DES/TEJIENDO ESCENAS

Ileana Diéguez (comp.)

Desmontajes: procesos de investigación y creación

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Des/tejiendo escenas
Desmontajes: procesos de investigación y creación

Ileana Diéguez
Compiladora

UIA-CITRU-INBA-CNA 2009

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA
BIBLIOTECA FRANCISCO XAVIER CLAVIGERO

Des/tejiendo escenas. Desmontajes : procesos de investigación y creación

1. Teatro mexicano – Siglo XXI. I. Diéguez, Ileana. II. Universidad Iberoamericana Ciudad de México. Departamento de Letras. III. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (México).

PQ 7269.D47 2009

Fotografía de la cubierta: Juan Enrique González Careaga

Coedición del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura a través del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral, "Rodolfo Usigli" y de la Universidad Iberoamericana, A.C.

Este libro va acompañado de un DVD editado y producido por Eugenio Cobo (CITRU-INBA-CNA) con los cuidados de la compiladora.

1a. edición, 2009

D.R. © Ileana Diéguez

D.R. © Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura
Paseo de la Reforma y Campo Marte
Col. Polanco Chapultepec
11560 México, D.F.

D.R. © Universidad Iberoamericana, A.C.
Prol. Paseo de la Reforma 880
Col. Lomas de Santa Fe
01219 México, D.F.
publica@uia.mx

ISBN 978-607-7622-15-4 (INBA)
ISBN 978-607-417-054-2 (UIA)

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada en, o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, por fotocopia, o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la editorial.

Entre investigación y creación, reflexión teórica y práctica escénica

Jean-Frédéric Chevallier,
entrevista con Ángeles Batista

Si Françoise tenía la ardiente certidumbre de los grandes creadores, a mí me tocaba la cruel inquietud del investigador.

Marcel Proust, *En la sombra de las jóvenes florecientes.*

2005

¿Qué es la investigación?

En francés, por ejemplo, la traducción de la palabra «investigación» se sitúa entre el acto de «investigar» y el de «buscar», entre «investigación» y «búsqueda». Digamos que la definición es más limitada porque consiste en el entrecruce de ambos términos. En cambio, en México, noto un uso mucho más extenso del verbo investigar; o, al contrario, un uso mucho más superficial: en ese segundo caso investigar se reduce a buscar información. Por ejemplo, uno dice «investigar» sobre el teatro shakesperiano mientras su actividad se limita a buscar información en libros.

En el ámbito en el cual se entrecruzan investigar y buscar, diría que la investigación empieza cuando hay una pregunta no resuelta, es decir, una pregunta cuya respuesta no existe. Es muy claro en física cuántica: ¿qué hace la partícula eléctrica cuando se le lanza un fotón? He aquí una pregunta que no tiene respuesta: a través del experimento está la probabilidad de que se pueda contestar un poco la pregunta, y también la probabilidad de que no. En todo caso, la pregunta es auténtica y no tiene respuesta inmediata.

A mi modo de ver, eso es lo excitante de la investigación. Es lo que hay que defender para no dejar que se reduzca el término «investigar» al acto de consultar dos o tres libros y reproducir lo que ya se dijo. En cuanto a teatro será lo mismo: importa hacerse preguntas que no tienen respuestas. Sin embargo, no basta. Podría preguntarme: ¿por qué no se usa más agua en el teatro? Pero preguntarse eso es, por obvias razones, absurdo. No se trata de hacer cualquier pregunta sino de formular aquella que esté anclada en la realidad de las prácticas teatrales de hoy, y que genere inquietud.

Cuando la pregunta accede a cierto grado de complejidad, se vuelve problemática –como una suerte de megapregunta–. A lo largo de la investigación esta problemática se va trabajando, deformando, reformulando. Puede ser que la investigación nunca termine. Lo único que hace el investigador en ese caso es cambiar las preguntas.

