendo lo suficientemente extrañas como para no imponer significaciones precisas. Si causan problema, es más bien porque son demasiado significativas. Desenrollan y despliegan demasiado sentido:

20 Traducción al español de Víctor Viviescas.

21 De manera general, nos podríamos preguntar si esta obra de Elfriede Jelinek, cuya estructura retoma la construcción musical del *Viaje de invierno* de Schubert, no predetermina en exceso lo que advendrá en la mente de sus futuros espectadores. Esta inquietud concierne tanto a una serie de palabras en particular como al conjunto combinado de series, la obra completa.

se exceden en la articulación de los diferentes hilos que la experiencia de las sensaciones teje. Operan ya demasiado lo que Jean-Luc Nancy llama la “*articulación diferencial de singularidades* que hacen sentido al articularse, sobre su misma articulación” (*Le Sens du monde* 126). Estas dos series de palabras erosionan el misterio, ya que dirigen la producción de sentido.²²

Potencia de la a-significación

¿Tenemos entonces que limitarnos a constatar que, en teatro, las palabras poseen una función que no pueden cumplir por completo?; ¿que los *aportes* del texto son limitados en la medida en que este “aporta” demasiado?

Habitualmente, las palabras son portadoras de significación. Si oímos la palabra *vaca*, de inmediato pensamos en un mamífero rumiante. Por cierto, en el extracto analizado arriba, los términos y expresiones elegidos por Elfriede Jelinek (“Me disuelvo en mis preguntas”, “el cuándo y el cuánto”, “uso mis propios pies”) son mucho más polisémicos que la palabra *vaca*. Pero sigue siendo cierto que los comprendemos, es decir, que son significantes.

Sin embargo, cuando la espectadora de *Guignol's dol*, al oír la frase “podría usted perder los dientes”, piensa en lo hermoso y lo feo de su vida, hace algo distinto a identificar una significación preestablecida. Aquí, más que comunicar un sentido, la sucesión de palabras produjo una sensación. Lo que parece importar a Indrani Mallick no es lo que la frase quiere decirle sino lo que experimenta ella al oírla —lo que se dice ella a sí misma al experimentar lo que experimenta mientras la oye—. Es la postura de Jean-François Lyotard quien, en 1972, apuntaba lo siguiente:

Lo que está en juego no es una significación sino una energética. El [texto] no aporta nada, pero arrastra demasiado, lo transporta todo. La escritura

22 Peter Handke lo subrayaba: hacemos uso de palabras para intentar dar sentido, y, de ahí, consistencia a lo que vivimos. Al escribir, sostenía, “logramos ampliar los momentos en los que nos sentimos verdaderos vivos y claros”. A la inversa, “una vida sin poesía no tiene sentido porque es una vida sin esperanza, sin solidaridad con los demás y sin esfuerzo para vivir” (*Le non-sens* 149-150). Así, no se puede escapar del hecho de que el texto literario, incluso cuando no lo habita la inquietud por comunicar significaciones precisas, está animado por una búsqueda de sentido. En su mismo desarrollo, una sucesión de palabras conduce (a) una elaboración de sentido y, por consecuencia, a un (relativo) esclarecimiento del misterio —volviéndose este último menos misterioso—.

hay que tratarla más bien como una maquinaria: ella absorbe energía y la metamorfosea en potencial metamórfico en [el espectador].²³ (*Des dispositifs* 24)

El autor de “Capitalismo energúmeno” propone pensar un uso de las palabras que sea directamente energético, que no pase —o si ocurre, que sea de forma muy breve, sin detenerse casi— por la etapa intermedia de la aprehensión de una significación. Gilles Deleuze y Félix Guattari defendían esta posibilidad cuando consideraban los casos en los que “el lenguaje deja de ser *representativo* para tender hacia sus extremos o sus límites” (*Kafka* 42). De hecho, el poder de la frase “podría usted perder los dientes” se debe a la potencia que desprende y no a la significación que (de)tiene, a los límites y excesos hacia los cuales tiende y no a la representación que instauraría.

*

Para Claude Simon, de lo que se trata al escribir, no es ya de “reproducir sino producir, no es ya expresar sino descubrir” (*Discours* 29). “Producir” y “descubrir” son dos maneras de entrar nosotros —espectadores-oyentes— en movimiento: producir cosas ante nosotros directamente o dejarnos descubrirlas; impulsar energías o permitir que estas nos atraviesen. Aquí el agenciamiento de palabras constituye un dispositivo que o bien intensifica (“no piensen sin dejar de hacer para pensar para sus hijos”) o bien vacía (“me disuelvo en mis preguntas sobre el cuándo y el cuánto”), dos maneras que comprueban que el texto mismo posee herramientas para garantizar la *a-significación* de las palabras, para asegurar que el misterio no se reduzca a un enigma.²⁴

Un texto débil

En *Espérer croire*, Gianni Vattimo se dedica al análisis de la “reducción de las estructuras fuertes”, lo que, lejos de introducir una pérdida de sabores, produce, dice el filósofo, más altas potencialidades de realización. Hay que pensar, añade, esta “ontología del debilitamiento” en tanto que una “oportunidad para una nueva posición del hombre en cuanto al estar-aquí” (40,

23 Traducción de Víctor Viviescas.

24 Hemos detallado esta distinción en Chevallier y Mével.

43).²⁵ Es así como hay que entender la idea de “debilidad”: es una oportunidad porque ella abre la posibilidad de descubrir algo del estar-aquí presente. La debilidad sería una ventaja ontológica.

Heidegger vincula esta idea con cierta práctica del lenguaje. Según él, existe una relación entre el uso de las palabras y el hecho de recurrir a la debilidad. Usa esta hermosa expresión: “Un ‘es’ se da aquí donde la palabra flaquea” (citado en Vattimo, *La Fin de la modernité* 69). Ayuda a comprender lo que se puede entender por debilidad —“la palabra flaquea”— y la exploración ontológica que de ahí deriva: un “es” se ofrece. Hace falta pues que el agenciamiento de palabras flaquee.

