

FENOMENO- LOGÍA DEL PRESENTAR*

* Este ensayo ha sido publicado originalmente en el número 13 de la revista *Literatura: teoría, historia y crítica* (Universidad Nacional de Colombia) en respuesta a una invitación lanzada por Víctor Viviescas. La presente versión consta de una introducción y conclusión más detalladas, teniendo en la mira a los jóvenes artistas de Cuba.

JEAN-FRÉDÉRIC CHEVALLIER

INTRODUCCIÓN: PENSAR EL TEATRO
Y PENSAR LAS ARTES

Escribí hace diez años un texto en gran medida inspirado por el análisis hermenéutico.¹ Encontraba en este terreno los elementos que me faltaban para pensar lo que sucedía entre el actor y el espectador. Tres años después, volver a esta misma relación desde el campo sociopolítico me condujo a minimizar el alcance de una de las expresiones que había propuesto en ese entonces: el «intercambio simbólico entre actor y espectador». La noción de «intercambio» convertía el espacio teatral en algo

muy poco distinto de lo que ocurre en la esfera económica (el intercambio monetario); el adjetivo «simbólico» limitaba a un cierto tipo de vínculo lo que llegaba a surgir entre el escenario y la sala (un símbolo).² Me interesa ahora retomar estas inquietudes, pero trabajarlas sin limitar el origen de mi vocabulario a un solo campo de estudio ni mi enfoque a un solo arte.

Las preguntas que planteamos hoy acerca de las artes no son sin consecuencias para nuestro mañana: pueden ayudar a abrir, desplazar, refrescar, reponer en movimiento una práctica artística determinada; pueden también limitar esta práctica, rodearla con un cerco definicional infranqueable, fijarla mediante palabras que impiden cualquier tipo de pensamiento (auto)crítico.

En este sentido, no se trata simplemente de buscar *qué* decir de tal o tal arte sino también de escoger *cómo* decirlo. Por ejemplo: no solo abocarse a resolver el problema «¿*qué* es del teatro?» o «¿*qué* hacer sobre un escenario?» sino examinar también *cómo* enfocar teóricamente la actividad teatral para atender este problema. Y preguntar «¿*cómo*?» es interrogar también el lugar desde donde hablamos, las dimensiones y bordes de ese, el panorama que tenemos cuando nos instalamos ahí —incluso si nos instalamos momentáneamente—. Es escudriñar; es decirse: «¿*cómo* acercarse?»; ¿a qué distancia quedarse?; ¿cuánto abarcar con la mirada?»

Y quizás sea necesario engrandar este *cómo*. Porque, retomando el mismo ejemplo, ¿*cómo* pensar solo en el teatro?, ¿*cómo* pensar este solo?, ¿*cómo* pensar en él sin pensar al mismo tiempo en el cine o en la música o en la pintura que lo componen? ¿No se ha vuelto inoperante hoy en día pensar de forma aislada en el quehacer escénico, tanto como pensarlo desde un terreno único? ¿El análisis no ganaría en

pertinencia si se considerará que cuando hay teatro también hay video, literatura, danza, arquitectura, etcétera? ¿No incrementaríamos el rigor del estudio si se enfocaría el teatro como un arte dentro de otras artes, en relación, en combinación, en discusión, en entrecruces con estas otras artes? ¿Qué pasaría si en vez de hablar de un *teatro del presentar*³ se hablaría de un *teatro como arte del presentar*? ¿Qué podríamos decir de las *artes del presentar* que ayudaría en asir con aún más agudeza de qué se trata con el teatro?

El procedimiento no tiene nada inédito. Años atrás, Nathalie Sarraute y Claude Simon, cuando buscaban explicitar en qué consistían sus labores de escritores, no pararon de tomar prestado al vocabulario de la pintura. Para Sarraute, la literatura (i.e. la pintura) «no restituye lo visible sino que vuelve visible»⁴

¹ Véase Jean-Frédéric Chevallier: «Teatro del presentar», en *Citru.doc n. 1. Cuadernos de investigación teatral*, Citru, México D.F., 2005, pp. 176-185.

² Véase Jean-Frédéric Chevallier: «Teatro del presentar y resistencia al neoliberalismo», en *Líneas de fuga n. 20: El gesto teatral contemporáneo*, Casa Refugio Citlaltépetl, México D.F., 2006, pp. 6-22.

³ Véanse Jean-Frédéric Chevallier: «Teatro del presentar», en ob. cit.; Jean-Frédéric Chevallier y Frank Micheletti: «La presencia del cuerpo, el cuerpo de la presencia», en *Líneas de fuga n. 20: El gesto teatral contemporáneo*, Casa Refugio Citlaltépetl, México D.F., 2006, pp. 75-80; Jean-Frédéric Chevallier y Ángeles Batista: «Provocar los sentidos, dar sentido», en *Coloquio internacional sobre el gesto teatral contemporáneo*, Proyecto 3, UNAM, Escenología, México D.F., 2004, pp. 79-90; Jean-Frédéric Chevallier y Ángeles Batista: «Entre investigación teórica y práctica escénica», en *Des/tejiendo escenas: Desmontajes*, coord. I. Diéguez, INBA, México D.F., 2009, pp. 259-273.

⁴ Paul Klee: «Credo du créateur», *Théorie de l'art moderne*, tr. P.H. Gonthier, Genève, 1971, p. 34, citado por Nathalie Sarraute: «Roman et réalité», *Œuvres complètes*, Gallimard (Pléiade), París, 1996, p. 1644. Todas las traducciones del francés al castellano son del autor.

⁵ P.-M. Doran (ed.): *Conversation avec Cézanne*, citado por Nathalie Sarraute, «Roman et réalité», ed. cit., p. 1644.

⁶ Hablando del modo de composición de los cuadros cubistas, y más en específico de los de Picasso, observa «conjuntos [funcionando] de manera, por así decirlo, sinfónica». Claude Simon: «L'absente de tous bouquets», *Quatre Conférences*, Minuit, París, 2012, p. 57.

⁷ Véase Jean Dubuffet, Claude Simon: *Correspondances 1970-1984*, L'Échoppe, París, 1994.

⁸ Véase Alain Cuffe: «L'actuel et le discontinu: l'espace au présent», *La peinture après l'abstraction*, eds. Alain Cuffe y Béatrice Parent, Les Musées de la Ville de Paris/Actes Sud, París, 1999, p. 34. A veces el pintor se vuelve realmente un bailarín: Pollock, al orientar los movimientos de su cuerpo, al realizar así una suerte de danza, dejaba caer *drippings* (colores líquidos) sobre la tela colocada en el piso. Pero, dado que los espectadores no suelen ser invitados a esta parte del trabajo, es importante en efecto «desdramatizar» el gesto bailado, y no volver pretencioso el *action painting*. Era ahí la grandeza de Pollock —y el límite de sus imitadores.

lo que no lo es (Paul Klee); trabaja para despertar «la fuente impalpable del sentimiento»⁵ (Cézanne). También Simon, para hablar de su forma de producir palabras y frases, recurre a la pintura... y la analiza en términos musicales...⁶ Y las cartas que intercambia con el pintor Jean Dubuffet dan la prueba de que el va-i-ven de un territorio propio a un territorio ajeno ayuda a la comprensión teórica de estas prácticas en sí no reflexivas que son las artes.⁷ Simon, Sarraute, Dubuffet miraban del lado de otras artes para entender y comprender mejor su propia práctica artística —que sea la literatura o la pintura—. ¿Por qué no hacer lo mismo con el teatro?

De hecho, cuando Sarraute o Simon dicen «novela», muchas veces podemos oír también «puesta en escena». Lo que afirman en cuanto a la primera es, en varios puntos, aplicable para el análisis de la segunda (mucho más que en el ensayo «Le gant retourné» que Sarraute dedica específicamente al teatro). Eso para nada significa que regresemos a la vieja idea: teatro = texto; de la misma manera que no es por tomar prestado al vocabulario de la pintura que la novela se vuelva un cuadro, o que escoger en la producción conceptual de la filosofía nociones para describir las artes vivas equivalga a transformar el escenario en un teatro de ideas. Cuando el pintor Martin Barré afirma que le importa «*desdramatizar* el gesto en el tiempo mismo de su ejecución»,⁸ obviamente no llama a una conversión de los artistas plásticos en actores. Estos desplazamientos de perspectivas tienen un objetivo distinto: lograr aprehender, con la máxima acuidad posible, lo que, en un campo artístico dado, está surgiendo —así como la manera en la que eso que surge, surge.

A eso al menos invita el acercamiento entrecruzado —algunos dicen ahora «interdisciplinario»—: tejer, desde campos distintos, una suerte de aparato de análisis *in progress* y aprehender así la multiplicidad (y por ende las respectivas singularidades) que las artes —precisamente en plural— ponen en juego —en el doble momento de construir el artefacto (el artista) y de entrar en relación con él (el espectador).

Porque, insistía yo al comienzo, es de nuestras *maneras* de acercarnos al acto teatral que dependerán las posibles otras *maneras* de hacer teatro. Quizás sea con la condición de pensar el teatro desde otras artes, y viceversa (pensar otras artes desde el teatro), que se logrará enunciar algo pertinente en cuanto al teatro mismo, algo que nos ayude en hacerlo, incluso en inventarlo. Así, al escoger hacer variar las perspectivas, ¿cómo pensar, desde diferentes campos, en el teatro (entre otras cosas), de tal *manera* que este pensar ayude a *potencializar* nuestras realidades presentes —o sea las del teatro tal vez, o las de otras artes, o ni siquiera de artes, simplemente algo de nuestros entornos?

FENOMENOLOGÍA: PRIMER ESBOZO DE UN PROCESO ESTÉTICO

Seguro el lector recordará este episodio al principio de *Moby Dick* de Herman Melville, donde el narrador, que acaba de entrar en una posada, pasa un largo tiempo tratando de entender qué representa la gigantesca pintura de aceite «completamente agrietada y llena de humo»⁹ que tiene enfrente y, ya que lo adivinó, se pregunta enseguida qué quiso decir el artista al representar así las cosas. Habitualmente, cuando se analiza una obra, se suele estar del lado del significado, porque lo que uno vio o escuchó supone que es el artista quien quiso decirlo. Nos olvidamos de que son primero nuestros sentidos los que han sido tocados, y que nuestro deseo de dar sentido nació de este despertar sensual. Y, como nos olvidamos de eso, prestamos al artista la intención de haber querido decir lo que exactamente entendimos.