Cuando hice mi tesis de doctorado, la pregunta era: ¿qué podemos llamar hoy en día trágico?, o, ¿en qué consistiría un trágico en el siglo XX? Uno parte de cosas ya escritas: lo trágico tiene que ver con la libertad y el destino. Pero rápidamente uno se da cuenta de que este enfoque ya no tiene ninguna pertinencia para describir lo que podría calificarse de dinámica trágica. Uno va desplazando las preocupaciones. Analizando textos teatrales contemporáneos, terminé por darme cuenta de que la fórmula trágica exacta ya no era «tengo que escoger entre el deber y la pasión», sino: ¿cómo conjugar las dos cosas, cómo ser y no ser a la vez? La formulación se desplaza. Pero eso no era lo que esperaba. Digamos que no esperaba nada. Realmente investigar es, ¿cómo decir...?

Podría decirse que es un acto de fe.

Sí, por un lado es un acto de fe y, por otro lado es un riesgo permanente: uno tiene que apostar a que nunca va a poder sentarse en un sillón y decir confortablemente «ya tengo la respuesta». No, no existe *la* respuesta, puesto que se va a ir desplazando.

¿Dirías que los investigadores viven de no hallar nada?
Sí. Sería lindo decirlo así... El punto no es que uno no halle nada. Lo interesante radica más bien en el camino que uno recorre sin hallar nada. Lo enriquecedor consiste en el hecho de pasar de una pregunta a otra. De hecho, si un investigador llega a encontrar *la* respuesta, pues deja de buscar y por ende deja de ser investigador...

Ahora bien, ¿cuáles son las problemáticas, cuáles son las cuestiones que le interesan a un investigador del teatro contemporáneo?
No puedo responder de manera general. Te puedo decir lo que a mí me preocupa... Mi pregunta no es exactamente: ¿qué es el teatro contemporáneo? Es más bien: ¿con qué palabras hablar de las prácticas teatrales contemporáneas? Lo que a mí me interesa es buscar los términos que permiten describir lo que hoy en día ocurre en teatro, pero no lo que ocurre en general, sino lo que ocurre que no ocurría antes.

Para decirlo de manera sensata: hay todo un sistema conceptual para pensar el quehacer teatral. Estamos hablando del aparato dramático, el cual implica ciertos conceptos como personaje, conflicto, destino, significado, comunicación, representación. Sin embargo hay prácticas teatrales que no participan de este sistema conceptual. Pienso, por ejemplo, en el trabajo de Romeo Castellucci (quien estuvo en el Festival Cervantino y luego en la UNAM a finales de 2005). Frente a sus puestas en escena, si uno quiere hablar de personaje, rápidamente se queda corto, si uno quiere hablar de mensaje, el mismo Castellucci defiende que no tiene intención alguna de comunicar un mensaje a los espectadores porque, añade, no es nadie como para dar un mensaje. No es el único: Rodrigo García dice lo mismo aunque sus obras sean muy claras en cuanto a lo que buscan provocar en el espectador. Dice: «yo no tengo la respuesta y no estoy haciendo teatro para trasmitir una respuesta». Eso es, digamos, en el ámbito de los discursos de los directores. Pero en cuanto a sus prácticas es evidente también. Si tratamos de usar nada más el aparato conceptual del drama, no logramos describir lo que ocurre en el escenario y tampoco lo que nos ocurre a nosotros como espectadores. Parte de mi pregunta como investigador consiste en decir: ¿cuáles son las palabras que nos van a

permitir describir lo que realmente ocurre, sea en el escenario o sea en la sala?

Sirve mucho lo interdisciplinario. Por ejemplo, uno lee un libro de sociología –no tiene nada que ver con teatro– y se da cuenta que dos conceptos allí sirven para describir lo que ocurrió en una puesta en escena recientemente presenciada. Así, uno va recolectando conceptos y luego procura organizarlos.

¿Qué relación hay entre esa colecta de conceptos y tu práctica?

Es cierto: no soy solamente investigador, también soy practicante. Se instaura pues un diálogo entre mi reflexión teórica y mi práctica escénica.