Así, habría un texto que llamaríamos “débil” porque participaría de un descubrimiento del ser y del estar por medio de la debilidad. Decir a otra persona: “te dejo descubrir”, es volverse un poco débil. Es, por lo menos, abandonar parte de las prerrogativas propias. En cuanto a texto, palabras que flaquean pueden ser los neologismos a los cuales (siguiendo los pasos de François Rabelais y de Henri Michaux) el dramaturgo Valère Novarina suele recurrir: “Noventa y siete mil setenta y ocho años más tarde la humanidad entra en marcha: los Mitlolis, los Pontecos, los Paracuatecos, los Algotravos y los Babilotzir se suceden en las penillanuras” (*L’Acte inconnu* 20-21).

Mitlolis, Pontecos, Paracuatecos, penillanuras, etc. he aquí palabras que no solo flaquean y fallan en cualquier intento de representar sino que también producen algo diferente a la figuración de lo idéntico. Las sonoridades familiares funcionan en tanto que trampas en las cuales, al oír las, no podemos sino caer. Menos reciente pero igualmente ejemplar:

Aquí termino esta cinta. Caja —(pausa)— tres, bobina —(pausa)— cinco. (Pausa.) Tal vez mis mejores años han pasado. Cuando todavía había una oportunidad para la felicidad. Pero ya no quisiera de ella. Ya no, ahora que tengo este fuego en mí. No, ya no quisiera de ella. (Beckett 31-33)

En *La última cinta de Krapp*, la escucha reiterada de la bobina cinco está alterada por pausas. Los cortes son móviles: en cada nueva escucha, operan en lugares distintos. Son la ocasión, para Samuel Beckett, de disponer nuevos hiatos y de agujerar así la continuidad de la narración. Estos hiatos o agujeros

25 Para Gianni Vattimo, se trata de pensar la “secularización como hecho positivo” (65).

aparecen donde menos los esperamos. Incitan al espectador a inmiscuirse dentro de ellos, no tanto para recomponer el relato a su antojo —inventando las partes que faltan— sino, más bien y más importante, para no detenerse ahí, para hacer algo diferente a seguir una historia: deslizarse por los vacíos que el texto hace emerger, atravesar los huecos, experimentar la sensación de la travesía misma. Como si el espectador llegara a experimentar, a su manera, el “deslizarse sobre ella”: “me deslicé sobre ella, mi rostro entre sus senos y mi mano sobre ella” (24).

Es un elemento del problema que Deleuze y Guattari percibieron con agudeza: “hacen falta expresiones *anexactas* para designar algo exactamente; la *anexactitud* no es para nada una aproximación, es al contrario el paso exacto de lo que se hace” (*Milles plateaux* 31).

El flaqueo o fallo de la palabra y la debilidad del dispositivo verbal no equivalen a una aproximación o a una inexactitud de la expresión. La *anexactitud*, el flaqueo, la debilidad ayudan a que eso que tiene lugar, tenga lugar. Lo que acontece es el hecho de pasar por un agujero; y la *anexactitud* puede producir la sensación de este paso de manera extremadamente fina, concreta y real.

Nos hace recordar el teatro de Claude Régy, la “belleza arcaica de lo discontinuo” que pone en juego, las “repeticiones con ínfimas variaciones” (31, 116) que lo animan; un teatro donde las palabras son tratadas de tal manera que la distancia de una a otra no cesa nunca de crecer, cavando un abismo entre cada una de ellas y produciendo, sin falla (sea cual sea la puesta en escena de Claude Régy y por ende sea cual sea lo que en la escena se dice), una aspiración física tan extraña como radical: estamos atrapados en este abismo.

Jean Dubuffet, para describir su actividad de pintor, decía que lo que le importaba era “despojar de su opacidad a los hechos y a los cuerpos para volverlos atravesables, despojándolos así de su especificidad, es decir quitándoles su ser” (9). De la misma forma, él que escribe para el escenario retira algo a las palabras para armar fisuras, dejar aparecer grietas dentro de las cuales el oyente podrá meterse y, al hacerlo, logrará pasar, atravesar, mirar del otro lado. Hace falta entonces que los agenciamientos de palabras ofrezcan lugares por donde deslizarse, como si respondieran a esta magnífica conminación de Clarisa al final del primer tomo del *Hombre sin atributos* de Musil:

¿No dijiste tú mismo un día que el estado en el que vivimos ofrece fisuras por las cuales aparece otro estado, un estado de alguna manera imposible? Todo hombre, naturalmente, quiere ver su vida en orden, pero nadie lo logra. Decías que la pereza, o solo la costumbre nos hace evitar mirar por este agujero, al menos que uno se deje distraer por malos objetos. ¡Y pues! El resto es lógico: es por este agujero que hay que salir. ¡Y yo lo puedo! ¡Hay días en los que logro salir fuera de mí misma. (828)

Porque si hay agujeros y si el oyente se desliza por ellos, pues en toda lógica es que los está atravesando. Y, lo que recuerda entonces Dubuffet es lo siguiente: para armar huecos, vacíos, hace falta seccionar en lo lleno, hace falta quitar lo estable, restar permanencia. Hace falta sustraer el *ser* en tanto que permanencia para dejar solamente el *estar*, el *estar deviniendo*. Es con esta condición que se logra ofrecer —al espectador— la posibilidad del movimiento. Es la “estrategia del agujeramiento”. Es, diría Deleuze, la lengua en su uso “menor”, la lengua que el operador sobre el escenario hace tartamudear (Chevallier, *Deleuze et le théâtre* 65-67).

Un texto fuerte

¿De qué te ríes? En lugar de estar triste, estúpida, en este caluroso día de febrero,
con las ganas de charlar que tengo. Ven, ayúdame a ponerme la bandeja,
que me voy a levantar... ¿Qué esperas?
Pier Paolo Pasolini, *Calderón*

En este extracto de *Calderón* de Pasolini, el llamado al público no es discursivo sino “paralógico”.²⁶ No sabemos muy bien qué oímos. No