Ahora bien, y a diferencia de la mitad del siglo XIX (cuando Melville publica su novela), la tarea del artista ya no consiste en decirnos algo. Claude Simon, en el discurso que pronunció al recibir el premio Nobel de literatura, insistía sobre el hecho de que, cuando él escribe una novela, no tiene nada que decir. Añadía: «de hecho, si alguna importante verdad de orden social, histórico o sagrado me hubiese sido revelada, me parecería ridículo, para exponerla, recurrir a una ficción inventada; mejor redactaría un tratado razonado de filosofía, sociología o teología».¹⁰ El coreógrafo Merce Cunningham regresaba sobre lo mismo: «Nunca creí en todo eso que se dijo acerca de la “significación” de la música, o la “significación” de la danza».¹¹ Más irónico aún, el director de escena Rubén Ortiz decía, durante un encuentro con estudiantes de la Universidad Nacional Autónoma de México en 2007, y parafraseando a Bob Wilson: «si tuviera algo que decir a los espectadores, ¡les mandarí un e-mail!».

Hoy en día, la labor del artista no consiste en decirnos algo. Consiste en hacernos sentir de tal manera que nazca en nosotros el deseo de saber más sobre lo que de repente nos sucede o nos mueve. Si en la película *Nombre Carmen* el paso del metro aéreo se acompaña del grito de una gaviota —pese a que en París no haya tal pájaro— no es para sugerirnos que la capital francesa sea reconstruida a la orilla de algún mar.¹² De la misma manera, al principio del montaje teatral *Infierno*, el artista asociado del Festival de Avignon 2008 entra, se para en el proscenio, da su nombre y aparecen perros que lo atacan. Aquí, Romeo Castellucci no pretende hacernos reflexionar acerca de los peligros que corre la humanidad al convivir con animales.¹³ El artefacto artístico no es comunicador (de un significado) como lo afirmaban los semiólogos, ni contaminador (de un sentimiento) como lo planteó Artaud. El espectador no

recibe un mensaje («¡deja de vivir con animales!»), tampoco identifica y reproduce un sentimiento generado desde el escenario (la aparente calma del director convertido en actor).

Al poner juntas dos singularidades distantes y distintas, Jean-Luc Godard y Romeo Castellucci intentan primero producir en nosotros «sensaciones puras»,¹⁴ es decir: permitirnos tener una experiencia ante todo sensorial. Y no hay que separar aquí lo sensible de lo inteligible. El dispositivo artístico es productor de sensaciones y de posibilidades de que, desde esta actividad de los sentidos, surja sentido. Si el dispositivo artístico trata principalmente, mediante la puesta en relación de elementos diferentes (un hombre que habla y perros que muerden, un vagón del metro y el grito de una gaviota), de producir sensaciones en los espectadores, es para que estos espectadores sientan y produzcan sentido.

Lejos del «pienso, luego existo» de Descartes, y con la obvia condición de que el montaje tenga cierta eficacia estética, se opera, en el espectador, una suerte de «siento, luego pienso». Estrictamente hablando, una obra nunca nos hace pensar, pero hace que queramos pensar. Las sensaciones experimentadas, cuando toman sentido, operan como despertadores de pensamiento o detonantes del deseo de pensar. El caso de la música es tal vez más obvio. Ya sea un viejo álbum de Pink Floyd escuchado en casa o un concierto de sarod por Amjad Ali Khan presenciado en Calcuta, al oír una composición de sonidos, velocidades y texturas, uno está en un estado sensorial tal que su mente se abre y comienza a errar en múltiples direcciones. Pero, insisto, estas fugas operan porque hubo primero un sentir y luego una toma de consciencia de que tenía sentido sentir así.

⁹ Herman Melville: *Moby Dick*, tr. J. Giono, Gallimard (Folio), París, 1980, pp. 52-54.

¹⁰ Claude Simon: *Discours de Stockholm*, Minuit, París, 1986, p. 24.

¹¹ Merce Cunningham: *La Danse et le Danseur*, Belfond, París, 1990, p. 172.

¹² *Prénom Carmen*. Dirección: Jean-Luc Godard; Antenne 2, Francia, 1983.

¹³ *Infierno*. Dirección, escenografía, iluminación y vestuario: Romeo Castellucci; música: Scott Gibbons; producción: Societas Raffaello Sanzio; Festival d'Avignon, Francia, 2008.

¹⁴ Recurrimos aquí, para estudiar el cine, al concepto que Nathalie Sarraute propuso para pensar la literatura: «La novela sigue el movimiento de todas las artes que consiste en un esfuerzo constante para liberar la obra de las significaciones que la estorban, que se han vuelto inútiles, y para desprender la sensación pura.» («El lenguaje en el arte de la novela», *Œuvres complètes*, Gallimard (Pléiade), París, 1996, p. 1693).

¹⁵ Edmund Husserl: *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, PUF, París, 1964, p. 37.

¹⁶ Nathalie Sarraute: «Forme et contenu du roman», en ob. cit., p. 1675.

¹⁷ Samuel Beckett: *Poèmes*, Minuit, París, 1978, p. 12.



ILUSTRADO CON: *Fragmento no. 3. Aproximación a la idea de la desconfianza*, PitouStrash Company, Francia, 15 FTH
DIRECCIÓN: Evelyn Biecher

Aparecen ya, aunque de forma todavía un tanto desordenada, al menos cinco gestos distintos cuya sucesión participa de un mismo proceso estético: 1) relacionar singularidades, 2) despertar los sentidos, 3) sentir los sentidos despiertos, 4) dar sentido, 5) producir pensamiento. Y, tal vez ahora, el estudio universitario de una obra, tanto literaria como musical, teatral, plástica, arquitectónica o cinematográfica, se debe limitar a eso: alistar los momentos, entender las articulaciones abiertas y dinámicas que conducen de la composición estética por el artista a la producción de pensamiento en el espectador. Es otra vez la cuestión del *cómo*. ¿Cómo analizar lo que transcurre desde el momento en que el artista piensa en hacer una obra hasta el momento en que el espectador, después de haber visto la obra hecha, está pensando —del pensar de uno al pensar de otro?

Hablo aquí de «fenomenología» para insistir en la sencillez del intento. Recordemos esta invitación de Husserl: «Desconectemos cualquier tipo de aprehensión y cualquier tipo de tesis trascendental»¹⁵ acerca de cómo deben ser o no ser las cosas. Con esta misma disponibilidad, ingenuamente, paso por paso, propongo intentar describir lo que acontece a lo largo del proceso estético. Quizás las preguntas tengan que ser bastante modestas: ¿qué efectos estéticos se producen?, ¿cómo está construido el artefacto artístico?, ¿qué relación(es) se puede(n) establecer entre el dispositivo que pretende producir y lo que finalmente está producido (los efectos estéticos y el pensamiento propio)?

ARTICULACIÓN 1: DESPERTAR LOS SENTIDOS,
PONER EN RELACIÓN

Hay una fórmula simple y clara para explicar el arte: no hay nada antes del sentir. O bien, y he aquí nuestro punto de partida: el artefacto artístico procura producir sensaciones. En

«Forma y contenido de la novela», Natalie Sarraute es más específica todavía: «se trata de entrar en un contacto del que surgirán sensaciones nuevas».¹⁶ Para que sea arte, debe emerger una sensación hasta ahora desconocida, una sensación propiamente estética que creemos nunca antes haber experimentado. Si se reproduce una sensación ya común, se trata, sigue Sarraute, de entretenimiento. O digamos, dando importancia a la expresión «entrar en contacto», que el arte busca dar la posibilidad de experimentar sensaciones —comunes o inéditas— de otra manera. Quizás sea ese carácter de *otredad estética* el que convierte la experiencia en una peculiar aventura, a la vez íntima, profunda y singular.

Pero, antes de describir en qué consiste esta «otra manera», hace falta entender primero «cómo» una obra de arte llega a producir sensaciones —¿de qué «contacto» estamos hablando?—. Ya lo evoqué: la labor del artista es la de un *seleccionador y relacionador*: escoge elementos cuya puesta en contacto, intuye, producirá sensaciones. El artista evalúa la eficacia estética de una relación entre dos diferencias: son tanto la gaviota y el metro, el director de escena y los perros de guardia, como la palabra «corazón» y la palabra «tiempo», la palabra «tiempo» y las palabras «aire», «fuego», «arena», en estos primeros versos de un poema de Samuel Beckett:

música de la indiferencia
corazón tiempo aire fuego arena¹⁷

Aquí, el sentir del artista se limita a un desarrollo en potencia: él siente la *posibilidad* de sentir. Intuye que la puesta en relación tiende a ser productora de sensaciones, sin saber con certeza todavía ni el grado ni el tipo de sensaciones en juego. Bergman reconoce la dimensión a veces frustrante de este oficio, o, al

menos, la humildad que este requiere: «Observo, grabo, constato, controlo. Propongo, interpelo, doy ánimo, rechazo. Nada espontáneo en mí, nada impulsivo. Mi intuición habla rápida y claramente. Estoy todo entero presente».¹⁸ La mirada (observar, recordar, constatar, controlar) se dirige sobre la relación potencial —sobre el potencial de la relación—; pero la acción (proponer, interpelar, animar, rechazar) se dirige sobre cada uno de los elementos que se van a poner en relación. Bergman puede modificar el gesto de un actor y su forma de decir el texto, para aumentar así la potencialidad de la relación entre tal movimiento y tal frase. La acción del artista concierne a elementos *reales*, mientras su mirada está dirigida hacia las relaciones *potenciales* sobre las cuales finalmente no tiene poder de decisión.

Imaginemos una barranca y un puente que hay que construir para atravesarla. La labor del artista consiste en hacer más firmes (tal vez haya que decir: en afirmar) las bases de ambos lados del precipicio para un hipotético puente, más consistente el balance entre las dos superficies de apoyo. Pero el artista no interviene en el diseño, ni en la construcción del puente mismo. Si interviniera, reduciría la relación potencial a una sola forma de vínculo, un solo tipo de puente: la forma que él habrá escogido. Si, en algunas ocasiones, el artista logra predecir con cierta seguridad la naturaleza del efecto que producirá (el diseño que llegará a tener el puente), este efecto sigue conservando su carácter virtual: es una posibilidad con un alto índice de probabilidad, pero nunca es una obligación.