La teoría no me sirve para justificar lo que hago en la práctica. Al contrario, me sirve para poner siempre en cuestión lo que estoy haciendo. Doy un ejemplo. El acto más violento hacia un espectador consiste en imponerle una sola forma de entrar en contacto con el evento escénico. Es muy violento imponerle que esté aquí sólo para descifrar lo que el director le quiso decir (lo que un vaso puesto en la escena pretende significar). Este tipo de imposición me parece un acto totalitario. Conlleva un desprecio hacia el otro –el espectador–. Se le niega la posibilidad de vivir el evento teatral de la forma que a él le plazca.

Romeo Castellucci dice algo muy parecido. Dice que el teatro que le interesa es aquel que interrumpe la comunicación y la información. ¿Qué significa eso? Un acto teatral que deja de ser «te voy a informar de algo, te voy a comunicar algo...» Cuando se logra, inicia un teatro de la percepción o bien de la emoción –lo que es distinto incluso de una transmisión de sentimientos–. He aquí otra manera de hablar del quehacer teatral. Aparece una diferencia en cuanto a la preocupación. Tenemos a un director que dice: «no, pues, no hago teatro para enseñar la vida a nadie». Eso es específicamente contemporáneo. Es muy distinto, por ejemplo, de los misterios cristianos de la Edad Media que pretendían educar al público. Lo que hace Castellucci tampoco tiene que ver con el sistema del drama. Eso es lo que me interesa: lograr percibir y describir las particularidades del gesto teatral

contemporáneo. No para proclamar qué está mejor o qué está peor sino para entender esa diferencia contemporánea. En las palabras de Castelluci: ¿cómo hacer para que el espectador sienta emociones y que esas emociones sean tan profundas que le obliguen a pensar en él y en su verdad íntima?

¿Y tú crees que lo has logrado en algún momento, en tu trabajo como director?
Ahí radica la rareza de mi situación. Procuro encontrar dónde conseguir las palabras para describir lo que ocurre y, al mismo tiempo, intento ver en qué medida las palabras se comprueban en la realidad de una práctica. Pero, en fin... contestaría que sí, pero de forma muy humilde: hubo espectadores que dijeron que sí. Nos ha tocado por ejemplo con *Máquina-Hamlet* (Museo Nacional de las Culturas, México D. F., 2004). Se trata de un texto no narrativo, fuerte, pero que no tiene pies ni cabeza. Una ama de casa, que nunca había ido al teatro empezó a llorar, y luego a contarnos lo que había vivido. Explicó que la obra le había dado la posibilidad de sentir cuán encarcelada estaba en la Ciudad de México. Inició un proceso de análisis de su realidad, preguntándose qué podía hacer ella para cambiarla. Interrogó su verdad íntima. Empezó a ser generadora de preguntas. Tal vez sirva sencillamente para eso mi doble labor. A que, *in fine*, el verdadero investigador –las preguntas sin respuestas– sea el espectador.

¿Te involucras en tus obras? Me refiero a si lo que se comenta te sirve no para saber si tu obra es «buena» (aunque no sería el adjetivo más indicado), sino para saber si generan emoción en los espectadores. Primero, como director, ¿a ti te tiene que pasar algo semejante a lo que les va pasar a muchos?
No. No es así. Primero, me aseguro de que a mí me pase algo, pero ello no es suficiente. Por supuesto, no pretendo que lo que me sucede a mí les suceda a todos. Justamente la apuesta es que a cada quien le sucedan cosas diferentes. Segundo, en Proyecto 3 convocamos a espectadores durante los ensayos. Al terminar de presentarles los avances, nos sentamos con ellos y les preguntamos: «ahora dígannos qué sí, y qué no». En función de lo que nos responden, reajustamos el trabajo.

De aquí surge otro elemento. Como director, primero hay que escuchar, estar muy receptivo a lo que surge. Se trata, pues, de estar realmente a disposición del actor cuando está proponiendo. Se trata de asistirlo en ese momento, y de forma muy ingenua, como un niño puede decir: «eso me gustó, eso sí, eso no...»

