

Proyecto 3

Coloquio internacional sobre el gesto teatral contemporáneo

(noche de teatro)

ALEMANIA / COLOMBIA / ESPAÑA / FRANCIA / MÉXICO

del 5 al 15 de noviembre del 2004



80 años de la
Facultad de Filosofía y Letras
1924-2004



escenología ac



Coloquio internacional sobre el gesto teatral contemporáneo (noche de teatro)

ALEMANIA / COLOMBIA / ESPAÑA / FRANCIA / MÉXICO

del 5 al 15 de noviembre del 2004

Coloquio internacional sobre el gesto teatral contemporáneo

Secretaría editorial:
Ángela Barrios

Equipo de producción:
Daniel Pérez, Karla Salas, Laura Soto

Introducción: hacia un estado del teatro.
Jean-Frédéric Chevallier 7

El teatro sin el drama: elementos teóricos.
Tadashi Satoh / Denis Guénoun 19

De la acción al movimiento: el teatro
de la acción / Thibault de Fombelle / Kim

El teatro postdramático: Hans-Thies Lehmann / Kim

Teatro de la dramaturgia: Joseph Danan / Kim

Teatro de la acción: el teatro de la acción

Revisión: todos los derechos. El teatro de la acción

Le gusta dar a conocer el teatro que se reproduce total o

parcial en forma alguna o mediante un sistema ya sea

tradicional, moderno, de reproducción o cualquier otro, en

el formato electrónico o cualquier otro, en cualquier medio

Investigación en Proyecto 3: promover la cultura del teatro

Jean-Frédéric Chevallier / Ángela Barrios 2004

Teatro y cultura: la cultura del teatro y el teatro

Proyecto 3: UNAM / Escenología / Proyecto 3

Noviembre de 2004, México D.F.
UNAM / Escenología / Proyecto 3

Coordinador:

Jean-Frédéric Chevallier

Asesoría editorial:Héctor Bourges, Joseph Danan,
Rubén Ortiz, Gerardo Trejoluna**Secretaría editorial:**

Ángeles Batista

Equipo de producción:

Dariela Pérez, Karla Selene Pineda, Laura Soto

Foto de portada: Fabiola Villanueva

Diseño de portada: Marco Kim

Diseño de interiores: Yalma Porras

Reservados todos los derechos. Prohibido cualquier uso que se le quiera dar a esta obra, al igual que su reproducción total o parcial en forma alguna o mediante un sistema, ya sea electrónico, mecánico, de fotorreproducción o cualquier otro, sin el permiso escrito de los editores.

Primera edición, 2004

D.R. © Proyecto 3

Coedición

Proyecto 3 / UNAM / Escenología

Impreso y editado en México

Printed and made in Mexico

Índice

<i>Introducción: hacia un teatro del presentar.</i> Jean-Frédéric Chevallier	7
El teatro sin el drama: elementos teóricos	
<i>¿Todavía teatro?</i> Denis Guénoun	19
<i>De la acción al movimiento.</i> Joseph Danan	25
<i>El teatro posdramático.</i> Hans-Thies Lehmann	31
<i>¿Fin de la dramaturgia?</i> Joseph Danan	39
<i>Nostalgia de Sísifo: posibilidades de la escritura teatral contemporánea.</i> Víctor Viviescas	49
Investigaciones escénicas	
<i>Investigación escénica en Latinoamérica.</i> Ileana Diéguez	67
<i>Investigación en Proyecto 3: provocar los sentidos, dar sentido.</i> Jean-Frédéric Chevallier, Ángeles Batista	79
Teatro posdramático y resistencia al neoliberalismo	
<i>¿Qué es el neoliberalismo?</i> Marcos López	93
<i>¿Espectadores o consumidores?</i> Mathias Pees	105
<i>Teatro para resistir. Entrevista.</i> Rodrigo García	109

La investigación en Proyecto 3.

Provocar los sentidos, dar sentido (hermenéutica del acontecer teatral).

Jean-Frédéric Chevallier, Angeles Batista.

- Hacemos *teatro de investigación*, de *búsqueda*...
- Ah... ¡Qué bueno! ¿Y qué buscan?