26 El término “paralogía” aparece acuñado en *La Condición posmoderna*, donde Jean-François Lyotard menciona una “diferencia comprendida como *paralogía*” (97). El movimiento “paralógico” consiste en una conjugación infinita de posibilidades, las cuales hasta ahora son ajenas, extrañas las unas para las otras, o bien, a veces, por facilidad o por temor, confundidas. El principio de “no contradicción” es lógico. No se puede tener las proposiciones “A” y “no-A” juntas. La paralogía está, etimológicamente, al lado de esa lógica. “Paralógicas” serían las asociaciones de posibles pero también de terrenos del pensar, de ámbitos culturales, de conceptos artísticos, de sabores, de saberes, de sonidos y más aún de sonidos con posibles y terrenos, de ámbitos con conceptos y sabores, etc. Conjuguar mis ganas de comer chocolate con la música de John Cage que estoy escuchando, con el artículo que voy leyendo, un dolor en el pie izquierdo, el

alcanzamos a poner orden. Las palabras se suceden de manera estremecida. Son desarmadas, como si dimitieran de su función de decir algo. Ya casi no dicen nada y sin embargo oír las nos hace levantar, querer aventarnos por los intersticios dejados abiertos entre el verbo *ponerse* y el sustantivo *bandeja*, entre el calor y el invierno (“febrero”) y la tristeza y la conversación animada. De hecho, inquieta observar en qué medida este texto desarmado produce la sensación de que algunos pasajes son posibles y que pasar por ellos es tejer un hilo conductor (en términos eléctricos), un flujo de intensidad. Se trata de una actualización por medio del agujero, de un vacío cuyas posibilidades, al explorar sus virtualidades, actualizamos. En fin, el extracto arriba no parece operar por retiro sino por lances, por empujes hacia adelante.

Aquí, más que de una simple positividad de la debilidad, surge una potencia, una fuerza. El texto no participa tanto de una actualización por medio del hueco sino de una potencialización por medio de lo lleno: el hueco, cuando induce una abertura, ya no procede por medio de desmoronamientos. Más allá de la abertura manifiesta entre una y otra proposición, tenemos la impresión de que el conjunto de estos enunciados nos es lanzado a la cara todo al mismo tiempo: la risa con la tontería con el invierno con la habladería... No estamos pues frente a un texto débil sino frente a un texto fuerte.

De la misma manera, el comienzo de *Les jardin des plantes (Jardín Botánico)* de Claude Simon (leído en casa o dicho en voz alta sobre un escenario²⁷) “energiza” a los oyentes sin adoptar la estrategia del agujeramiento:

recuerdo de algo que pensé ayer... Se trata de asociar, no en el sentido de asociación de ideas (donde se pasa de una a otra), sino en el sentido de una puesta en relación aquí y ahora de eventos de diversas naturalezas. Segunda precisión: la acción de asociar aquí y ahora tampoco puede ser monovalente, ya que no hay una única manera de asociar cosas que lógicamente no tienen que ver entre sí y por ende no tendrían por qué ser asociadas. Paralógicas son las cosas que se asocian entre sí pero paralógica también es la forma de asociarlas. Se trata de vincular no-lógicamente, es decir, tanto tejer como disociar, juntar como entremezclar, y esto de diferentes maneras. La forma de poner en relación depende de lo que se relaciona. (Chevallier, “Tres entradas en lo trágico y un poco más...” 295-297).

27 Usamos este extracto sobre un “escenario” en el marco de una serie de *Cabarets Literarios* coorganizados por la Embajada de Francia en México y Proyecto 3, una vez en la Universidad del Claustro de Sor Juana, Ciudad de México, en el 2007 y otra vez en el Teatro de Campeche, en el 2008.

(todavía aturrido cepillándome los dientes baba espuma blanca entre mis labios estirados largo hilo resbalando bajo el mentón dije No Todo se me mezcla el cansancio Eso fue aquella mañana en Moscú la apoteosis el otro con sus ansias su mancha de vino en la cabeza Gran honor entrevista los quince alrededor de una mesa solo que nada más que galletas secas agua mineral ni caviar ni vodka forbidden strictly forbidden streng verboten pericoloso sporgesí no sé come se dice en ruso)	silbido del invisible torrente los dos apacibles paseantes altas peluquería caftanes conversando Montesquieu nombre al borde de la lengua ¿algo como Ousbeck o Usbek el otro? fastidioso (14–15)
---	--

De entrada, es decir, sin que nunca nos detengamos realmente en la significación de las palabras (a veces pronunciadas en una lengua extranjera que poco entendemos), somos arrastrados por el flujo verbal. He aquí una intensificación rítmica que la desmultiplicación de las voces (las dos columnas) desmultiplica todavía más, acentúa, fortifica. Los textos que Olivier Cadiot ha ido presentando en teatros funcionan de manera similar, por “yuxtaposición acumulativa”:

[A]gregar aquí la misma impresión que el día en el que habrá que ir a buscar el viejo saco lleno de las últimas cosas llevadas el día de la muerte de alguien, abrir el cierre: entrada masiva de aire de primavera sobre medicamentos pasados de moda, pasta dental endurecida, zapatos fundidos en el tiempo, camisas rayadas sin rayas, borradas por una larga serie de ninguna cosa, días no vividos. (14)

La yuxtaposición de diferencias no tiende a acentuar vacíos sino a producir llenos —por efecto de acumulación—. Tanto que, como lo dice Cadiot luego: “fuga por todos lados, no entiendo nada, avanzo, fuga” (28). Ya no es la caída en las profundidades sino la caída hacia adelante. Con el texto fuerte, la energía no está producida (el hueco que atravesamos): al revés, es ella la que produce.

El uso recurrente de listas sobre los escenarios contemporáneos participa de esta meta —tal y como este extracto de *Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba*:

Aquí la tenemos: la lista de los 40 principales hijos de la gran puta de la historia de la humanidad / El hijo de la gran puta número 40... / Elvis Presley / ¿Cómo Elvis? Como un cerdo / Hasta arriba de pastillas, con esos trajes blancos ridículos / Y era maricón / Hijo de la gran puta número 35... / El Apóstol Santiago. / Hay que ser hijo de puta: un santo con espada. / ¡Machacaba con la espada serpientes y moros! / Un santo racista el hijo de puta. / Y el negocio que montó con el Camino de Santiago, todo lleno de turistas gillipollas con la mochila, el bastón... / Un negocio más importante que Disneyworld / Hijo de la gran puta número 33 / Pier Paolo Pasolini / Comunista intelectual de mierda... / ¡Y vaya película! Si alguien conoce una película o un poema buenos de Pasolini, que levante la mano. / Por favor Pier Paolo haz una película normal, joder! Con presentación, nudo, desenlace... / ¡Que esas no las entiende nadie! / ¡Y además marica! / Hijo de la gran puta número 32... / Mahatma Gandhi / Alma grande en un cuerpo tan pobre... / Hay que ser hijo de puta para ir al parlamento inglés vestido con unos trapos / ¿Quiere llamar la atención, el hijo de puta? (45-46)