Me limito a seleccionar los momentos durante los cuales a mí me pasó algo. Eso, por un lado, por otro diría que es como hacer un regalo a alguien. Cuando se hace un regalo, lo que se da es importante para uno. Si regalo un libro, es porque la lectura de ese libro fue muy fuerte para mí. Incluso me ha pasado al regalar libros con los cuales, si hablamos de puntos de vista, no estaba de acuerdo. Pienso por ejemplo en Gao Xingian, premio Nobel 2000. Me fascinan sus novelas aunque no estoy de acuerdo con su visión del ser humano. Sin embargo la lectura era impactante y eso es lo que quería compartir. Realmente es poco válido imponer un punto de vista. Es mucho más pertinente compartir algo fuerte que hará que la gente vuelva a pensar en su vida.

Lo que creo es que lo que yo siento se merece compartir, pero no para que se comparta el mismo sentir. Si lo que hacen los actores es fuerte y a mí me sucede algo, creo que le puede pasar algo a otro. Pero, lo que me interesa es que le pase otra cosa a otro.

Se trata concretamente de provocar una emoción –o mejor dicho, una conmoción– en el espectador. Esta idea se presta a confusión. La preciso un poco: no se trata de que el espectador diga: «me chocó lo que hicieron» o «me molestó» o «fue violento». Se busca mover *algo* adentro de cada uno. Hago una comparación sencilla. Uno va a un concierto, el cantante toca la canción que tanto le gusta, pues uno se conmueve. Es decir «se mueve con...» sin saber exactamente lo que se está moviendo. Tal vez uno lo va a analizar después.

Ese ejemplo me permite hablar de otra manera respecto al diálogo entre investigación teórica y práctica escénica. En filosofía contemporánea, se vuelve a considerar la validez del sentir. A grandes rasgos, la Modernidad se definió en parte con la idea de razón: gracias a la razón vamos a salir de los prejuicios de la Edad Media. Hoy en día se modifica ligeramente el enfoque: se tiene más confianza hacia el percibir y

el sentir. Deleuze y Guattari llegan a definir la obra de arte como un bloque de «perceptos» (comienzos de percepción) y «afectos» (lances de afecciones).[1] En teatro, se da más importancia a lo que el espectador experimenta. Paralelamente, se abandona la meta de imponerle discursos. Detrás de esto está la apuesta a que, dado que ha sentido algo auténtico, el espectador pueda construir su propia reflexión sobre su situación en el mundo y su posible acción en él.

Es uno de los poderes maravillosos del teatro –cuando se logra–: despertar algo en uno y así poner en cuestión, y hasta poner en crisis la propia vida. A veces el espectador alcanza a decirse: «la vida es más que la vida» o «mi vida es más que mi vida porque sentí algo que no había sentido antes». Es probable que quiera repetir ese sentir. Al aprehender que hay un potencial que se despertó en ese momento, uno se plantea preguntas para saber qué es preciso hacer para que dicho potencial se despierte otras veces. Eso puede conducir a una toma de decisiones muy concreta. Escuché una señora decir después de la obra: «me voy a portar diferente con mis hijos, siento que es necesario». El bloque de preceptos y afectos del cual ella participó le hizo abrirse a sí misma y a su mundo. Nada le fue comunicado. Es algo que estaba en ella pero que no había sentido antes.

Siento que eso de lo que me hablas es poder y es impresionante, ¿no te parece peligroso?

Estrictamente, no es un poder, es una potencialidad. Y luego, hoy en día, no creo que sea peligroso. En otras épocas sí, probablemente. Pero hoy en día justamente lo que puede valer la pena en el transcurso de un acto teatral es dar a sentir algo auténtico al espectador. Donde todo está mediatizado, donde en cierta manera todo se vuelve irreal («voy a comprar tal producto y me voy a volver feliz» es una afirmación meramente irreal), importa que se despierten otras realidades más profundas, más íntimas. Pienso de nuevo en Romeo Catellucci: le acusaban de despertar violencia justamente por provocar efectos fuertes

[1] Guilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*. Barcelona: Anagrama, 1997.

en el espectador sin un discurso para enmarcar esos efectos. Eso es un malentendido.