He aquí una pregunta que nos suelen hacer. Intentemos contestarla. En Proyecto 3 la *investigación* o la *búsqueda* responde al deseo de siempre (re)poner en cuestión la práctica teatral, la inquieta necesidad de no aceptar –y tampoco fijar– una fórmula para el quehacer teatral. Investigamos lo que no conocemos. Buscamos lo que no sabemos. Por supuesto, cada nuevo montaje es la ocasión de volver a *problematizar* estas *problemáticas*. Pero hemos tomado la costumbre de organizar un espacio-tiempo peculiar en el que nos dedicamos a la sola *búsqueda*, sin imperativos de resultado o de puesta en escena: la *sesión de investigación*¹. Suele ocurrir afuera de la ciudad y durar aproximadamente una semana. El trabajo se estructura sobre la base de las inquietudes del grupo –inquietudes nacidas en parte por la práctica (los montajes anteriores) y por otra parte de las discusiones que tenemos a cerca de lecturas teóricas², o más bien nacidas en el entrecruce de la práctica y la lectura-discusión–.

Las inquietudes son entonces múltiples. Pero, existe un punto de enfoque privilegiado, una cuestión a la que casi siempre llegamos: el espectador. ¿Qué

¹ Hace falta explicitar de que “nosotros” se trata. Estas sesiones de investigación se organizaban primero en Francia con el colectivo *Feu Faux Lait* fundado por Jean-Frédéric Chevallier. En el presente artículo se hablará de la sesión de investigación organizada en julio del 2004 en el Instituto de Artes de la U.A.E.H. (Real del Monte) con los actores de *Proyecto 3*.

² Este año (2004) leímos y discutimos: *La comunidad inoperante* (Jean-Luc Nancy), *El sentido del mundo* (Jean-Luc Nancy), *Creer que se cree* (Gianni Vattimo), *La Sociedad del espectáculo* (Guy Debord), *Comentarios sobre la Sociedad del Espectáculo* (Guy Debord), *La Indagación* (Peter Weiss).

¿Hay lugar para el espectador durante el acto teatral? ¿Qué trabajo le corresponde al actor para permitir este lugar al espectador? ¿Qué lugar le corresponde al actor para que el espectador tenga este trabajo? ¿Cómo hacer para que el espectador esté, y que su estar *valga la pena*, que tenga sentido?

La expresión “tener sentido”, hay que entenderla de forma muy sencilla –amplia–, como cuando uno dice: “eso tiene sentido para mí”. Importa relacionar esta primera expresión con una segunda: “dar sentido”. *El estar aquí y ahora del espectador vale la pena, tiene sentido, siempre y cuando el espectador da sentido a su estar.* (Esto puede ser nuestra hipótesis.)

La entrega del actor, la donación que hace de sí mismo es apertura: el actor se abre al otro en él, pero también al otro frente al él. Se abre al espectador para que el espectador pueda entrar. Pero –imaginemos– si abro la puerta a un invitado y mi casa está llena de muebles por todas partes, el invitado no puede entrar. Hace falta que la morada tenga espacios libres, huecos. De la misma forma, el abrirse del actor apela a un vacío. La apertura real es también hueco. Un actor totalmente presente (no existe, es un decir...), totalmente en el “te hago presente del presente”, “te doy en presente el presente” se vuelve hueco.³ Estar presente, hacer un presente, es dar y habitar el hueco de la presencia. Es, exactamente, *dar sentido*.

Pero se trata de un “dar sentido” que parte de los sentidos. Por ejemplo, se puede provocar primero en el espectador una conmoción, o bien un estremecimiento. Durante la sesión de investigación que realizamos en julio del 2004, tuvimos que precisar ambos términos. *La conmoción* nos mueve del espacio pero siempre existe la posibilidad de ubicar el espacio de donde se es movido: el estado anímico antes de que suceda el acontecimiento y el por qué del

³ Tiene que ver con que no se pretende a una presencia total: la totalidad de la presencia nunca es presencia total. ¿Quién podría decir “estoy totalmente lo que soy”? (Se vincula con otra pregunta: ¿quién podría decir “soy”?)

cambio a otro. El *conmover* remite a pensamientos de los que uno puede hacer conciencia, con más duración. El sentimiento despertado puede reconocerse (nombrarse también) rápidamente. De la misma forma en que se puede entrar, se puede salir de la conmoción. Provoca disfrute y gozo de los que es posible hablar con otros. El *conmover* da un sentido de pertenencia, un sentido de comunidad. Es una emoción de cierto modo grupal.