No es solo la incoherencia que nos afecta, pues el choque es más fuerte: algo ocurre más allá de la incoherencia. Tenemos acceso a una suerte de no-sentido de los más regocijantes. La lista se va en todos los sentidos sin que ningún sentido encuentre cómo construirse. Es el destello: no la destrucción sino la explosión, el fuego de artificio —jubiloso—. El hueco entre un grupo verbal y otro, entre “Elvis” y “Gandhi” por ejemplo, ya no produce un deslizar, induce más bien un correr: ya no la resbalada sino el salto, el impulso. La estimulación de las sensaciones está así acentuada: el agenciamiento de trozos de frases produce efectos de intensificación porque introduce velocidad.²⁸ De aquí nace la impresión de desbordamiento. Si el texto débil estaba huequeado, el texto fuerte está lleno en exceso, tan lleno que desborda y que su desbordamiento nos lleva.

28 De la misma manera, *Hamlet-Machine* es un texto de una extrema densidad: apenas nueve cuartillas, participa del *collage* tanto como del recorte (*découpage*). Aparecen a la vez Hamlet, Electra, Ofelia, Stalin, Ricardo III, Mao, Macbeth y Lenin (“Tres mujeres desnudas: Marx, Lenin, Mao”); las alusiones a la Dinamarca shakesperiana cohabitan con referencias al reporte de Kroutchev en el Congreso de 1956 y la entrada de los tanques soviéticos en Budapest. La fuerza de insurrección que Heiner Müller despierta es tanto más virulenta puesto que la composición juega deliberadamente del morcelamiento (74).

Presencias y series de palabras

Los textos fuertes y los textos débiles son dos tipos de series de palabras actuando en el escenario sin pasar por el relevo de una significación, sucesiones a-significantes para activar el deseo de dos maneras: manejando vacíos por los cuales deslizarse o bien propulsando por desbordamiento. En un caso (texto débil), si hay agujeramiento, es por depresión; el hueco aspira, succiona, porque vacía: uno se desliza en ese espacio vacío. En el otro caso (texto fuerte), también hay agujeramiento pero por presión; el hueco empuja hacia afuera: somos casi propulsados por la erupción que brota del hueco.

El texto débil es el huésped benevolente quien, en la entrada de su hogar, se retira para permitir al espectador-invitado entrar. El texto fuerte es el anfitrión que da una palmada en la espalda de su invitado, haciéndole perder el equilibrio y moverse por brincos. Entre estos dos polos, existe un enorme espectro de posibilidades que surgen, siempre y cuando consideramos las palabras en tanto que herramientas energéticas que aseguran en la práctica, que el texto-pregunta excave y agrande el misterio.

*

Si Rancière propone una categorización bastante cercana a la nuestra, una obra ostentativa que afirma un “¡heme aquí!” y una obra metamórfica que confiesa un “allí está eso” (*Le destin* 31-34),²⁹ Deleuze y Guattari distinguen tres factores: “intercalaciones, intervalos y superposiciones-articulaciones”:

[Esta distinción] implica tres cosas: que haya no un comienzo del que derivaría un seguimiento lineal, sino densificaciones, intensificaciones, reforzamientos, inyecciones, *abarrotamientos*, como actos de intercalación [...]. En segundo lugar, y no es lo contrario, hace falta que haya constitución de intervalos, repartición de desigualdades, al punto que, para consolidar, haga falta a veces hacer un hueco. En tercer lugar, sobreposiciones de ritmos dispares entre sí, articulación interior de una inter-ritmicidad, sin imposición de medida o de cadencia. La consolidación no se limita a llegar después, ella es creativa. [...] La consistencia es precisamente la consolidación, el acto

29 Se podría decir también: por un lado Wagner y por el otro Maeterlinck, una escucha movida por fuerzas centrífugas y una mirada animada por movimientos centrípetos.

que produce lo consolidado, de sucesión tanto como de coexistencia, con los tres factores. (405)

Aparece por ende la posibilidad de otra serie, constituida por “sobreposiciones de ritmos dispares entre sí” pero “sin imposición de una cadencia”. El *Théâtre de bouche* (*Teatro de boca*) de Ghérasim Luca corresponde en parte a esta categoría. En más de una ocasión, la construcción del texto participa de las “sobreposiciones-articulaciones”.

Axioma:
el hombre

Tema:
el hombre axiomático

Tesis:
el éxtasis vejado

Eje de ascesis fijo:
X

X:
trifulca que exigir y ejercer
sexo que explorar en exceso

Isla exiliada
en existida. (7-8)

A este texto llamémoslo “saturado”, ya que funciona adjuntando en un hueco y/o escindiendo dentro de un mismo hueco: “el éxtasis vejado” se vuelve “eje de ascesis fijo”. Estamos cerca de la *Wiederaufnahme* tal y como se practica en *L'Évangile de Jean* (el *Evangelio de San Juan*): una glosa es insertada por el medio conduciendo subsecuentemente a un retomar.³⁰

30 La traducción del término alemán *Wiederaufnahme* sería aproximadamente: un *retomar*. “Cuando un interpolador quiere insertar una glosa de extensión media en un texto ya constituido, muchas veces está obligado a ‘retomar’, después de la glosa que ha insertado,

Se trata de una intensificación por redoblamiento porque, por un lado, el hueco está desdoblado y, por otro lado, su orilla o su borde es redoblada o redoblado: “existir” es el otro lado de “axioma”.

Con el texto saturado también la opacidad producida concierne a la pregunta misma —la pregunta del texto-pregunta—. Lo que hay que entender no es el contenido de la pregunta sino el hecho de que haya una pregunta. Es este hecho, esta realidad —que haya una pregunta— lo que se desplaza desde la *physis* hacia la *psiché* del espectador —del escenario al espíritu—, cuando las palabras dejan de significarla, cuando el texto se vuelve, uno después del otro, *débil*, *fuerte* o *saturado*, dejándonos deslizarnos dentro, empujándonos a avanzar hacia delante, subdividiéndonos y desmultiplicándonos, más allá de las palabras.