Podemos hablar de un puente o bien de una «y». Entre una imagen y un sonido, un movimiento y una frase, una palabra y otra palabra, un material y otro material, un color y otro, es la «y» la que finalmente importa. La intuición del artista concierne a esta «y». Pero su zona de intervención no es la «y», sino ambos lados de la «y»: esta imagen por un lado, este sonido por otro, este gesto de la mano por un lado, este ritmo al decir una frase por otro, etcétera. El artista trabaja mirando hacia una «y» que todavía no está —o que está en potencia—. Dicho de otra manera, el artista obra para potencializar la «y», para aumentar su potencial.

Ahora, ¿qué entender por potencial de la «y»? En el *Salammbô* de Flaubert, la «y» no es conjuntiva, sino conclusiva. Sirve nada más para preparar rítmicamente el final de una frase: «Cuando volvió a levantarse, estaba lleno de una intrepidez serena, invulnerable frente a la misericordia, al miedo, y, ya que su pecho se ahogaba, fue a la cima de la torre que dominaba Cartagena».¹⁹ En esta novela, la «y» cierra. Al contrario, la «y» que nos interesa abre. Hay que concebirla como el espacio en el medio, el espacio entre los dos elementos sobre los cuales tanto se habrá trabajado, el espacio donde pasarán, si es que pasan, las sensaciones. O, mejor dicho, se producirán

sensaciones solo si este espacio de la «y» se vuelve a su vez productor. «Es en el medio que está el devenir, el movimiento, la celeridad, el torbellino», decía Gilles Deleuze, insistiendo en el hecho de que este medio no es un promedio, sino, todo lo contrario, un generador de exceso.²⁰ El potencial de la «y» equivale a un probable desbordamiento.

No hay ninguna abstracción allí, el proceso es excesivamente concreto, palpable incluso. En Francia existe un queso peculiarmente apestoso, el *époisse*. Su consistencia es tal, que derrama siempre y hay que comerlo con una cuchara. Si, después de haber introducido en la boca un poco de este queso, se toma casi de inmediato un trago de Nuit-Saint-Georges (un vino tinto de la región de Borgoña), de al menos diez años de edad, en el paladar, durante casi un minuto cohabitan tres sabores: el del queso (amargo, en el plano de la lengua, desprendiéndose de manera horizontal), el del vino (seco, en el fondo de la boca, con una difusión circular) y el fruto del encuentro entre ambos alimentos (un sabor a nuez que se levanta en el medio del paladar y se lanza verticalmente). Este tercer sabor es exactamente la «y» de la cual busco hablar. No es el resultado de una suma de sabores, ni es el promedio entre ambos. Es exactamente el fruto de su encuentro —sin que los dos primeros sabores desaparezcan—. En pintura, cuando se mezcla tinta azul con tinta amarilla, se obtiene el color verde. Pero esta mezcla se vuelve promedio; es una operación al final de la cual los dos primeros elementos desaparecen, se funden en la suma. El experimento culinario relatado arriba no participa de tal mezcla. Eso se debe a dos razones. Primero, en la boca permanecen los tres sabores al mismo tiempo (dijimos, durante un minuto). Segundo, el tercer sabor no sabe a mezcla de vino con queso, sino a algo radicalmente diferente (a nuez), otro sabor y, por eso mismo, inesperado. La «y» se convierte en un tercer elemento, como si se pudiera escribir «1 + 1 = 3», contando el signo «+» como una de las otras figuras que componen la parte izquierda de la fórmula matemática. En nuestro ejemplo, el sabor a nuez es este «+». Se ponen en relación dos elementos y, sorprendentemente, se obtiene, además de estos dos, un tercero: la «y» o bien el «+».

El queso, el vino y el sabor a nuez pueden ser también imágenes en una película de Jean-Luc Godard. La preocupación en cuanto a la «y», al «entre-dos», es exactamente la misma:

Una imagen siendo dada, se trata de elegir otra imagen que inducirá un intersticio *entre* las dos. No es una operación de asociación sino de diferenciación: un potencial siendo dado, hay que elegir otro, y no uno cualquiera, sino de tal manera que una diferencia de potencial se establezca entre los dos y que sea productor de un tercer potencial, de algo nuevo. Es el método del entre, «entre dos imágenes». Es el

método de la y, «eso y luego aquello». Entre dos acciones, entre dos afecciones, entre dos percepciones, entre dos imágenes visuales, entre dos imágenes sonoras, entre lo sonoro y lo visual: «el vértigo del espaciamento».²¹

Se escoge un elemento con alto potencial; se trabaja sobre él para aumentar este potencial y se busca luego un segundo cuya distancia con el primero se vuelva potencialmente productora de un tercero —y se trabaja de igual manera sobre este segundo elemento—. La primera imagen, en vez de prolongarse en movimiento, se encadena con una segunda imagen con la cual hace un circuito. La cuestión es saber exactamente cuál es apta para jugar el papel de segunda imagen. Un servidor y su padre se han aventurado a semejante experimento al buscar el vino que combine con el *époisse*, hasta encontrar el Nuit-Saint-Georges y el sabor a nuez.

Obviamente, no suele tratarse de solo dos elementos, y, tampoco, de una cronología tan establecida en el trabajo (un elemento luego otro), como en nuestros simplificados ejemplos cinematográficos (la imagen del metro y el grito de las gaviotas), culinarios (el *époisse* y el Nuit-Saint-Georges) y teatrales (un hombre que habla y perros que muerden). Las zonas de posibles entre-cruces suelen ser múltiples, así como las estrategias para fomentarlas. En un concierto de recámara (pongamos de György Ligeti), intervendrán un oboe y un violín y una trompeta y un contrabajo y un cello y una flauta y un tambor —o bien se constituirá una sola «y» entre todos, o bien los instrumentos se agruparan por pares y tríos:

| | | |
|------------|--------------|--------------|
| | oboe | |
| violín | y | tambor |
| trompeta | y | contrabajo |
| | tambor | |
| | oboe y cello | |
| | y | tambor |
| violín | y | flauta |
| y trompeta | | y contrabajo |

Y no siempre se escoge primero el violín y luego se busca con qué otro instrumento combinarlo (trompeta, tambor, contrabajo o flauta). En muchas ocasiones se trabaja sobre varios componentes a la par. En *Avenida de los cosmonautas*,²² la pieza coreográfica de Sasha Waltz, la búsqueda de elementos «de tal manera que una diferencia de potencial se establezca entre los dos y que sea productor de un tercer potencial, de algo nuevo»²³ ha tomado vías diversificadas. Las peculiares presencias de Juan Cruz Díaz o de Takako Suzuki o de Laurie Young, cada uno de sus gestos tan singulares, los diferentes ritmos para ejecutarlos e incluso los distintos objetos de mobiliario allí involucrados (sillones, sillas, maderas, aspiradoras, lámparas) se vuelven coordenadas que combinar, casi simultáneamente, en busca de una desmultiplicación de los puntos de interconexión. El trabajo del artista aquí se parece al de un jugador de ajedrez que busca las combinaciones que permitan que cada una de las piezas estén a «buena» distancia de las otras —es decir, a la vez, con espacio de separación y con la posibilidad de intervención de una sobre otra: los dedos de Juan Cruz Díaz bailando en la boca de Takako Suzuki—. La *disposición* de los intersticios dibuja una red rizomática donde la variación y la inestabilidad son factores determinantes para la constitución del *dispositivo*: las relaciones se hacen y deshacen y rehacen constantemente.

Salman Rushdie solía decir que las respuestas a los problemas del arte siempre son técnicas. Y tenía razón. El arte del artista —su *tekhne*— consiste en escoger los elementos para poner a cada lado de la conjunción, y en modificarlos de tal manera que la conjunción desborde. La labor del artista es esa: intuir los «+», es decir evaluar la posibilidad de que la «y» sea productora, incluso, trabajar para aumentar la probabilidad de que lo sea. Esta labor, este arte, requiere de mucha sensibilidad, perspicacia, experiencia, delicadeza y sabiduría. Si el *époisse*

¹⁸ Ingmar Bergman: *Laterna Magika*, Gallimard (Folio), París, 1987, p. 52.

¹⁹ Gustave Flaubert: *Salammô*, vol. 1, *Œuvres*, Gallimard (Pléiade), París, 1951, p. 52. Las cursivas son del autor.

²⁰ Gilles Deleuze: «Un manifeste de moins», en *Superpositions*, Minit, París, 1979, p. 95.

²¹ Gilles Deleuze: *Cinéma 2. L'image-temps*, Minit, París, pp. 234-235, 1985. La última cita que toma Deleuze es del texto de Maurice Blanchot: *L'entretien infini* (Gallimard, París, 1969, p. 109).

²² *Avenida de los cosmonautas*. Coreografía: Sasha Waltz; intérpretes: Luc Dunberry, Juan Cruz Díaz de Garaio Esnaola, Incola Mascia, Takako Suzuki, Laurie Young y Nadia Cusimano. Este montaje coreográfico se estrenó en 1999 pero siguió presentándose al menos hasta 2009.

²³ Gilles Deleuze: *Cinéma 2. L'image-temps*, ed. cit, pp. 234-235.

ARTICULACIÓN 2: SENTIR EL INTERSTICIO O LA PLATAFORMA DEL DESEO

no es lo suficiente maduro o si está hecho con una leche demasiado pasteurizada, si el Nuit-Saint-Georges es un poco joven o si la cosecha ha sido mala, la «y» no aparece, el signo «+» no se convierte en un elemento real. Si el balance requerido, la diferencia necesaria entre el sabor del vino y el sabor del queso no se alcanza, se termina teniendo en el paladar un sabor mezclado de vino y queso sin mucho interés. Si el vino (o bien el queso) es demasiado débil, el sabor del queso (o bien el del vino) ganará todo el paladar —el sabor del vino (o del queso) se volvería una suerte de perturbador improductivo, incluso molesto: el sabor del queso (o del vino) solo se disfrutaría más.