Al contrario, el *estremecer* es un proceso individual. Implica la imposibilidad de ubicar el porqué. Se trata de sentimientos que surgen a la par que surgen otros, sin que se logre explicar esos múltiples surgimientos. Se puede pensar aquí en un flechazo. Se detiene la posibilidad de caracterizar. No se sabe qué pasa, no se sabe de dónde viene. No se sabe explicar. Y, como si se abriera una puerta de una vez por todas, hay un antes y un después del estremecimiento. A veces, después del momento de estremecimiento, viene el entendimiento. Y eso provoca una conmoción derivada.⁴

Para investigar las distintas maneras de conmoción y estremecimiento, trabajamos cuatro *modalidades actorales*. Aunque se llamen así (“actorales”), en realidad conciernen más al espectador: son cuatro dinámicas para dar un lugar al espectador, como cuatro calidades de entrega al otro, cuatro maneras de *estar* (más que ser) durante el acto teatral. Esa categorización nació de trabajos anteriores, y decidimos seguir en ella para distinguir más fácilmente las diferentes naturalezas de los efectos producidos a partir del actor sobre el espectador.

El *dispositivo experimental* fue como sigue. Se trabajó una misma secuencia teatral, previamente montada, bajo las cuatro modalidades. Fueron entonces cuatro versiones de la misma secuencia. Participaban tres actores. Se ensayaba en presencia de dos observadores, suerte de testigos del proceso. Una

⁴ Definiciones elaboradas a partir de una discusión entre los actores de *Proyecto 3*: Tizoc Alatorre, Juan Díaz, Dulce Sánchez, Pablo Sierra, Paola Torres y Fabiola Villanueva.

vez montada, se enseñaba cada versión a un grupo de dos espectadores (que no asistían a los ensayos). Trabajábamos una versión por día. Cada conjunto (actores, observadores, espectadores) se reunían después de la experimentación y ponían por escrito sus observaciones, en un primer tiempo sin buscar comparar las versiones. Se concluyó con una sesión plenaria donde se compartieron los análisis de cada conjunto.⁵

El procedimiento es entonces bastante sencillo, hasta casi ingenuo. No tiene la pretensión de lograr respuestas exhaustivas o (peor) definitivas, sino de indagar con humildad, de buscar profundizar más las preguntas (¿Qué *modalidades* o *dinámicas actorales* permiten una participación efectiva del espectador contemporáneo? ¿De qué naturaleza es entonces la participación del espectador? ¿Qué es una *participación efectiva* del espectador? ¿Ésa tendrá que ver con conmoverse y estremecerse?).

Detallemos rápidamente cada una de las modalidades. Llamamos la primera “Feu Faux Lait”. Se trata de un marcaje corporal preciso, con una insistencia sobre la presencia aquí y ahora del actor. El propósito es producir una suerte de *vacío acogedor*. Por supuesto, esas tres características están vinculadas: el marcaje para dar contundencia a una presencia nunca exhaustiva, ahuecada pues. El hecho de que el actor no haga aparentemente nada da la impresión de que está totalmente vacío, como si todo hubiera sido quitado y nada más quedara el presente. El espectador entra en relación, porque también está aquí presente.

Tal vez decir que el actor no hace nada es un poco retórico. El actor está totalmente en lo que hace y es la razón por la cual nada más cuenta el presente —es lo que da fuerza a la presencia—. Al retirar todo lo que no es el presente, aparece el vacío: un vacío que se podría comprar a un sifón en el que está atraído el espectador, un retiro pues que permite al mismo entrar. En esta doble dinámica

⁵ Se repitió el experimento una segunda vez por pareja. Cada una presentó las cuatro modalidades al resto del grupo.