Es falsamente moralista afirmar que hay peligro cuando el espectador siente algo muy fuerte sin que se le comunique conjuntamente la «lección» sobre esa impresión. Regresa aquí el acto de fe en el ser humano. Todos los espectadores son personas responsables de su vida. Trabajarán con las emociones o las conmociones que tuvieron. Nadie les tiene que explicar qué hacer con eso. Vivimos en un sistema en el que, todo el tiempo se le dice a uno cómo hacer bien las cosas (es decir ser consumidor), por ende se vuelve muy válido que aún haya un espacio donde nadie te diga nada. Te abre.

Y contrariamente a lo que se podría esperar, las propuestas escénicas que más abren no se inscriben en una ruptura estética radical. Operan un desplazamiento en el uso de los recursos del escenario. No proclaman «borramos todo y cuenta nueva». El desplazamiento consiste más bien en usar de otra manera las mismas herramientas. En el trabajo de Castellucci sigue habiendo escenografia, sigue habiendo luces, sigue habiendo personas en el escenario. Están todos los elementos que habitualmente componen al acto teatral. Sólo que están desconectados de su pretensión semiótica. Repito, Castellucci habla en ese caso de interrumpir el acto comunicativo. Pone a alguien en el escenario, es teatro, pero ese alguien nunca es un personaje. Solo es «alguien». En un caso concreto que recuerdo, es una mujer de espalda, de la cual apenas se ve el trasero y un poco los muslos. No llega a ser un personaje. Llega a ser un fragmento de persona iluminado de forma sorprendente. Eso puede o no despertar algo en el espectador.

Básicamente, *teatrón* en griego es el lugar desde donde se ve, las gradas. Hay un acto de mirar (que incluso se puede cuestionar). Se ve algo y se ve a alguien. Pero conectar lo ofrecido a la mirada con la noción de personaje es una ilación lógica determinada históricamente...

Es lo que presentas, no representas y a partir de esa presentación...

Una fórmula posible para resumir mis preguntas consiste en decir que, en cierta medida, lo interesante de lo que surge en el escenario hoy en día es lo que se presenta y ya no lo que se representa. Las palabras que

encontré por ahora se reducen a eso: ¿en qué medida hemos pasado de un teatro del representar a un teatro del presentar? ¿en qué medida nuestra sensibilidad y nuestra mirada se dirigen más hacia lo que está presente y ya no tanto hacia lo que se pretende representar?

2006

Dices que de la investigación no esperas nada, mas debes estar muy dispuesto a encontrar lo que sea. ¿A partir de dónde o de qué planteas las preguntas que te interesan?

Tiene que ver con intuir. La pregunta debe ser lo suficientemente abierta –abierta, no general–: una pregunta sin respuesta inmediata. Y eso tiene que ver con lo que se podría llamar la función social de la pregunta. Deleuze afirma que los conceptos sirven para responder a un problema; uno puede sentir si el problema es subyacente, implícito, si tiene cierta actualidad.

Esta pregunta es del todo personal: ¿cómo te planteas los problemas que te interesan?

Cuando iba al teatro de niño o de joven, asistía a algo que quedaba fuera del marco del drama. Hoy lo puedo decir así, en ese entonces no lo sabía nombrar, ni describir. Me llamaba la atención, incluso era lo que más saboreaba de la función. Pero no tenía palabras para comentarlo. Mi inquietud por nombrar lo que surge en los escenarios contemporáneos se puede contar así. También iba mucho al circo. Me fascinaba más que las obras que nos mandaban a ver en la secundaria. Aquí existe una suerte de interés sensible, sin formateo previo, una autenticidad en el gusto. Es esta autenticidad la que llega a generar preguntas en cuanto a la necesidad de otros marcos conceptuales para pensar esas prácticas (aquí espectatoriales).

Entonces tus interrogaciones parten primordialmente de tu práctica, así sea como espectador.