Hay otra cosa que ayuda a que el texto-pregunta conserve la opacidad de la pregunta, la opacidad que la pregunta requiere para seguir resonando en los espíritus: las series de palabras influyen igualmente sobre el acontecimiento de presentación mismo y sobre las presencias que este pone en juego. Con los textos fuertes, los textos débiles —y los textos saturados, si existen— las palabras ayudan a la presentación, porque la vuelven más presente, porque dan amplitud al presente constituyéndose sobre el escenario y en la sala. Porque sirven para anclarles en el presente, estos textos invitan a los espectadores a no ver las palabras como representantes de un querer-decir.³¹

Hay una afirmación que los actores lanzan a los espectadores al principio de *Outrage au public (Insultos al público)* de Peter Handke: “su presencia es recreada en cada instante por cada una de nuestras palabras” (27). ¿Cómo operan las palabras para recrear “en cada instante” presencia? La respuesta es otra vez esta: que ya sea por debilidad o por fuerza o por saturación, existen para las palabras maneras de, al mismo tiempo, permanecer opacas frente a la representación y sostener el acontecimiento de presentación.

expresiones que se leían antes de esta glosa en el relato primitivo, con el fin de poder reanudar el hilo interrumpido por la inserción que ha realizado” (*L'Évangile de Jean* 235).

31 Es Jean-Luc Godard quién decía: “El querer-decir del autor no tiene nada que ver con lo que muestra. [...] De la noción de autor lo que nos interesó es su política; al autor lo dejamos de lado. Aquello que Nicholas Ray quiso decir cuando hizo *Johnny Guitar* me tiene sin cuidado; por el contrario, la película en sí misma (me interesa muchísimo)” (citado en Kaganski y Bonn).

Devenir literatura del texto-propuesta

Preguntémosnos de nuevo: ¿cuándo, en teatro, se construye el sentido? Porque probablemente hemos ido demasiado rápido con la tarea. En teatro, la cuestión del sentido ya no se plantea de entrada. Llega más tarde.

Nicolas Bourriaud hace en su *Estética relacional* una observación simple aunque de gran alcance para nuestro análisis. Consta que, durante una exhibición de arte contemporáneo, los espectadores, reunidos frente (y a veces dentro) de la obra, tienen todo el chance para comentarla y discutir sobre sus impresiones, así como del (de los) sentido(s) que darle. Añade Nicolas Bourriaud que ese no es el caso en teatro, donde los espectadores tienen que esperar regresar a casa o bien encontrarse en el bar de al lado para dedicarse a semejantes actividades (15-16). De las artes visuales a las artes escénicas, la cronología no es la misma (por ejemplo, la espectadora de *Guignol's dol* había releído el texto de la obra primero en casa antes de compartir su análisis). Si el texto literario despliega realmente sentido, no hay que perder de vista el hecho —tan evidente que lo olvidamos— de que el sentido, en teatro, muchas veces se produce al salir del teatro.

Ya lo mencioné en la introducción: para la puesta en escena que llevé a cabo con los estudiantes de la MITAV en el 2010, no recurrimos sino de forma escasa al texto. Al comienzo se hacía la lectura de un fragmento de *El Mago de Viena* de Sergio Pitlor (un fragmento cuya dimensión absurda era más que manifiesta), luego se proyectaban dos frases enigmáticas extraídas de *El Espectador emancipado* de Jacques Rancière, se oía un diálogo relajado y videograbado, unas actrices susurraban cuatro preguntas sumarias e íntimas al oído de algunos espectadores y, hacia el final, tres actores decían por turno y en medio de movimientos de mesas tres párrafos (de una gran ironía política) que habíamos sacado de 2666, la novela de Roberto Bolaño. Así, el poco texto que había se usaba para confundir, complejizar o cuestionar: pequeñas series de palabras que, a diversos grados, funcionaban como texto-pregunta.

Pero, a las pocas horas de presentarse por primera vez, este trabajo ya estaba acompañado de un texto afirmativo, extenso, lleno de detalles y operando, sin ninguna restricción, un despliegue de sentido. Un espectador —Sandro Romero Rey— lo había escrito al volver a casa después de la presentación, difundiéndolo en Internet a los dos días.

Todo parecía programado por el azar. El miércoles 28 de abril del 2010 me invitaron a presentar un documental sobre Yves Klein en el Centro García Márquez de Bogotá. Hablé sobre la revolución azul, sobre los orígenes de la *performance*, del *body art*, de las instalaciones, del vacío como territorio de la provocación. Al día siguiente, en el mismo sitio, hablé sobre Pina Bausch, a propósito del Día Internacional de la Danza.

Hablé sobre la danza-teatro, la repetición, las relaciones entre las imágenes en movimiento grabadas y las imágenes en movimiento en vivo, irrepetibles. Unas horas más tarde, estaba en la Universidad Nacional de Colombia, presenciando el trabajo del Laboratorio de la Maestría Interdisciplinaria en Teatro y Artes Vivas, bajo la dirección de Jean-Frédéric Chevallier. El círculo comenzaba a cerrarse y volvía a abrirse. No pensaba citar mis dos experiencias autobiográficas previas. Pero lo siento, no se puede guardar distancia en una aventura como la que viví el jueves 29 de abril a las seis y treinta de la tarde en el salón 209 del edificio de Diseño Gráfico. Y no se puede porque el trabajo mismo invitaba a un viaje a través de la percepción y de los instintos en los que nosotros, los espectadores, estábamos involucrados, más allá de la simple experiencia racional.³²

Al llegar a casa, húmedo, bañado en recuerdos y en los restos de la lluvia, me di cuenta de que el trabajo (¿el trabajo?) que acababa de ver se llamaba *La melancolía se nutre de su propia impotencia*. Entonces entendí lo que me pasaba. Entendí por qué había salido huyendo, casi sin despedirme de nadie, con Yves Klein y Pina Bausch y Jean-Frédéric Chevallier entre pecho y espalda. Entendí que sí, que claro, que la melancolía se nutre de su propia impotencia y yo había sido víctima de una agresión flagrante del pasado, de una sensación demasiado profunda, donde se me cruzaron los cables de la memoria y me sentí agotado, maniqué sin brazos y sin piernas, entendí y acepté cómo este tipo de arbitrariedades artísticas pueden ser incómodas para la gran mayoría, comprendí por qué las evitamos y, al mismo tiempo, las podemos valorar sin reservas, porque sí, porque son viajes hacia el delirio de las sombras, hacia los besos robados y los amores locos, son piezas fractales