(estar totalmente presente y retiro-vacío del estar) consiste la entrega del actor. Y esa entrega lleva a conmover al espectador: se le invita a entregarse y se le propone una morada para su entrega.

Lo que se disfruta es el cuerpo del actor aquí y ahora. Se genera una especie de atracción similar a la que ejerce el cuerpo de un atleta en el momento previo a la competencia, cuando está totalmente atento a lo que hace, respira, escucha, etc.

Notamos que uno de los peligros del trabajo en esta modalidad es la solemnidad. Se llega muy fácilmente a ella y sin provecho alguno. Para evitarla es necesario que el actor busque la apertura y la entrega. No es útil por ejemplo una “concentración” sobre sí mismo porque se vuelve a este caso excluyente.

Llamamos la segunda modalidad “cotidiano”. La disposición del actor es *cotidiana*. No se trata de representar una acción de la vida cotidiana sino de realizar frente al espectador un acto real, aquí y ahora: barrer, instalar accesorios en el escenario, dar leche a un recién nacido, hablar por teléfono, etc. Aunque la acción no sea ni realista ni representativa, es *real*. Más bien, hablamos de acción cotidiana *realmente* realizada en el presente del acto teatral. Como en la primera modalidad, el trabajo del actor participa de una no-actuación: lo que el espectador mira es al actor presente, aquí y ahora. La especificidad de esa segunda modalidad es entonces un retiro de sí mismo en provecho de la acción. Pero aquí la presencia parece menos intensa, más difuminada. En la primera modalidad, algo se abre por la inmersión del actor en el presente y en el rigor de la ejecución de los movimientos; en la segunda, algo se abre por la dispersión. (Este cambio de sensibilidad está relacionado con el cine. Nuestra capacidad de disfrutar eso que es radicalmente anti-dramático viene de nuestra práctica cinematográfica.)

Esta modalidad está o puede estar muy vinculada con la intimidad, asumiendo al teatro como un evento minoritario, un evento que de ninguna

manera interesa que sea espectacular. No es que todo cotidiano sea íntimo pero nuestros trabajos frecuentemente nos remitían a ello. El porqué de buscar dicha intimidad parte de que una de las posibilidades de compartir algo con el otro –varios otros– es el establecimiento de una intimidad. Y establecer la intimidad para luego violentarla puede ser un camino a la conmoción. O bien llevar al espectador a la contemplación de su propia cotidianidad.⁶

El peligro de esta modalidad es la banalización, el creer que ningún trabajo (de selección, de organización, entre otros) es necesario puesto que cotidianamente *andamos por el mundo*. Pese a que sea dicho “real” este acto necesita recurrir a artefactos: concentración temporal, selección y organización de las acciones, etc.

Llamamos la tercera modalidad “comedia”. Se trata de un juego exacerbado, que suele acercarse a lo fársico (*comedia del arte*, clown), exhibido por lo que es y en el que el público no cree para nada pero del que sin embargo se regocija. Se busca exhibir el juego actoral en su dimensión lúdica (irreal: *in-ludus*). Un juego también con el código teatral en su aspecto tradicional. (Se puede preguntar si parte del disfrute viene de que gozamos de la muerte de la posibilidad de la ficción teatral, de su inoperancia.) El trabajo con códigos teatrales es tan obvio que se auto-cancela o digamos que el representarse se agota rápido y se pasa a otra actividad: la práctica de la representación se satura por sí misma. En las dos primeras modalidades, el trabajo del actor participa de una no-actuación: lo que el espectador mira es al actor presente, aquí y ahora. En esta tercera, su trabajo participa de una actuación exacerbada. Como este juego está

⁶ A pesar de sostener que no buscamos una aplicación inmediata de los resultados del trabajo en la *sesión de investigación*, a veces la encontramos. Hemos visto que en los acercamientos directos con el espectador (concretamente, para trasladarlo de un lugar a otro) lo más adecuado para el actor puede ser trabajar un estado cotidiano (el espectador podrá entonces sentirse acogido, tomar una pausa dentro del transcurso del montaje –y aprovechar esa pausa para un sinfín de propósitos, desde descansar y relajarse hasta dar espacio para empezar a interpretar sus emociones–).

llevado hasta el extremo, esta exacerbación se vuelve conmovedora. La búsqueda los límites a la cual se dedica el actor provoca un goce en el espectador.