El diálogo es más rico que eso. Por ejemplo en el colectivo Feu Faux Lait donde trabajé como director de 1992 a 2002, cuando empezamos allí, la pregunta era el espectador: ¿qué se puede hacer con, para, etcétera

el espectador?; ¿qué hace él para, con, el escenario? De cierto modo, la percepción del practicante escénico se desplaza también, por el sencillo hecho de plantearse tales preguntas. Incluso cuando uno va a ver obras, su atención se enfoca más hacia eso. Incluso, y diría lo que sigue de manera un tanto humorística, ya no te extraña constatar que en tal obra, pese a que haya un hilo narrativo evidente, lo que te gustó sean sucesos reales: cómo desplazaron uno por uno a los espectadores (pienso concretamente en un espectáculo chileno donde el dispositivo consistía en un laberinto). Aquí, empieza a desplazarse también mi atención práctica... En fin, se trata de un diálogo: se desplaza un poco el enfoque teórico, por ende se modifica la visión práctica y viceversa.

Recapitulando el proceso: en la práctica nace cierto tipo de inquietud que tiene tendencia a generar cierto tipo de preguntas —de aquí la utilidad de la pregunta, su pertinencia—. Sin embargo, a la hora de trabajar la pregunta, uno se olvida de su utilidad. Uno deja de buscar un resultado útil, y así, a veces, lo consigue. Aparecen distintos momentos que no dejan de revertirse y dialogar unos con otros. Pero cuando uno está adentro de una determinada dinámica (por ejemplo de investigación), de cierta forma se olvida de la otra (aquí la práctica).

Quizá me estás respondiendo ya, pero dime, ¿tu investigación te lleva o te hace encontrar soluciones concretas en tu quehacer?

Yo no hablaría de soluciones, hablaría de un camino que permite encontrar nuevas herramientas: no son exactamente soluciones, son como una utilería que se puede usar en la práctica. En otras palabras, cuando la investigación se queda en lo inmediatamente útil, se encierra y se agota. Lo utilitarista aquí no sirve. Pensar que una labor de investigación va a ser útil, es inútil...

Y quizás encuentras herramientas prácticas que no eran del «tema» que estabas buscando (¿no es así?) pero las encuentras, y las usas prácticamente. En tu participación en una mesa redonda en la UNAM *sobre «creación escénica ante el espectador», te referiste al Popol Vuh. Se pone en orden todo lo creado; entonces*

si lo trasladas al escenario, bueno dice algo así como «Ella crea y pone en orden lo creado. Puede valer la pena preguntarse no lo que se crea sino lo que pone en orden el escenario, cómo da forma el escenario a lo ya creado». Y entonces eso me lleva a otra pregunta tan abierta como la primera que es, ¿cómo ordenas en el escenario?, no un método pues, pero sí tu manera, ¿de qué se alimenta lo que ordenas en el escenario?

La reflexión teórica de Deleuze sobre la práctica cinematográfica de Godard me interesa mucho. Reconozco algo muy similar en mi forma de ordenar el evento escénico. La pregunta de Deleuze es: ¿por qué colocar tal imagen después de tal otra? Es decir: ¿cómo vincular singularidades distantes? Y para resumir un poco la respuesta —o mejor, la no respuesta—: hay que buscar el vínculo que permita mantener la distancia entre las dos singularidades. Y podemos aquí entender la distancia como la diferencia. Hay que relacionar diferencias manteniendo la diferencia entre ellas.

En cuanto al ordenamiento del evento escénico, podría decir a Juan: «ah levantaste el brazo, me conmovió, entonces con eso trabajamos». Está bien pero hay que preguntarse qué hacer después. ¿Que microevento puede seguir al de Juan levantando el brazo? Probamos con Paola que abre la boca y eso también es impactante. Pero no es sólo eso. Sino que entre el brazo de Juan y la boca de Paola surge lo inesperado —cosa que no pasa si después de Juan levantando el brazo Paola empieza a saltar—. Eso sería ordenar: buscar vincular un microevento con otro de tal manera que en el entre-dos suceda un tercer microevento, fruto del encuentro de las diferencias.