32 Aquí el autor de este texto hace un minucioso y extenso recuento de los diferentes acontecimientos que componían el montaje. Para leer la versión extensa: <http://trimukhiplatform.org/wp-content/uploads/2017/10/La-melancolia-se-nutre-de-su-propia-impotencia-Testimonio-de-Sandro-Romero-Rey.pdf>

del horror y de la dicha, de las cuales salimos airosos, luego de sumergirnos, sin escafandra. Una hora después, tras la huida, llegué a casa y los tubos del agua estaban rotos. Había que llamar al plomero. No me molestó que se hubieran roto los tubos del agua de mi apartamento. Era apenas entendible. (Romero Rey 1)³³

Pese a que el agenciamiento escénico, series de palabras incluidas (empezando por el título), funcionó como detonador, no es este acto el todo de referencia para el texto que se escribe. El espectador-autor se dedica, recurriendo a sus propias palabras, a establecer relaciones entre diferentes momentos de su experiencia personal reciente —y solo algunos de estos momentos tienen estrictamente que ver con la presentación teatral que él acaba de presenciar—. El espectador-escritor traza por escrito una línea que atraviesa acontecimientos heterogéneos.³⁴ Dentro de este despliegue múltiple y sin centro, se dedica él a explicitar lo que produce sentido y lo que, al contrario, remonta a una ausencia de sentido.³⁵

El texto acaba con una llamada al plomero: un acto que se vuelve fuente de relajamiento y, quizás también, de regocijo —regocijo cuya posibilidad, el espectador-autor no sospechaba la existencia hasta este momento—. He aquí un elemento decisivo para la comprensión del fenómeno. Jean-François Lyotard lo formuló de manera concisa: producir sentido, es “dar para pensar y actuar” (*Moralités* 83). Si enfocamos (pensamos) una posibilidad para la acción, un hilo encuentra cómo extenderse. En otras palabras: es el desarrollo, el despliegue de este hilo hacia la acción lo que vuelve posible el sentido. Dar sentido es crear relaciones —con la meta de volver posible un actuar—. Sin eso, el sentido no puede encontrar dónde desplegarse —regresando entonces

33 La primera parte del texto se asemeja a lo que calificábamos de funcionamiento débil mientras la segunda (a partir de “el círculo comenzaba a cerrarse”) se acerca a lo que llamábamos un texto fuerte. Una parte abre y deja pasar; la otra arma y empuja.

34 No pasa siempre. A veces los espectadores se autolimitan. Es lo que sucedió con la instalación permanente de *Un día nuevo en el desierto* de Daniela Bright: un carnet de *post-it* estando colocado cerca de un metrónomo, todos los textos breves que miembros del público escribieron tenían que ver con el tiempo... Y eso pese a que el dispositivo en constante cambio no parecía orientar las posibles derivas de cada espectador. Daniela Bright presentó este trabajo del 24 al 29 de agosto del 2015 en el Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, en el marco de la IV Muestra de trabajos de grado de la MITAV.

35 Se trata de sentido y no de significación porque nunca aparece un “esto quiere decir aquello” en el texto de Sandro Romero Rey.

hacia la simple recepción de una significación heredada o comunicada—. A veces, el paso concreto al acto ni siquiera es necesario. Para que algo de sentido aparezca suele bastar pensar en la acción, nada más considerar la posibilidad de su realización. Es lo que sucede cuando el espectador se vuelve el autor del texto: se da a sí mismo para pensar y actuar. Dibuja un camino que, si bien no lleva a ninguna parte (pues la llegada del plomero no constituye un desenlace con valor existencial), sigue siendo su camino, singular y real.

Una de las tradicionales prerrogativas del texto de la escena, inducir la acción (la etimología de la palabra *drama*), se vuelve así una característica del texto producido desde la sala. Es probablemente por esta razón, y también por la gran heterogeneidad y multiplicidad de los acontecimientos puestos juntos que, en el ejemplo anterior, el misterio y la opacidad están mantenidos —incluso, y es más sorprendente, acentuados—. El uno y el otro aspecto están vinculados: heterogeneidad y multiplicidad aumentan las posibilidades de que el texto (del espectador) produzca acción, hasta incluso una pluralidad de acciones. Está aquí, según la hermosa expresión de Rancière, “la máquina de misterio”, obrando en el texto escrito desde la sala, una máquina que no tiende a oponer mundos o experiencias del mundo, “sino a poner en escena, por las más imprevistas vías [escribir un texto], una copertenencia que da la medida de los inconmensurables” (*Le destin* 68).³⁶

Al salir de una presentación en Calcuta de *Acercamiento al silencio* de Supriyo Samajdar, una joven estudiante se puso a escribir. El caso es interesante porque la puesta en escena a la cual acababa de asistir ella consistía en un derrumbe de los habituales “pilares” del teatro. No se veía gran cosa, los actores pasaban la mayoría de su tiempo en no hacer nada, y, cuando hacían algo, era siempre de lado, atrás, a espaldas del público, o bien simultáneamente con otras acciones. Uno dejaba derramarse cera sobre la muñeca de una espectadora, otro ejecutaba —con prisa y ausencia de talento— algunos movimientos de danza Kathakali, mientras que un tercero y un cuarto se entretenían sin

36 Algunos de los rasgos del texto-propuesta de Sandro Romero Rey pueden dar a pensar que se trata en realidad del simple ejercicio de un crítico de teatro: el ensamblaje de palabras que solo un “especialista” tiene la capacidad de proponer. Se trataría del texto producido por este espectador peculiar que es el crítico de teatro. Es cierto que el texto de Romero Rey posee la sutileza y profundidad generalmente atribuidas al texto crítico. Pero, podemos acordar también lo contrario y defender la idea de que el texto-propuesta —como el texto de Romero Rey— nunca llega a ser del todo un texto de “crítico”.

que se pudiera oír su conversación. En pocas palabras: no había centro de atención y no había nudo de tensión. En cuanto al texto, estaba compuesto por preguntas simples, a veces sumarias, dirigidas esporádicamente a uno que otro espectador. Se trataba entonces de un dispositivo operando por retiro y borradura visual, y por ende, dando importancia a las preguntas formuladas, como si nada más quedasen ellas.