El límite de esta modalidad es dar demasiada importancia al artefacto cómico: reemplazar la cuestión de la modalidad o dinámica (*dynamis* es fuerza en griego) por un planteamiento en cuanto a género. En ese segundo caso, lo que prima ya no es la entrega exacerbada del actor al espectador sino la temática (que sea chistoso); en muchos de esos casos, el humor se vuelve televisual.

Llamamos la cuarta modalidad “dionisiaca” o “disonante”. Se trata de provocar un evento escénico disonante: producir que algo se quiebre pero, como en la tercera modalidad, sin tematizar. El adjetivo *disonante* lo propone Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*: habla del goce que proporciona la disonancia en la música. Ésta suena cuando a un elemento de estabilidad se le adjunta un elemento de inestabilidad, cuando a una tendencia al orden (*apolíneo*) se mezcla una tendencia al desorden (*dionisiaco*). La disonancia se siente en la carne como un desgarrón del ser. Por un instante se destruye la estabilidad de la percepción. Es el vértigo, el pánico voluptuoso, el espasmo, el remolino de agua, el mareo, el aturdir. Se busca provocar en el espectador una suerte de *terremoto interno*. Si el cotidiano puede remitir al espectador a su propio universo, la modalidad disonante busca la destrucción del principio de individuación y la pérdida de todo punto de referencia. Aquí, el espectador realmente se estremece.

En vez de disonante, se puede hablar también de modalidad trágica: el espectador hace la experiencia del “a la vez” —hace la experiencia del “a la vez” *aporético* que lo compone—. Afirma la simultaneidad de sus posibilidades de ser. Esta simultaneidad aporética está percibida no realmente como una limitación sino como un límite, es decir una suerte de frontera que, si no puede ser

destruida, puede sin embargo ser desbordada.⁷ La prevalencia del deseo de desbordar toda limitación puede ser vivida bajo una forma de alegría: lo que hay que alcanzar es imposible de alcanzar y eso manifiesta la entrada de lo imposible en lo posible, y así la ampliación de éste. Esa efectiva aprehensión de lo que nos sobrepasa está relacionada de una manera u otra con la cuestión del otro.

Es determinante entonces la interrelación o el conjunto. Por ejemplo, no logramos trabajar esta modalidad con un solo actor. Encontramos también que en esta modalidad se establece algo extremadamente frágil que es preciso no violentar si es que no se quiere hacerlo trizas. Durante los ensayos, se hablaba de “aguantar”, de “esfuerzo físico”, de “ahogo” pero siempre en voz baja y con más ternura que de costumbre. Eso evidencia que esa modalidad no permite la neutralidad de ninguna parte. Pero al revés, con tales precauciones se puede impedir el involucro de los espectadores. En el caso práctico que trabajamos, los actores terminaron terriblemente conmovidos mientras los espectadores se quedaron con la sensación de que todo había sido muy bello, pero sin más. Es necesario entonces que, a pesar de la delicada naturaleza de esta modalidad, haya -por parte de los actores- intención (deseo) de lanzar hacia fuera (hacia el otro). Así puede suceder algo en la sala. No basta colocar al actor en una situación extrema, es necesario, de una manera o de otra, hacerlo también con los espectadores.

El límite de un “dionisiaco” mal entendido es el teatralismo y su *pathos*. (Si la teatralidad implica cierto vacío, el teatralismo implica un demasiado lleno, una saturación de efectos: el teatro auto-suficiente, encerrado sobre sí mismo, complaciente, etc.)