In fine, lo que importa es el intersticio. La «y» no es solo conjunción; se vuelve espacio de constitución. Es el «entre» dos sabores (o dos imágenes) el que constituye *de regreso* a estos dos sabores o a estas dos imágenes. El queso y el vino adquieren valor e importancia para el comensal porque el tercer sabor nació de su encuentro. El espectador se encariña con la imagen del metro y el grito de las gaviotas porque entre esta imagen y este sonido se ha producido una tercera imagen —y es esta tercera imagen la que hace que el espectador reconsidere las dos primeras, las revalorice—. El prólogo verbal de Romeo Castellucci y el ataque de los perros se vuelven conmovedores por la «y» entre estas dos acciones. Así, la «diferenciación» es también un proceso que conduce a saborear *retrospectivamente* la singularidad de cada elemento. Un proceso semejante de constitución-valoración retrospectiva se observa en la literatura, por ejemplo, en el capítulo 69 de *Rayuela* de Cortázar:

Apenas él le amaba el —noema,
a ella se le agolpaba el —clemisio
y caían en —hidromurias.²⁴

La frase consta de tres proposiciones verbales y cada una está construida de la misma manera: la primera parte de la proposición contiene sujeto y verbo y la segunda un complemento formado por un neologismo. Y todo se juega en el encuentro *entre* el sujeto/verbo, por un lado, y el neologismo, por otro, *entre* el potencial de la primera parte de la proposición y el potencial de la segunda (figuramos el espacio de encuentro con un guion). El encuentro entre la sección lógica (sujeto luego verbo) y la sección paralógica (un neologismo) de la frase genera un tercer lenguaje asignificativo (ni lógico, ni paralógico) cuyo potencial altamente erótico irradia tanto las secciones lógicas como las secciones paralógicas de la frase. Es a la luz del encuentro que leemos y disfrutamos cada palabra.

Hasta ahora hemos enfocado la obra de arte como aquella en la que surge una «y» tan potente que afecta *de regreso* a los elementos que la hicieron surgir. La «y» pareciera depender en gran medida de la composición en sí del artefacto artístico. Sin embargo, hemos mencionado posibles efectos de esta «y»: el sabor a nuez o la luz erótica. En otras palabras, desde el inicio de este análisis nos preocupamos por las sensaciones experimentadas. Y, sin duda, es aquí donde el sustantivo «fenomenología» cobra todo su sentido: hay que poder pasar sin interrupción o cambios en nuestra mirada del artefacto al artista y/o del artefacto al espectador (y viceversa) y, luego, del artista al espectador. Hay que poder deslizarnos sin rupturas de un punto del triángulo hacia otro, para así tratar de entender en su conjunto el fenómeno artístico —la superficie cubierta por el triángulo—. Cuando entre dos imágenes surge una tercera imagen o cuando dos secuencias teatrales dan la sensación de que ocurre en realidad una tercera secuencia (o bien entre una imagen y una acción, un movimiento y una palabra, etcétera), el espectador siente. Y observar este hecho no conduce a cambiar de enfoque, sino, simplemente, a proseguir en el mismo recorrido.

Sin embargo, hemos de confesar que la empresa en la cual nos lanzamos, al pretender establecer una detallada cronología del proceso estético, se enfrenta aquí con una fuerte limitación. Porque lo que el espectador siente primero no es el tercer elemento en sí, sino la posibilidad concreta que abre el hecho de que haya un real intersticio productor de terceros... Pese a que el comensal disfrute, de inmediato, el sabor a nuez, o el lector se regocije, sin demora alguna, al leer un conjunto asignificativo y erótico de palabras, en realidad ambos perciben algo anterior a este sabor o a este conjunto. Lo que perciben primero es el hecho de que $1 + 1 = 3$. Es decir, aquí y ahora, hay más de lo que hay. Un sentimiento preside a la aparición

²⁴ Julio Cortázar: *Rayuela*, Cátedra, Madrid, 1984, p. 533.

²⁵ Henri Michaux: *Misérable miracle. La mescaline*, Gallimard (Poésie), París, 1972, p. 34.

²⁶ Nathalie Sarraute: «Forme et contenu du roman», en ob. cit., p. 1677.

²⁷ Henri Michaux: ob. cit., p. 20.

²⁸ Roberto Musil: *L'homme sans qualités*, vol. 1, Seuil (Point), París, 1995, p. 828.

²⁹ La noción de «sujeto» se usa aquí en un marco estrictamente gramatical. Este no es el espacio para discutir ampliamente el concepto de «sujeto».

³⁰ Henri Michaux: ob. cit., p. 31.

de las sensaciones: el espectador descubre primero la posibilidad que la «y» abre. Es la impresión que deja *Avenida de los cosmonautas*: un ingenuo «¡sí, se puede!» que surge de un entorno aparentemente pálido y normalizado. Es en este sentido que hay que entender las palabras que Deleuze pidió prestadas a Blanchot en nuestra anterior cita: el espectador experimenta primero «el vértigo del espaciamento». Se siente un vértigo porque, en el espacio del entre, surgen cosas inesperadas: ¡hay más de lo que hay!... Este vertiginoso descubrimiento cataliza y acelera las futuras sensaciones, además de permitir las.

Se empieza a sentir el sabor a nuez, a sexualidad, a ternura, etcétera. Y, tal vez, sea preciso hablar de «sabor» en todos estos casos: el espectador tiene una «probadita» del sabor del tercer elemento. Pero, en vez de proseguir de inmediato con la profundización de la experiencia de este sabor, la atención se dirige hacia el descubrimiento en sí —el descubrimiento de que hay realmente una «y», un «intersticio» productor de terceros—. La importancia de este descubrimiento es tal que toma toda la atención sensitiva. De la misma manera que, mientras uno piensa en sonidos musicales y ve surgir colores, «ya no puede más evocar en su fuero interno sonidos, [porque] el circuito está cerrado»²⁵ —en nuestro caso, la atención ha sido derivada sobre un sentimiento preciso y se tendría que abandonar esta focalización para regresar a experimentar otras sensaciones—. Surge el sabor pero, primero, el sabor abre sobre la apertura; el primer momento de atención sensitiva está todo dedicado al regocijo sensorial que abre la realidad del intersticio. Tal vez sea esa la «alegría estética» reivindicada por Sarraute,²⁶ en «Forma y contenido de la novela», el regocijo de haber descubierto un «+». Sentir el intersticio es una experiencia muy parecida a la que Henri Michaux hizo con la mezcalina, experiencia de la cual da una meticulosa transcripción por escrito:

Como si hubiera una apertura, una apertura que sería un conjunto, que sería un mundo, que sería que puede suceder una cosa, que pueden suceder muchas cosas, que hay muchedumbre, que hay múltiple actividad en lo posible, que todas las posibilidades experimentan comezón, que la persona que oigo vagamente caminar al lado podría tocar el timbre, podría entrar, podría echar fuego, podría subirse al techo, podría aventarse gritando sobre las losetas del patio. Podría todo, cualquier cosa, sin escoger y sin que una de estas acciones tenga la preferencia sobre otra. Es el «podría» que importa, este prodigioso empuje de posibilidades vueltas enormes y que se multiplican todavía.²⁷

La repentina convicción de que se demultiplican las posibilidades se acompaña de un segundo descubrimiento, esta vez de carácter espacial o geográfico. El intersticio apunta también hacia la posibilidad de una verticalidad, una verticalidad

de nuestro mundo, es decir, una verticalidad inmanente —¡el sabor a nuez no vino del cielo!—. He aquí la segunda razón para explicar el vértigo y la excitación. La «y» ofrece nuevas posibilidades de desplazamiento. No es solo «hay más de lo que hay»; es, también, «hay espacios por donde caminar». Se puede caminar y también se puede tocar el timbre, entrar, echar fuego, subirse al techo, aventarse al patio, etcétera. No se induce ni se sugiere, simplemente se da a sentir que hay más espacios que *atravesar* —etimológicamente, «hacer la experiencia de»—. Robert Musil, en *El hombre sin atributos*, da cuenta de este segundo aspecto del descubrimiento vertiginoso:

El estado en el que vivimos ofrece fisuras por las cuales aparece otro estado, un estado de alguna manera imposible. La pereza, o solo la costumbre, nos hace evitar mirar este agujero. ¡Y pues! El resto es lógico: es por este agujero que hay que salir. ¡Y lo puedo! ¡Hay días en los que logro salir fuera de mí misma!²⁸

La formulación de la primera parte del descubrimiento es general, sin sujeto determinado; se puede (vincular): la persona (impersonal) puede caminar, uno puede cruzar la casa. La formulación de la segunda parte es singular, con un sujeto: «yo puedo pasar por el agujero».²⁹ Una da una posibilidad en sí, la segunda da una posibilidad para mí (espectador). Y el hecho de que haya una posibilidad para mí hace que finalmente se vuelva concebible conjugar la fórmula anterior en primera persona. Lo que se siente con el segundo descubrimiento («yo puedo pasar») es la posibilidad de hacer algo con el primero: «yo (espectador) puedo también poner en relación, buscar entre elementos diferentes las distancias propias a la producción de terceros». Hay intersticios productores y hay intersticios por los cuales pasar: el tercer elemento y el hueco. Este doble descubrimiento es el que conduce a poder sentir los sentidos despertados. Esta etapa previa es necesaria porque comprueba al espectador que tiene la posibilidad —y un poco más, porque es casi un imperativo— de intervenir en el juego de la obra. Hablar entonces de alegría o de regocijo no es casual: alegrarse y regocijarse abren la posibilidad de que la comprobación sea directamente sensorial y de que no tenga que pasar por la mediación de un discurso impuesto. Es Henri Michaux quien llega a afirmar, en una suerte de grito de exultación:

Quisiera. Quisiera irme. Quisiera deshacerme de todo eso. Quisiera volver a empezar desde cero. Quisiera salir de eso. No salir por una salida. Quisiera un salir múltiple, un abanico de salires. Un salir que no cese, un salir ideal que sea tal que, una vez salido, yo vuelva enseguida a salir.³⁰