En el texto que redactó luego, Ananya Kanjilal subraya que, a medida que la función transcurría, la relación con los otros espectadores y actores se hacía más dulce. Insiste sobre la radical novedad de esta experiencia, la cual ella reubica dentro del contexto de la India —donde los códigos de comportamiento son establecidos de tal manera que solo quedan muy pocas posibilidades para modificarlos—. Un extracto:

Lo que más me llamó la atención es la libertad, la libertad de no ser juzgada. Podía yo poner mi punto de vista, construir mis opiniones sin temor de verlas evaluadas. Con los amigos o con la familia e incluso con nuestros amantes, tenemos un conjunto de normas que seguir —normas que establecemos nosotros mismos o bien que establece nuestra sociedad—. Aquí [*durante la función*], el círculo estaba libre de todo eso. Tú podías enunciar tus pensamientos mientras agarrabas la mano de un completo desconocido y sin que haya en eso nada bizarro.³⁷

Este texto podrá parecer demasiado personal y quizás ingenuo. Es cierto que no fue pensado para ser compartido —lo directamente opuesto a un texto de “crítico”—. Pero lo más sorprendente surge después, cuando la estudiante decide componer un poema de doce versos y titularlo “La muerte de una flor”:

La rosa del damasco ya no es más
Sus pétalos se han marchitado
Desaparecido el rubor que ella llevaba
Su belleza toda estropeada.
El tiempo ha desbaratado su espina
Con su cabeza hacia el suelo

37 Ananya Kanjilal me compartió estos comentarios por correo electrónico, poco menos de una semana después de haber presenciado la obra.

Su desgaste a diferencia de la mañana
No hecha es todo su límite.
Ella ya no es la bonita vista
Que fue comprada por el amante.
Intenta él, por más que pueda:
Pero no pudo curar la flor.³⁸

Es por esta razón que la producción escrita de esta espectadora accede al estatuto de texto-propuesta. La redacción de este poema permite asir mejor lo que ha estado en juego: si el espectador propone un texto, es porque busca dar sentido, pensar una acción, por supuesto, pero es también porque se dedica, de manera muy simple, ingenua otra vez, a producir literatura. El texto que producen unas personas en la sala se da como texto literario (la segunda parte del relato de Sandro Romero Rey podría, de la misma manera, considerarse como tal en tanto que producción literaria).

Búsqueda de sentido y literatura no están desvinculadas. Si la producción de sentido consiste, al salir del teatro, en una producción literaria, es porque un sentido singular encuentra cómo trazarse y decirse a través de la literatura. Handke lo subrayó. Rancière lo notaba también: “los espectadores ven, sienten y comprenden algo en la medida en que componen su propio poema, como lo hacen a su manera dramaturgos o directores de escena” (*Le spectateur* 19).

He aquí el cambio de cronología sugerido al comienzo y he aquí también la manera de salir del callejón sin salida antes mencionado: se produce un texto literario (es decir, una sucesión escrita de palabras para desplegar sentido) después de que el teatro haya tenido lugar. Se evidencia así, sin duda alguna, una de estas “puestas en cuestión de la relación causa-efecto”, una “inversión de la inversión” (Rancière, *Le spectateur* 28, 98) que caracteriza los dispositivos estéticos contemporáneos. Si existe un texto al cual el escenario recurre a veces, también existe otro texto, producido por uno u

38 La traducción del inglés es mía; dice el original: “The damask'd rose is no more / Its petals have all withered / Vanished has the blush she wore / Her beauty all battered. / Time has blunted her thorn / With its head toward the ground / Its wear unlike the morn / Undone is all its bound. / She is no longer the pretty sight / That was bought by the lover. / Try, as hard as he might: / But he could not cure the flower”. Ananya Kanjilal compartió el poema por correo electrónico una semana después de haber presenciado la obra.

otro espectador, una vez terminado el acto teatral —un texto que no surge sino al final del proceso, un texto que ya no viene primero sino al final, que ya no es punto de partida sino punto de llegada—. Este texto no es más la causa del teatro sino su consecuencia. Es un texto que aporta *el* escenario y ya no que aporta *al* escenario.

Del texto-pregunta al texto-propuesta

Si el escenario despierta la producción de un texto literario, no predetermina el alcance ni la naturaleza de este, no manda sobre su contenido. La “puesta en cuestión” concierne la relación entre el texto-pregunta en la escena y el texto-propuesta en la sala. Si hoy, recurrir a palabras sobre un escenario tiene como función interrogar y poner en duda lo que le sucede al espectador al presenciarlo, el texto producido luego en la sala consiste en proponer y afirmar por cierto, pero lo que afirma el segundo no tiene forzosamente que ver con lo que interrogaba el primero. Las respuestas aportadas desde la sala no son necesariamente respuestas a las preguntas enunciadas desde el escenario. La pregunta es opaca, no lo olvidemos. Está dirigida hacia las sensaciones presentes y las sensaciones que conlleva el hecho de estar presente. Y tanto estas como aquellas han sido agujeradas (texto débil), trastornadas (texto fuerte), o aceleradas (texto saturado) por la sucesión de palabras.

El texto-pregunta bajo el efecto del texto débil, del texto fuerte y del texto saturado, deconstruye. Al contrario, el texto del espectador ensambla. Uno desmultiplica, el otro vincula; uno corta y enciende la literatura, la hace fundirse en un dispositivo energético operando por vacíos, llenos o desbordamientos, mientras el otro la perfila, la elabora y la reinventa. Las palabras usadas sobre el escenario sirven, más que otra cosa, para complejizar e interrogar. Aceleran la confusión o bien cavan el misterio. Al fundirse en un dispositivo ante todo energético, tienden a despedazar la literatura. En el extremo casi opuesto de eso, las palabras en la sala, una vez que se ha acabado el teatro, esculpen, elaboran y reinventan una literatura. La escena deshace la literatura mientras que, en las butacas, algunos la construyen de nuevo.

Mucho se ha hablado del “devenir-escénico” (Sarrazac 63-66) de un texto literario. Quizás haya llegado el tiempo de enfocar el “devenir-literatura” de un acto teatral, una producción deseante que no se activa inmediatamente

sino luego. Una suerte de “dramaturgia otra” después de la *performance*. No un texto *de* teatro sino un texto *después del* teatro, un texto *gracias al* teatro.