¿A qué llegamos? A pensar un teatro que provoque los sentidos. Y se nos podría replicar que es un objetivo vano o superficial. El teatro del drama permite

⁷ Cf. Jean-Frédéric Chevallier, *Essai d'approche et de définition d'un tragique du vingtième siècle*, Lille, 2004, Service Nacional des Thèses / Université Lille 3.

hacer crítica social, repensar “La realidad” -así con mayúscula-, denunciar los males del mundo, etc. ¿Qué permite un teatro que provoque los sentidos? Lo que queremos apuntar es que un sentido crítico (crítico porque pone en crisis “La realidad” y su mayúscula) existe sin necesidad de un discurso y su representación. Es más: sin discurso y representación es más fácil que ocurra. Durante nuestra *sesión de investigación* tuvimos la fortuna de confrontar el trabajo práctico con espectadores realmente alejados de la práctica teatral, y como ejemplo debemos de mencionar a un señor de cierta edad, parte del personal de vigilancia del Instituto de Artes en el que estuvimos trabajando, cuyos comentarios nos hicieron recordar fuertemente cuán vano resultaría intentar comunicar un significado preestablecido, puesto que él hizo una lectura que no puede (realmente sería imposible de otra forma) partir más que de su vivencia personal y su historia propia. Mencionó no “entender” nada, pero elaboró una interpretación que a ninguno de los participantes a la *sesión* se nos podría haber ocurrido: el trabajo de “comedia” era para nosotros algo ligero, lleno de gozo al jugar con nuestras referencias teatrales, una serie de eventos que no tomábamos en serio (un actor aventándose aparatosamente por una ventana a muy poca altura, tras la cual había además una colchoneta en la cual caer). Para nuestro espectador, ello conducía a pensar en la desesperación, hasta el suicidio ante una vida que no se soporta. Nosotros solíamos reír ante discusiones en las cuales no se discutía nada (y en el *nada* hay que entender que estaba el hueco) sino que se inventaban gestos, bailes, canciones y él expresó una serie de sentimientos sombríos y productores del sentido que él mismo dio al evento escénico.

Aparece aquí la posibilidad de fomentar una estrategia perturbadora: si el escenario deja de pretender que ha operado una síntesis, el espectador deja de buscarla y puede reaccionar libremente al acontecer escénico. Hay que precisar que no saber representarse la unidad no implica que la unicidad de la persona

humana desaparezca, todo lo contrario. Hace falta pensar en la *venida singular del sentido*.⁸ Si hay creación de sentido durante un acto teatral, es precisamente a partir de una actividad de los sentidos del espectador, de cada espectador (liberado del significado Único y vuelto responsable de la producción de sentido). Y que sea a partir de cada uno, en lugar de una instancia superior y todo poderosa (el Uno sintetizador) no es para la privación de algo (las dos letras del verbo “representar”). No hay sentido antes de este despertar de los sentidos. El *teatro del presentar* busca promover una sensibilidad y una sensualidad del sentido: despertar los sentidos porque el sentido se ha vuelto el movimiento de su venida.

Es importante pensar que el sensualismo no destruye la empresa significativa. Pero, a la inversa, es necesario reconocer que la empresa significativa, si se afirma de entrada, obliga el teatro a deshacerse de un buen número de los posibles que lo habitan y le dan vida. Insistir sobre los sentidos es reconocer que es al estar afectado que deseo sentido. *El sentido parte de un querer dar un sentido*. El sentido aparece como la línea que se expande desde donde lo *quiero* hablo. Por un lado, el sentido depende de la posición del que da sentido, por otro el sentido puede volverse la ilación. La alegría por ejemplo, es completa si puede estar compartida con otros: alcanza *sentido* por que es la ocasión de un entre-dos.

Dar sentido es crear vínculo. Y podemos extender la reflexión en cuanto al verbo: es dar porque el sentido ya no se tiene ni se detiene. Es hacer en lo *simbólico*. Lo que llena la puesta en relación simbólica es el sentido. Y no hay que entender el adjetivo “simbólica” en el *sentido* común de la expresión (“eso simboliza aquello”), sino en una perspectiva más etimológica: “eso (el símbolo pues) relaciona este (tal actor) con aquel (tal espectador)”. El símbolo es el

⁸ Nuestra reflexión en cuanto al sentido está inspirada por Jean-Luc Nancy, *Le sens du monde*, Paris, Galilée, 1993.

espacio que se crea entre entes, y el sentido es el sentir lo *afuera* de esta operación. En la relación simbólica algo llena: el sentido. Se da sentido. Y ese dar sentido adentro es también un apunte afuera, no hacia un afuera, sino que el apunte mismo está afuera de la estricta relación. La puesta en relación de dos entes es más (o otra) que la suma de las dos identidades. Ese sentido extra es la “y”, la *ilación*.