Este «quisiera», usado seis veces en el párrafo, es la afirmación de un deseo propio. Es eso, finalmente, lo que permite

al espectador sentir: *sentirá porque quiere sentir, porque lo desea*. Lo recalcábamos en la introducción: uno tiene la tendencia a tomar todo (una acción escénica, una secuencia cinematográfica, una frase musical) como si fueran palabras significantes y a buscar llenar con significado la totalidad de lo que aparece. Allí hay una disposición casi automática: instauramos de antemano un patrón con el cual identificarnos para enfrentar lo que sigue (somos hombres débiles, diría Nietzsche). Hay una suerte de doble fijación: se preestablece desde antes y por ende se figura para después. El presente de las sensaciones y la posibilidad de un sentir propio están doblemente imposibilitados, por los «principios» y por la «representación». Es una de las razones por las cuales esta etapa previa del doble descubrimiento es necesaria. Si no tuvieran el deseo propio por hacerlo, muchos espectadores no podrían seguir experimentando sensaciones. Ahora bien, habitualmente, aquí se pone a consideración la «educación» del público: ¡la obra no surte efectos porque el público no está suficientemente «educado»!, o, al menos, porque tiene la tendencia a enmarcar lo desconocido en lo conocido, lo experimentado ahora en lo vivido antes. Pero, lo que un servidor busca enfocar va al revés: de cierta manera, la obra misma tiene que tener a su cargo la cuestión de la disponibilidad del espectador —incluso, encargarse más que de eso, porque hemos hablado de un «querer»—. Y, para el artista, de lo que se trata, entonces, es de trabajar para que el espectador quiera —incluso para querer que el espectador *querrá*—. El artista selecciona, profundiza, acentúa y agencia con una expectativa: la de despertar el querer sensorial y sensual del espectador.

Y para nosotros espectadores, apenas apunta el sabor del tercer elemento, aparece un sentimiento que toma toda la atención, el «sentimiento de una fisura».³¹ Es una fisura que podemos (juntando ahora los dos descubrimientos) volver productora si pasamos por ella, si la atravesamos. Este sentimiento se desprende de una convicción sensorial: hay una plataforma desde la cual sentir singularmente. Aquí está el carácter de *otredad estética* mencionado en la sección anterior. Es, finalmente, porque el espectador va a sentir desde un lugar específico (esta plataforma) que la experiencia estética se convierte en una peculiar aventura, íntima y relevante. Aquí también se encuentra el porqué de la afirmación, a primera vista excesiva, de Natalie Sarraute sobre el hecho de que las artes trabajan únicamente con sensaciones nuevas. Son nuevas porque miramos hacia ellas desde una plataforma en la que la singularidad y la profundidad importan. En eso consiste esta «otra manera» característica de las artes.

Otrora, hablaba del espectador como un invitado y un huésped, insistiendo sobre la posibilidad de otros habitares, sin que esta posibilidad sea forzosamente definida. Entra en juego aquí la sensación de estar acogido, la convicción de que existe un lugar

desde el cual uno puede desear. El espectador se siente «bien» —lo que no significa exactamente sentirse en casa, porque estar allí, sobre la plataforma, ya es la resultante de un desplazamiento—: bien para desear. Está «en confianza», como si experimentar la posibilidad real de una puesta en relación productora le hubiera incitado a «reconectarse» consigo mismo. Henri Michaux decía que contemplar es sentirse acogido. Es la misma misteriosa cronología: primero uno se siente acogido, bienvenido, relajado y, por ende, puede contemplar. Cuando se organizan las líneas de deseo entre ellas, cuando empiezan a apuntar hacia fuera, cuando se conforma una suerte de trampolín para los deseos, cuando se constituye una plataforma desde la cual estar deseando, en ese momento empezamos a sentir propiamente dicho: experimentamos múltiples sensaciones.

ARTICULACIÓN 3: PRESENTE DEL ESPECTADOR Y PRESENTE DEL ARTISTA

Una vez ubicado sobre esta plataforma, el espectador participa de una maquinaria aparentemente paradójica que funciona en dos direcciones distintas: está anclado y, al mismo tiempo, se le facilita la deriva.



Un extracto del *Hipogeo secreto*, de Salvador Elizondo, ayuda a la comprensión de esta doble postura:

Es un caballo blanco ya; galopando hacia nosotros por la llanura. Pero antes de llegar a donde estamos se desvía y nos cruza a todo galope.

—Estaba previsto ¿verdad?

—Sí; en la página 18, en la 48, en la 53 y en la 111.³²

La exacta coincidencia entre lo que leemos y lo que tiene lugar nos ancla en el presente de la lectura: solo existe este presente, lo demás desaparece. Y —he aquí la paradoja— enseguida sentimos una tremenda excitación que no solamente nos saca de este presente, sino que también lo agranda y lo modifica. La combinación de palabras, al *excitar* nuestro presente de lectores, nos empuja a la deriva en mil direcciones diferentes. Allí, la trama narrativa no importa y los personajes aún menos: el texto literario tiende a producir sensaciones en el lector y alarga así su percepción del presente. A veces, incluso, el escritor se dirige directamente al lector, y exige de él esta misma disposición, tal como en el inicio del *Hombre atlántico*, de Marguerite Duras:

³¹ *Ibíd.*, p. 24.

³² Salvador Elizondo: *El hipogeo secreto*, FCE, México D.F., 2000, p. 125.

³³ Marguerite Duras: *L'homme atlantique*, Minuit, París, 1982, pp. 7-8.

³⁴ Edmund Husserl: *ob. cit.*, p. 74

³⁵ Nathalie Sarraute: «Le langage dans l'art du roman», en *ob. cit.*, p. 1693.

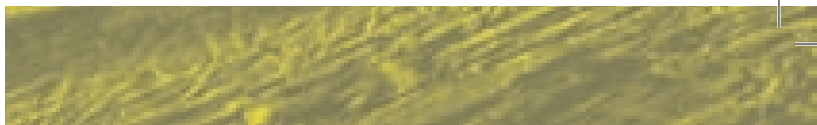
Usted no mirará la cámara. Salvo cuando a usted se lo exigirá.

Olvidará, olvidará.

Mirará lo que vea. Pero lo mirará de forma absoluta.³³

Anclar consiste en *intensificar el presente para volver más activo el estar* y así *dar deseos de hacer más*: mirar más, mirar todo. Porque en este *estar* que deviene, lo que deviene es deseo: deseo de mirar más, de mirar todo. El presente en el que hemos sido anclados se vuelve el punto-arranque para nuestras derivas: se producen «intenciones indeterminadas de futuro y pasado, es decir, intenciones que, desde el comienzo del proceso, conciernen al entorno temporal cuyo término es el presente vivo».³⁴ En el momento del anclar, empezamos a jugar plenamente el juego de las conexiones múltiples —ya no de *la* puesta sino de *las* puestas en relación—. Con la diversificación de las miradas, de las actividades, las fórmulas se metamorfosean: el «hay más de lo que hay» abre a la experimentación de «un presente desmedidamente agrandado»,³⁵ de un «presente vivo». El presente es más grande y vivo porque se ha vuelto un presente combinatorio. Pasa por un constante proceso de re-conformación en el que las sensaciones no compiten entre sí, sino que se juntan unas con otras. El presente se vuelve realmente «punto de partida»³⁶ para la memoria («el presente de las cosas pasadas»), la visión directa («el presente de las cosas presentes») y la espera («el presente de las cosas futuras»);³⁷





Las líneas de deseos, que las «y» potenciales buscan despertar, animan las tres direcciones temporales del proceso y le dan su continuidad. Al ritmo de las derivas, el agenciamiento se expande, se enriquece y «cambia de naturaleza a medida que aumenta sus conexiones». ³⁶ Si bien nosotros espectadores no hemos construido la plataforma de la cual partimos para mirar la obra (es la obra la que la construyó en nosotros, la que nos invitó a embarcarnos en ella), la diversificación de los modos de vinculación es nuestra. Somos nosotros, ahora, quienes operamos, por derivas sucesivas y/o simultáneas, los agenciamientos.

Resumo: la plataforma da la posibilidad de experimentar un presente en expansión, un presente vivo. La plataforma ancla en el presente al mismo tiempo que empuja a la deriva diversificada; y es desde allí, desde este anclar/derivar en el presente, que el espectador puede mirar, probar e inventar las «y». *Cuando el espectador está plenamente presente (disponible) al momento presente (aquí y ahora), el presente (estar) se abre para él como un presente (regalo).* ³⁹ Este último, el presente-regalo es la «y» cuando produce terceros. Viceversa, la puesta en relación requiere que estemos anclados en el presente y derivando desde este presente. Requiere una atención y una disponibilidad hacia el presente, es decir, tanto hacia lo que está presente, como hacia lo que pueda surgir en el presente. Para poner en relación dos elementos, primero hay que presenciarlos, para lo cual hay que estar atento a lo que se presenta en el presente. Presenciar es adoptar esta actitud, hacer suyo el anclar/derivar. La disposición al presenciar es la condición que abre la posibilidad de jugar el juego de las puestas en relación. Al subirse a la plataforma, aparece un querer, dijimos: «hay que regocijarse de su propia presencia aquí y ahora». La plataforma deseante invita a desear vincular: ver, observar, contemplar, sentir los elementos presentes para luego vincularlos a nuestro antojo. Es un querer y es un abandonar: se renuncia a la recodificación que impediría tener relaciones vivas.

Los «cuerpos están comprometidos en relaciones activas de deseo amoroso en vez de estar encerrados en la relación pasiva del espectáculo». ⁴⁰ Somos activos, porque lo que hacemos en este preciso instante es lo que deseamos hacer: crear vínculos.

Para componer una obra, el artista necesita de un dispositivo bastante parecido al que requiere el espectador. Claude Simon recordaba: «uno no escribe (ni describe) nunca algo que pasó antes del trabajo de escritura, sino más bien lo que se produce (y eso en todos los sentidos del término) en el transcurso de este trabajo, en el *presente* de este». ⁴¹ El escritor y premio Nobel propone luego hablar de «presente de la escritura». De la misma manera, la última frase del comentario de Bergman sobre su disponibilidad durante los ensayos previos a un montaje

³⁶ Hans-Thies Lehmann: *Le Théâtre postdramatique*, L'Arche, París, 2002, p. 43.

³⁷ San Agustín: «Les Confessions», vol. 1, *Œuvres*, Gallimard (Pléiade), París, 1998, p. 1046.