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. *Qu'est-ce que le contemporain?* Traducido por Maxime, París, Rivages poche, 2008.
- Beckett, Samuel. *La dernière bande*. París, Minuit, 1959.
- Bourriaud, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Dijon, Les presses du réel, 2001.
- Bright, Daniela. “Un día nuevo en el desierto”. Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia, 2015.
- Cadiot, Olivier. *Retour définitif et durable de l'être aimé*. París, POL, 2002.
- Chevallier, Jean-Frédéric. *Deleuze et le théâtre: rompre avec la représentation*. Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015.
- . “Fenomenología del presentar”. *Literatura: teoría, historia y crítica*, vol. 13, núm. 1, 2011, págs. 49-83.
- . “Por un teatro menor (Deleuze y el teatro 2)”. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, núm. 5, 2011, págs. 7-19.
- . “Tres entradas en lo trágico y un poco más...”. *Revista Educación Estética*, núm. 1, 2007, págs. 295-297.
- Chevallier, Jean Frédéric, y Matthieu Mével. “Texto fuerte / Texto débil”. *Revista Colombiana de las artes escénicas*, núm. 4, 2010, págs. 16-28.
- Deleuze, Gilles. “L'Épuisé”. *Quad*. Por Samuel Beckett. París, Minuit, 1992, págs. 55-106.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *Kafka. Pour une littérature mineure*. París, Minuit, 1975.
- . *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. París, Minuit, 1980.
- Dubuffet, Jean, y Claude Simon. *Correspondance. 1970-1984*. París, L'Echoppe, 1994.
- García, Rodrigo. *L'Histoire de Ronald le clown de Mc Donald's — J'ai acheté une pelle chez Ikea pour creuser ma tombe*. Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2003.
- Guerrin, Michel. “Olivier Py, direction Avignon”. *Le Monde*, 16 de abril del 2011.
- Handke, Peter. *La Pupille veut être tuteur*. Traducido por Philippe Adrien y Heinz Schwarzinger, París, L'Arche, 1985.
- . *Le non-sens et le bonheur*. París, Christian Bourgeois, 1993.

- . *Outrage au public*. Traducido por Jean Sigrid, París, L'Arche, 1968.
- Jelinek, Elfriede. *L'Évangile de Jean: Sources, rédaction, théologie*. Editado por M. de Jonge, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 1987.
- . *Winterreise*. Traducido por Sophie Herr. París, Seuil, 2012.
- Kaganski, Serge, y Frédéric Bonn, “Le petit soldat: Jean-Luc Godard”. *Les Inrockuptibles*, núm. 81, 27 de noviembre de 1996, págs. 70-77.
- Kroetz, Franz Xaver. “Concert à la carte”. *Haute-Autriche, Meilleurs souvenirs de Grado, Concert à la carte*. Traducido por Ruth Henry y Robert Valançay, París, L'Arche, 1991, págs. 85-100.
- Luca, Ghérasim. *Théâtre de bouche*. París, José Corti, 1987.
- Liotard, Jean François. *Des dispositifs pulsionnels*. París, Galilée, 1994.
- . *La condition postmoderne*. París, Minuit, 1979.
- . *Le postmoderne expliqué aux enfants*. París, Galilée, 1988.
- . *Moralités postmodernes*. París, Galilée, 1993.
- Müller, Heiner. *Hamlet-Machine*. Traducido por Jean Jourdheuil. París, Minuit, 1985.
- Musil, Robert. *L'homme sans qualités*. Traducido por Phillippe Jaccottet. París, Point Seuil, 1995.
- Nancy, Jean Luc. *Le Sens du monde*. París, Galilée, 1993.
- . *Vous désirez?* París, Bayard, 2013.
- Novarina, Valère. *Je suis*. París, POL, 1991.
- . *L'Acte inconnu*. París, POL, 2007.
- . *Le théâtre des paroles*. París, POL, 1989.
- Pasolini, Pier Paolo. *Calderón. Théâtre*. Traducido por Titina Maselli, Michèle Fabien y Alberte Spinette, Arles, Actes Sud-BABEL, 1995.,
- Rambert, Pascal. *Le Début de l'A*. Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001.
- Rancière, Jacques. *Le destin des images*. París, La Fabrique, 2003.
- . *Le spectateur émancipé*. París, La Fabrique, 2008.
- Régy, Claude. *L'ordre des morts*. Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1999.
- Romero Rey, Sandro, director. *Sul concetto di volto nel figlio di Dio*. Música de Scott Gibbons, producción de Societa Raffaello Sanzio, Italia, 2011. Producción teatral.
- . “La melancolía se nutre de su propia impotencia”. Trimukhi Platform, 30 de abril del 2016, págs. 1-6. Web. 15 de mayo del 2017.
- Sarrazac, Jean. “Devenir scénique”. *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belfort, Circé/Poche, 2005, págs. 63-66.

Simon, Claude. *Discours de Stockholm*. París, Minuit, 1986.

———. *Le jardin des plantes*. París, Minuit, 1997.

Tackels, Bruno. *Anatoli Vassiliev – Ecrivains de Plateau III*. Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2006.

———. *François Tanguy et le Théâtre du Radeau. – Ecrivains de Plateau II*. Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2005.

———. *Les Castellucci – Ecrivains de Plateau I*. Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2005.

———. *Rodrigo García – Ecrivains de Plateau IV*. Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007.

Vattimo, Gianni. *Espérer croire*. Traducido por Jacques Rolland, París, Seuil, 1998.

———. *La Fin de la modernité*. Traducido por Charles Alunni, París, Seuil, 1987.

Sobre el autor

Jean-Frédéric Chevallier es filósofo y director teatral. Es egresado de la Universidad de París III. Se ha desempeñado como profesor en la Universidad Nacional Autónoma de México y en la Universidad de París — Sorbona Nueva. Actualmente es director de Trimukhi Platform, en India, y editor de la revista bilingüe *Fabrique de l'art*.

Sobre la nota

Este ensayo fue compuesto para acompañar un taller impartido en la Maestría en Escrituras Creativas de la Universidad Nacional de Colombia, en septiembre del 2015. En él, el autor expone las reflexiones que ha ido desarrollando en los últimos quince años en cuanto al uso de palabras en la escena.