El sentido encadena, hila. Y la verdad aparece entonces como el hueco. La verdad es la apertura como calidad del estar. La verdad es el dar en *dar sentido*. Es el dar en su relación con el abrir. El sentido es una extasía de la verdad. Y la verdad es una apertura del sentido, es una apertura para el sentido. Se habla del vacío de la verdad. El sentido es el ser/estar como venida en presencia en toda su extrañeza.

La pregunta es entonces: ¿cómo vivir el mundo (aquí el teatro) como hueco? o ¿cómo estar en un hueco donde dar sentido al mundo/sentido? Al final del primer tomo del *Hombre sin calidad*, una mujer pregunta:

¿No dijiste tu 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 este agujero, al menos que uno se deje distraer por malos objetos. ¡Y pues! Lo resto es lógico: es por este agujero que hay que salir. ¡Y lo puedo! ¡Hay días en los que logro salir a fuera de mi misma!⁹

¿Cómo hacer para darse cuenta -para sentir pues- que hay un agujero por el cual salir? Es aquí donde nuestras experimentaciones nos ayudarán: si el acto teatral busca despertar los sentidos puede participar de una *revelación*. Sentir el hueco, querer salir por él... eso podría ser una forma de revelación –revelación entendida como “manifestación de la potencia (*dynamis*) de existir” por medio

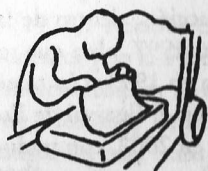
⁹ Robert Musil, *L'homme sans qualités*, tr. Philippe Jaccottet, Paris : Point Seuil, 1995. p. 828.

de un “intercambio de gestos de potencia (*dynamis*) que constituyen a cada uno en su unicidad¹⁰”. Por supuesto, se podría comunicar un conocimiento “relevante” al público. Pero que se le revele algo al espectador implica que él se está involucrando en lo que surge, y al revés, que lo que surge, surge porque él está aquí presente haciéndolo surgir, junto con el actor.

Recordemos la diferencia entre conmoverse y estremecerse. Hay, decíamos al principio, un antes y un después del estremecimiento. De la misma forma, la revelación depende de que ocurra un evento decisivo y que ese provoque una comprensión que sobrepase este instante y toque a la totalidad de la existencia. Si, realmente, el espectador se estremece, es que realmente pasó –para él– algo que se asemeja a una revelación.¹¹ ¿Qué hacer para que el evento escénico sea –para el espectador– un evento decisivo? Esta pregunta no está tan lejana de la que preside a *La Poética* de Aristóteles. Pero debemos de reconocer que nuestras investigaciones no nos permiten esbozar una respuesta tan clara. Nuestro trabajo de búsqueda a cerca de cuatro modalidades actorales fue la ocasión de entender mejor las relaciones entre las palabras “hueco”, “apertura”, “don”, “sentido”. Entender mejor, un poco, sí. Responder, no. La respuesta la tiene el espectador, cada espectador.

¹⁰ Christoph Theobald, *La révélation*, Paris: Les Editions de l’Atelier, 2001. pp. 16, 65.

¹¹ Hablar de revelación desde el presente del presentar es ir más allá de la dinámica puramente lúdica de la auto-presentación y más allá de la conmoción.



Coloquio internacional sobre el gesto teatral,

se terminó de imprimir en el mes de

noviembre de 2004,

en los talleres de

Procesos Editoriales Gaceta

La edición consta de 1000 ejemplares impresos

en papel bond de 75 gs. para interiores

y cartulina coché cubierta de 250 gs. para portada.

Los textos se elaboraron en

Adobe Garamond 8, 10 y 11 pts.