³⁸ Gilles Deleuze y Félix Guattari: *Mille plateaux*, Minuit, París, 1980, p. 15.

³⁹ En cuanto a la distinción entre presentación y representación, presentar y representar, véanse: Jean-Frédéric Chevallier: «Teatro del presentar», en ob. cit.; Jean-Frédéric Chevallier: «Teatro del presentar y resistencia al neoliberalismo», en ob. cit.; Jean-Frédéric Chevallier y Ángeles Batista: «Entre investigación teórica y práctica escénica», en ob. cit.; Jean-Frédéric Chevallier: «El teatro hoy, una tipología posible», en *Tablas*, no. 2, 2012, pp. 8-25. Los tres primeros textos están accesibles en línea en <<http://www.proyecto3.net/textos-teoricos-c329065>>.

⁴⁰ Jacques Rancière: *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, París, 2008, p. 97.

⁴¹ Claude Simon: *Discours de Stockholm*, ed. cit., p. 25.

⁴² Arno Schmidt: «Calculs», en *Roses & Poireau*, Maurice Nadeau, París, 1994, p. 200.

⁴³ Béatrice Parent: «La peinture réinventée», en *La peinture après l'abstraction*, eds. A. Cuffe y B. Parent, Les Musées de la Ville de Paris/Actes Sud, París, 1999, p. 52.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 50.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 51.

⁴⁶ Arno Schmidt: ob. cit., p. 200.

⁴⁷ Nathalie Sarraute: «Roman et réalité», en ob. cit., p. 1652.

⁴⁸ Johan van Lengen defiende la misma postura: «No es necesario hacer dibujo antes» (*Manual del arquitecto descalzo*, PAX, México D.F., 2002, p. 12). Las consecuencias de este postulado son importantes: se necesitaría emprender aquí una minuciosa reflexión sobre la necesidad o no de la imaginación, en tanto que representación mental previa de algo que no está aquí y ahora presente.

⁴⁹ Alain Cuffe: ob. cit., p. 40.

⁵⁰ En particular, se suele confundir construcción estética y representación, pensando que existe una conexión lógica automática entre preparación y representación; se llega a decir que toda construcción previa es re-presentación y a rechazar la preparación en nombre de una supuesta pureza de la presentación. He aquí un gran error. El presente se construye, incluso se prepara. En un contexto artístico, preparar el presente significa aumentar la probabilidad de que surja lo imprevisible. En este sentido, el artista tiene que hacer todo lo posible, preparar todo lo que pueda (incluyendo al espectador) para hacer que el espectador haga surgir lo inesperado. En una palabra: *hay que preparar la obra para que, con el espectador, surja lo no-preparado.*

⁵¹ Claude Simon: *Discours de Stockholm*, ed. cit., p. 29.

⁵² Alain Robbe-Grillet: *C'est Gradita qui vous appelle*, Minuit, París, 2002, p. 8.

⁵³ Jean-Frédéric Chevallier: Sin título, presentado en la Casa Refugio Citlal-tépetl, febrero-marzo de 2006, disponible en <<http://www.proyecto3.net>>.

teatral era: «Estoy todo entero presente». Con una preocupación semejante, para escribir acerca de (o a partir de) un sillón reclinable, Arno Schmidt explicaba: «Un “sillón reclinable”: allí, estoy precisamente agarrando con la mano estos tubos torcidos, y despliego ante mí este objeto que me ocupa lo más en este preciso instante, y que elimina con sus patas de araña todo lo demás». ⁴² La paradoja del anclar/derivar se repite con los mismos términos que los que concernían al espectador: para que surja del presente más de lo que hay en este momento presente, el artista debe estar todo inmerso en este preciso momento, como si no hubiera otra cosa. El tiempo durante el cual se configura una obra de arte es «un tiempo que ignora el antes y el después, que se vive en el desarrollo del proceso y la revelación de lo desconocido». ⁴³ Béatrice Parent, coordinadora de una exposición titulada *La pintura después de la abstracción*, observaba que Raymond Hains, Jacques Villegié, Martin Barré, Jean Degottex y Simon Hantaï, artistas plásticos, «estaban en un estado de total disponibilidad, de vacuidad receptiva». ⁴⁴ Ellos acostumbraban pasear por las calles de París en busca de elementos visuales (afiches lacerados) que pudieran volverse puntos de partida para trabajos plásticos. Y, por el cuidado de no obliterar posibles vínculos, tenían que estar plenamente atentos a lo que presenciaban. Parent hablaba del «aquí y ahora de la pintura». ⁴⁵

Hay que tomar en serio esta similitud de condición. A veces se le otorga al artista el derecho al presente, pero se le niega al espectador. En el caso del arte abstracto, por ejemplo, y dicho de forma muy rápida, la obra contiene las impresiones en presente del artista, pero el espectador tiene que figurarse estas impresiones después, representárselas para luego sentir las. Es, a nuestros ojos, el límite del trabajo de Arno Schmidt, quien busca comunicar al espectador sus propias impresiones. Afirma Schmidt: «el lector debe enredarse en este “sillón reclinable” subrayado, exactamente como a mí me pasó». ⁴⁶ Natalie Sarraute también peca a veces por exceso, especialmente cuando pretende ofrecer al lector imágenes que sean exactas «equivalentes de las sensaciones que busca comunicarle». ⁴⁷ Al contrario, nuestro análisis se interesa por una práctica artística en la que el carácter *presentativo* concierne tanto el trabajo previo del artista como la actividad posterior del espectador.

De hecho, se puede decir que el artista es espectador también. Es evidente tratándose de artes escénicas: durante los ensayos el director del montaje está sentado en las butacas del público. Pero es el caso también de un arquitecto como el bengalí Bidyut Roy, que permanece en la casa que está construyendo durante todo el proceso de edificación, para descubrir las dinámicas propias del espacio, sus necesidades —la pregunta se vuelve en este caso: ¿cuáles son los elementos concretos para jugar el juego de las relaciones?—. Subrayando este punto, Roy

insiste sobre el carácter innecesario de cualquier mapa o maqueta previa y sobre la necesidad de la experimentación *aquí y ahora*. ⁴⁸ es una manera de evaluar si hay alguna permanencia, conservación, en los efectos estéticos, si «conservan allí y más tarde las cualidades de su *hic y nunc*». ⁴⁹

Pero, si existe un presente del artista como existe un presente del espectador, la manera en la que estos presentes advienen es distinta: el artista siente necesidades y posibilidades, pero el espectador descubre realidades. Si Roy permanece en la casa que está construyendo mientras la construye, no vive en ella una vez la edificación se ha completado. La diferencia es considerable y, al no verla, se llega a confusiones perjudiciales para el funcionamiento eficaz de las artes. ⁵⁰

Claude Simon detallaba la naturaleza de su «presente de escritura», al dar precisiones en cuanto a sus objetivos de trabajo: «ya no demostrar sino mostrar, ya no reproducir sino producir, ya no expresar sino descubrir». ⁵¹ Se trata de una operación realizada sobre los elementos escogidos, una operación local, que se olvida de cualquier tipo de vínculo antepuesto (el hilo lógico del discurso, la trama de la ficción, la coherencia de la representación, un saber común al cual referirse): hacer que, en el *presente de la lectura*, se muestren, se produzcan, se descubran vínculos vivos, pero hacer eso desde el *presente de la escritura* —es decir: sin prescindir de la naturaleza de los vínculos que se tejerán en el otro presente—. Alain Robbe-Grillet notaba con ironía: «podría yo incluso pretender que las hesitaciones y divergencias en cuanto a *lo que está pasando* sobre la pantalla no hacen otra cosa que dar un peso de realidad más grande al universo mental formándose». ⁵² Que el artista no tenga el control absoluto sobre lo que finalmente está pasando (sobre una pantalla de cine) facilita la actividad (mental) del espectador.

De la misma manera, un montaje que presentamos en México concluía con la caída de naranjas por las escaleras de una casa colonial. Este acontecimiento, que requirió de largos ensayos previos para encontrar la forma satisfactoria de dejar rodar las frutas por los escalones, hizo «fugar» un espectador hasta el norte de África: ya no se encontraba en un edificio de la ciudad de México, sino al borde del Mar Mediterráneo, en un pueblo argelino. ⁵³ Trabajamos en nuestro presente (los ensayos) los huecos entre la acción actual (las naranjas), la acción anterior (la proyección de un extracto de película con mujeres de clase media en un gimnasio) y la acción posterior (la actriz se desliza a su vez por las escaleras y luego se desviste); mientras que el espectador trabajó *en su presente* (la presentación teatral) el continuo: el flujo de perceptos y afectos que lo llevaba a Argelia.

Cuando Matthieu Mével estaba en el proceso de corregir una primera versión de su poema «Mon beau brouillage», pidió a un servidor que lo leyera e hiciera comentarios. Después de haberlo leído y disfrutado, le sugerí a Mével que quitara algunos versos. Estos tenían en

común el hecho de ser los que el poeta pensaba inicialmente necesarios para la continuidad de la lectura, mientras que no hacían otra cosa que estorbarla. Eran versos más explicativos cuya función era dar a entender, en determinada situación, el paso de un renglón a otro, o bien, introducían un macro-referente externo al poema (el mito, la familia, la muerte) y así lo uniformizaban —matizando o hasta obliterando la singularidad de cada verso—. Nuestro intercambio dio lugar entonces a un sorprendente descubrimiento: para que el lector sintiera un continuo de lectura, un flujo de deseo ininterrumpido, era necesario que el escritor quitara las partes donde trataba de llenar intersticios. Siempre que el escritor pensaba dejar huecos en su construcción, se volvía posible para el lector seguir la lectura sin interrupción.

Así se puede entender la relación distinta que cada uno establece con el presente —y, un poco mejor, la conjugación de inmanencias en curso allí—: si artista y espectador «conjugan su inmanencia»,⁵⁴ lo hacen de manera diferenciada. El artista se preocupa por la cualidad discontinua del presente, mientras el espectador se ocupa produciendo continuos desde el presente. Giorgio Agamben observaba que cuando «en la obra de arte se rompe el continuo del tiempo lineal, el hombre vuelve a encontrar su espacio presente».⁵⁵ Es el artista quien rompe lo lineal, y es el espectador quien vuelve a encontrar su espacio presente.

Tocamos aquí al deber de modestia del artista: su trabajo no solo lo conduce a escoger elementos con alto potencial, a trabajar sus consistencias singulares para aumentar este potencial, luego a buscar qué otros elementos adjuntarles para que haya distancias virtualmente productoras de terceros, sino, también, a producir huecos en el material ya montado, agujerear el tejido constituido hasta ese momento —para así aumentar la cantidad de «y» virtuales para el momento por venir que será el presente del espectador—. Mével confesaba: «cuando estoy demasiado presente y dejo poco lugar al otro, cuando a veces tengo miedo de que no haya nada de sentido y dejo por aquí por allí algunos versos más sencillos, muchas veces en estos momentos la emoción deja de ser abierta o bien, si se abrió, hay algo que la vuelve a cerrar enseguida».⁵⁶

Se trató de *dejar* los elementos estables susceptibles de instaurar rigidez, quitar los vínculos invariables y monovalentes, para *dejar* que surjan otros materiales, otras maneras de vincular, otras posibilidades de relación, otros flujos, «dejar que surja otra materia y otra forma, que no hubieran sido posibles sin esta sustracción».⁵⁷ Entonces no es cualquier cosa la que el artista resta: es su «querer-decir» —su querer determinar la naturaleza de la relación— y su «querer-estar» —su querer ser el único espectador de su obra—. No bastaría con limitar a la obra en sí la acción de sustraer. La necesidad de la sustracción está

íntimamente ligada con la intencionalidad del artista. Desde el comienzo, desde el presente del artista, hay que posibilitar *otros* surgimientos —entender también: operados por otros y en otros tiempos—. El surgimiento de otras materias y formas *ahora* no hubiera sido posible sin la sustracción operada *antes*. La sustracción operada conlleva tendencialmente la promesa de una extraña positividad: «desprender una nueva potencialidad, una fuerza no representativa siempre en desequilibrio».⁵⁸ Esta extraña eficacia estética pasa no por un suplemento de expresión, sino por una sustracción. Una sustracción que, al fin y al cabo, concierne a la relación: hay «suspensión de toda relación determinable entre la intención de un artista, una forma sensible presentada en un lugar de arte, la mirada de un espectador y un estado de la comunidad».⁵⁹ Es de nuevo el espectador pensando en Argelia al ver naranjas rodar sobre las escaleras de una casa colonial mexicana. Es de nuevo el artista procurando proponer sin imponer un determinado vínculo.

ARTICULACIÓN 4: DAR SENTIDO Y PRODUCIR PENSAMIENTO

El artista trabaja buscando *relaciones potenciales*, el espectador experimenta la posibilidad que abre esta virtual *relación* vuelta realidad, disfruta de la puesta en *relación* de elementos dentro del artefacto e *hila* los productos de estos encuentros con elementos de afuera. Aparecieron, así, cuatro niveles de la relación o cuatro formas de poner la relación en juego: preparándola, probándola, disfrutándola e, *in fine*, pensándola. Porque, finalmente, es lo que pasa: el espectador piensa, y piensa sobre la relación... Al hacernos ver intervalos y relaciones inconmensurables, la obra de arte nos lleva a pensar sobre la relación, sobre la inconmensurabilidad de las relaciones cuando se vuelven creativas.

Después de haber presenciado una puesta en escena de *Máquina Hamlet* dirigida por un servidor, una espectadora se puso a llorar.⁶⁰ Luego explicó que el montaje le había «hablado» de su encerramiento en la ciudad de México. Allí, en esta gran urbe, se sentía ella como en una cárcel, comentó. Y concluyó afirmando que, de hoy en adelante, se tenía ella que comportar de manera distinta con sus hijos. El montaje, que combinaba el texto de Heiner Müller con secuencias de acrobacia, coreografías minimalistas, traslados dentro de una nave en reparación del Museo Nacional de las Culturas, lances de sillas plegables y muebles desechos, etcétera, no hablaba ni de la ciudad de México ni tampoco daba consejos educativos. Ese sentido («me siento aquí en una cárcel») y este pensamiento («me comportaré diferente con mis hijos») fueron producidos por esta espectadora quien, viendo el montaje, experimentó sensaciones propias. Es interesante notar que el pensamiento que ella tuvo surgió del hecho de que la serie de sensaciones

vividas terminó agarrando sentido: el tomar sentido precedió a la construcción de un pensamiento. La exacta cronología sería entonces: una vez que da sentido, una vez que la experiencia sensorial alcanza sentido, el espectador empieza a pensar.

Aquí, dar sentido es un poco más que ver o incluso contemplar relaciones (las que ya existen y las que producimos). El sentido se da cuando adoptamos las relaciones, cuando las hacemos nuestras, un poco como si decidiéramos cabalgar montados sobre el hilo tejido por estas relaciones. O, sin recurrir a metáforas, podríamos convenir con Jean-Luc Nancy que producir sentido consiste en articular entre ellos los diferentes hilos sensoriales que experimentamos, en operar la «articulación diferencial de singularidades que hacen sentido al articularse».⁶¹ Es de nuevo la espectadora sintiéndose encarcelada. Son también Jean Garrigou y Serge Friedmann quienes, al ver el filme *Pather Panchali*, de Satyajit Ray, notaban que cada persona establece allí un triple nivel de relación: con la gente cercana (la familia), con los vecinos (el pueblo) y con los elementos de la «naturaleza» tanto como con los de la «civilización» (la lluvia o el tren).⁶²

Observaban la creación de una red de solidaridad e insistían sobre el hecho de que la problemática del *devenir* aparecía debido a este extenso tratamiento de la cuestión de las relaciones. En este ejemplo, los dos espectadores tejen sentido al nombrar el dispositivo relacional y al organizar entre ellos los distintos niveles y naturalezas que este dispositivo cubre: persona, máquina, elemento natural.

Que el artista también haya dedicado su atención a las relaciones (Satyajit Ray confirmará que, en «esta película, todo está interrelacionado»),⁶³ es, de hecho, una garantía para la creación de sentido, no una limitante. Hoy en día, en las artes, se cuestiona no solo el vínculo lógico (uno más uno es igual a dos) y sensorial (si me pegan en la rodilla levantaré el tobillo), sino también la relación causa/efecto en general: con un sonido estruendoso el público se estremecerá y con la difusión del himno nacional todos se pondrán de pie. Es en este contexto que hay que acercarse a la cuestión del sentido, de la producción de sentido que el espectador realiza *in fine*. Si el dispositivo artístico logra que se produzca sentido, si participa en este proceso, no es este el que lo produjo. Jacques Rancière apunta que «la eficacia del arte no consiste en transmitir mensajes, dar modelos o contramodelos de comportamiento o enseñar a descifrar las representaciones».⁶⁴ Si lo que percibe el espectador no tiene que enmarcarse en un discurso preestablecido, entonces este tiene la posibilidad de restablecer una continuidad entre su percepción y su experiencia, relacionar la primera con la segunda, y de aprehenderse a sí mismo propiamente, es decir, como continuo. He aquí el primer apunte del sentido. «Los espectadores ven, sienten y entienden algo en la medida en que ellos componen su propio poema»:⁶⁵ la ciudad de México se ha vuelto una gran cárcel. Lo que ven (un paisaje mediterráneo) son las «y», los intervalos (entre unas naranjas y unos escalones); lo que sienten es lo que desde allí se produce (un sabor a mar, a calor seco, a oliva), estos terceros elementos que surgen sorprendentemente del intersticio y que hacen que, aquí y ahora, haya más de lo que había (hay otro país en el país, hay una prisión en la urbe); y entienden que el sentido se está dando.

Cuando siente que tiene sentido estar aquí y ahora viendo, escuchando o leyendo tal o cual obra, en este preciso momento, el espectador da sentido a su estar. Tiene sentido estar aquí cuando se da sentido a la ilación entre el adentro del artefacto y el afuera del espectador, México y Argelia, cuando se siente sentido al vincular «una pluralidad de mundos simultáneos, una simultaneidad de presentes en diferentes mundos».⁶⁶ Porque, al conectar el adentro con el afuera (las escaleras mexicanas con las naranjas argelinas), destaca la impresión de una realidad más profunda que se despliega desde el intersticio en dimensiones hasta ahora insospechadas. Son la profundidad y la radicalidad de esta realidad las que conducen a la producción del sentido. Podríamos decir que el sentido es el impacto dejado por esta profundidad y radicalidad.

Esta *sensorialidad* e, incluso, esta *sensualidad del sentido* se deben también al hecho de que hay un *querer* dar un sentido. El verbo «querer» ya apareció en nuestro estudio. Ahora su campo de acción se extiende. Es el paso del «yo quiero» («me gusta») al «yo quiero relacionar» (dentro del juego de la

⁶⁴ Alain Cuffe: ob. cit., p. 49.

⁶⁵ Giorgio Agamben: *L'homme sans contenu*, Circé, Saulxures, 1996, p. 24.

⁶⁶ Matthieu Mével, correo electrónico al autor, septiembre 3-4, 2008.

⁶⁷ Gilles Deleuze: «Un manifeste de moins», en ob. cit., 1979, pp. 93-94.

⁶⁸ Ibídem, p. 94.

⁶⁹ Jacques Rancière: ob. cit., p. 63.

⁶⁰ *Máquina Hamlet*. Texto: Heiner Müller; traducción y dirección: Jean-Frédéric Chevallier; con: Tizoc Alatorre, José Juan Díaz, Maïa Nicolas, Dulce Sánchez, Paola Torres; producido por la Secretaría de Cultura del GDF y Proyecto 3, Museo Nacional de las Culturas, México D.F., noviembre-diciembre 2004. Disponible en <<http://www.proyecto3.net/>>.

⁶¹ Jean-Luc Nancy: *Le sens du monde*, Galilée, París, 1993, p. 126.

⁶² Programa «Bombay Mix» («Archivos») del canal radiofónico France Culture, difundido el 31 de julio de 2009.

⁶³ En el mismo programa radiofónico.

⁶⁴ Jacques Rancière: ob. cit., p. 19.

⁶⁵ Ídem.

⁶⁶ Gilles Deleuze: *Cinéma 2. L'image-temps*, ed. cit., p. 135.

obra) al «yo quiero hacer» afuera: «quiero comer queso con cuatro amigos» o «quiero hacer quesos de cabra y ofrecerlos a desconocidos». Al *querer* dar sentido, damos una orientación a los movimientos y a nuestra *praxis*. Es, como decía el teólogo Christoph Theobald, «volver la vida viable y envidiable al inscribir este sentido en un juego de relaciones individuales y colectivas». ⁶⁷ Dar sentido se vuelve deseo de habitar la apertura siempre más radical de lo real. Aquí, dar sentido se vuelve propiamente pensamiento. La frontera es liminal tanto entre el sentido y el pensamiento como entre el pensamiento y la acción. Digamos que pensar es la etapa posterior al sentido dado y anterior a la acción emprendida: el pensamiento está después del sentido México-cárcel y antes de la acción educativa hacia los hijos. Entre el sentido encontrado y la acción proyectada se abre un espacio donde se vuelve posible repensar nuestro entorno. El solo dar sentido no bastaría para explicar la producción de un pensamiento: ¿si solo está la urbe-prisión para qué pensar más allá, a qué serviría? Pero, si existe esta posibilidad de inventar otra relación con sus hijos, vale la pena pensar cómo emprender esta acción. El pensar se inscribe en el intervalo entre el dar sentido y el querer actuar.

Martin Heidegger hacía esta constatación: «Lo que más da para pensar en nuestro tiempo es que no pensamos todavía». ⁶⁸ La idea es simple en realidad: el ejercicio del pensar se ejercita sobre lo que no ha sido pensado. Y lo que no ha sido pensado es la relación, es la prioridad de la acción que consiste en tejer relaciones (empezando con los hijos). Entonces surge un pensamiento amoroso, un pensamiento que piensa no cómo acercar singularidades, tampoco cómo fundirlas, y, aún menos, cómo rellenar el espacio entre ellas, sino, sencilla y literalmente, cómo querer y amar su diferencia, de tal manera que sea productora de más deseos. La experiencia es sensorial, los sentidos dan sentido. Pero el movimiento no se detiene. Prosigue, del sentido al pensamiento.

Ahora bien, ¿por qué pensar el vínculo, el entre-dos, justo en el momento histórico en el que pareciera que toda relación debe de ser comercial (eso a cambio de esto, aquel vale por aquello)? El veredicto es implacable, general, sin alternativa a la vista. Sin embargo, hicimos la experiencia del don incondicional. Un servidor recuerda haber tenido la convicción sensorial de que la vida tiene sentido al contemplar un actor acercarse al proscenio y acariciar un cacho de carne sanguinolenta envuelto en un immaculado pañuelo blanco mientras actrices en el fondo del escenario pegaban palos sobre rieles metálicos (era en 1993, una puesta en escena de *Macbeth* dirigida por Serge Noyal en el Teatro de Chatillon, Francia). Y la realidad de esta gratuidad vuelve a abrir las posibilidades de tejer relaciones. La prueba de que existen relaciones no comerciales está dada,

porque al menos existe una: la relación mía con esta obra, cuyos efectos estéticos son tan importantes para mí que se vuelve ella un real «presente» (regalo). Que me den un regalo, en un mundo donde cada quien, de una manera o otra, pretende aumentar sus cuotas en el mercado, me da para pensar. (Y se puede repetir exactamente el mismo análisis con el sentido. La experiencia que consiste en sentir que el sentido se da es igualmente real: ya no se tiene ni se detiene, simplemente se da. Experimentar este dar del sentido nos lleva a pensar en «eso que todavía no pensamos»: en el sentido-ilación que se da, en la relación.)

Al analizar el cine moderno (Godard, Welles, Antonioni, Fellini, Tarkovski, etcétera), Gilles Deleuze proponía, con un vocabulario ligeramente diferente, un dispositivo similar:

El hecho moderno es que ya no creemos en este mundo. Ni siquiera creemos en los acontecimientos que nos suceden, el amor, la muerte, como si solo nos concernieran a medias. No somos nosotros quienes hacemos cine, es el mundo que nos aparece como una mala película. El hombre está en el mundo como en una situación óptica y sonora pura. Solo la creencia en el mundo puede vincular al hombre con lo que ve y oye. Lo que el cine tiene que filmar no es el mundo, sino la creencia en este mundo, nuestro único vínculo. Volver a darnos creencia en el mundo, tal es el poder del cine moderno (cuando deja de ser malo). Cristianos o ateos, en nuestra universal esquizofrenia, necesitamos razones para creer en este mundo. Creer ya no es creer en otro mundo, ni en un mundo transformado sino en el vínculo del hombre con el mundo, en el amor o en la vida, creer en él o en ella como en lo imposible, en lo impensable que sin embargo no puede sino ser pensado. ⁶⁹

Al volver a darnos la creencia en el mundo, la obra cinematográfica nos pone a pensar qué relaciones establecer con este —pero primero el cine debe darnos a sentir la realidad de esta relación, es decir, la posibilidad de crear tanto como de experimentar una pluralidad de relaciones—. Pareciera un dispositivo a lo Santo Tomás: hay que darnos la prueba antes de que prosigamos. El espectador necesita «razones para creer», si no, no pensará. Y, como Deleuze lo apunta, en ciertas ocasiones se nos da la prueba —la prueba sensorial, añadiría un servidor—. Que el entre-dos singularidades se haya vuelto productor de un tercer elemento, que el espectador haya sido partícipe del proceso, que haya dado un sentido a este proceso y que llegue a pensar a partir de él... todos estos acontecimientos son reales y funcionan como comprobación: dan a creer en la posibilidad no solo de pensar, sino también de actuar en este nuestro mundo, en relación con él.

De hecho, seguramente, la prueba última es esa: podemos actuar, podemos hacer. Y las razones para creerlo son dobles. Por un lado, este actuar y este hacer ya iniciaron al ver, escuchar o leer la obra. Por otro lado, nuestro quehacer ha consistido en desplazar paso por paso nuestro espacio de actividad. Comenzamos vinculando una imagen con otra, un sabor con otro, una secuencia escénica con otra, una palabra con otra (etcétera) dentro de un determinado marco (el de la obra). Luego surgieron terceras imágenes, sabores, secuencias, palabras que hicieron destellar este marco, abrirlo. Y terminamos vinculando estas terceras imágenes, sabores (etcétera) con elementos completamente fuera del marco inicial, elementos perteneciendo a nuestro mundo: las naranjas argelinas, la cárcel de México. *In fine*, el mundo de las posibles relaciones se hizo más ancho. Y porque ahora lo creemos, lo pensamos.

CONCLUSIÓN: LA FUERZA DE LA DEBILIDAD

Desde el principio hasta el final, la experiencia estética habrá sido sensorial. Y, por eso también, se entiende mejor nuestra constante insistencia sobre la dimensión sensorial del proceso: hay que estar *estéticamente* atento a su desarrollo. O, mejor dicho: hay que estar *estéticamente* atento al desarrollo de las relaciones que se tejen en el transcurso de este proceso. Estas relaciones se preparan, se prueban, se disfrutan y se piensan. Y tal vez estos cuatro verbos (preparar, probar, disfrutar y pensar), así como el sustantivo que los termina —la relación—, designan una dinámica del arte claramente contemporánea: la del *arte del*

presentar que tendríamos que distinguir tanto del *arte figurativo* (la comunicación de una visión de la realidad) como del *arte abstracto* (la comunicación de una impresión de la realidad).

Comenzamos esta reflexión afirmando que no interesa *in fine* el querer-decir del artista. Hay que insistir sobre eso subrayando ahora que incluso si el artista todavía quisiera decir algo (porque suele pasar que lo quiera un poco), hay que poner este «algo» entre paréntesis —de la misma manera que Husserl proponía poner entre paréntesis (la *epoché*) toda «tesis sobre el mundo»⁷⁰ establecida antes del acto de percepción—. Es Jacques Rancière quien, en lo que se refiere a las artes, toca con claridad este punto esencial. Explica el filósofo en *Las paradojas del arte político*: «la eficacia estética significa la eficacia de la suspensión de toda relación directa entre la producción de las formas del arte y la producción de un efecto determinado sobre un público determinado».⁷¹ Se trata, prosigue, de operar «la suspensión de toda relación determinable entre la intención de un artista, una forma sensible presentada en un lugar de arte, la mirada de un espectador y un estado de la comunidad».⁷² Para que algo funcione en las artes hoy (y funcionar significa entonces: que el espectador sienta, dé sentido, piense) importa que el artista no pretenda determinar los efectos estéticos que su obra producirá. En suma, y cavando aún más la misma paradoja: *para que la obra surta efectos, el artista no debe determinar estos efectos*. O bien si lo hace, lo debe de hacer de manera utópica —es decir, al pie de la letra, apuntando hacia un lugar que no tiene lugar, hacia un «topos» del que no tiene él las coordenadas.⁷³

Y es cierto: si, hoy en día, las artes se vuelven convincentes, es precisamente porque no buscan convencer. Hay una gran fuerza en esta debilidad. Es con la condición de no ser doctrinarias que pueden dar a pensar —dar de pensar—. Si tengo (yo espectador) que entender antes de sentir, mi experiencia deja de ser estética, y todo el proceso anteriormente descrito se desvanece. Luego, y este es, tal vez, el punto el más importante, en la medida en que el artista no busca hacerme pensar eso y tampoco sentir aquello, puedo empezar a creerle, es decir, a tener la confianza suficiente para intentar establecer una relación —como si hubiera algo noble en su doble renuncia, y que eso me lo volviera más amable.

⁶⁷ Christoph Théobald: *La Révélation*, Atelier/Ouvrières, París, 2001, pp. 50-51.

⁶⁸ Martin Heidegger: *Qu'appelle-t-on penser?*, PUF (Quadrige), París, 1999, p. 24.

⁶⁹ Gilles Deleuze: *Cinéma 2. L'image-temps*, ed. cit., pp. 221-225.

⁷⁰ Véase nota 15.

⁷¹ Jacques Rancière: ob. cit., p. 61.

⁷² *Ibidem*, p. 63.

⁷³ Rodrigo García hablaba aquí de una «utopía necesaria». Véase Jean-Frédéric Chevallier: «El teatro hoy, una tipología posible», en ob. cit., pp. 22-23.