La ventaja de la reflexión teórica es ésa: me hace dejar de dudar donde no tengo que dudar. Se vuelve mucho más fácil decir ahora «yo quiero». La reflexión teórica de nada sirve para explicar lo que uno quiere en la práctica, sirve para dejar de dudar donde no importa hacerlo. Hay que dudar a la hora de saber si no ganaría en eficacia que el actor levante el brazo izquierdo en vez del derecho. Eso sí, hay que cuestionarlo. Es muy importante mantener un estado de inquietud y de no convencimiento. Pero dudar que, a la hora de la práctica, sea

válido pedirle al actor levantar el brazo es una pérdida de tiempo (en el tiempo de la práctica).

Es definir la pertinencia de las preguntas.
Sí.

Pero, justo eso, si quieres hacerte más preguntas, tienes que alimentar esa fuente de donde surgen las preguntas. ¿Cómo haces para alimentarla?

A veces repitiendo exactamente la misma pregunta. Cuando quise presentar el seminario acerca de Deleuze y el cine, me di cuenta de que estaba proyectando una pregunta sobre los escritos de Deleuze: ¿cómo vincular singularidades lejanas? Bueno, dicho así, ya es terminología de Deleuze. Pero este tipo de pregunta o de problemática ya la tenía yo antes de iniciar este trabajo sobre el cine: ¿qué surge en el entre-dos? Entonces repito exactamente la misma pregunta, pero la respuesta obtenida (de hecho una suerte de no respuesta) no me la esperaba. Aquí me enriquezco mucho. Yo solo no lo hubiera pensado.

Otras veces uno deja de repetir las mismas preguntas porque, sencillamente, es conducido a plantearse otras. Es lo que nos pasó durante el Festival de Avignon de 2005,[2] cuando Arianne Martínez propuso la noción de «presencia aminorada» del actor. En muchas puestas en escena que presenciamos en el Festival de Avignon se observaba una suerte de retiro del actor, o, por lo menos, una disminución de su presencia. Como si se afirmara menos su estar aquí y ahora, o bien como si se dejara de enfocar este estar aquí y ahora como una totalidad ya dada.

Esta terminología fue como un detonante. Nos hizo caer en otro terreno... Se derrumbó hasta el piso (el territorio diría Deleuze) desde donde estábamos acostumbrados a hacer las preguntas: yo siempre pensé que el teatro consistía en un dispositivo donde alguien ve a otro

[2] En julio de 2005, Proyecto 3 y un grupo de investigadores del Instituto de Estudios Teatrales de la Universidad de la Sorbonne Nouvelle nos reunimos durante seis días en el Festival de Avignon. Veíamos teatro de 14:00 a 02:00 hs, cada mañana de 10:00 a 13:00 hs, a partir de los ejemplos de la víspera, tratábamos de pensar las características del gesto teatral contemporáneo.

alguien, o bien al revés, alguien se ofrece a la mirada de otro. Con lo que dijo Ariane de la «presencia aminorada» del actor, estábamos pensando en un dispositivo teatral donde se borra la presencia de la persona en escena... ¡Qué mejor ejemplo para compartir el goce de derrumbar las propias certidumbres de uno!

Ahora bien, te preguntaba de qué se alimenta lo que ordenas en el escenario...
Parte de la respuesta que no di a esa pregunta es que, en realidad, yo no hago tanto la selección de las partes del mundo que van a surgir. Los actores ya están aquí. Bueno y algo que hay que precisar: no estamos hablando de «partes del mundo» como representantes de un todo. Se trata de un fragmento no representativo, nada más. Son los actores, son mundos del mundo sin representación. El mundo quién sabe lo que sea. Pero hablar del mundo como totalidad también es peligroso. Hablemos más bien de las cosas que están y que son del mundo. O bien digamos: el mundo es el mundo. Nada más.

Ahora bien, creer, más que crear, es creer en el mundo tal y como ahora está. Surge pues la cuestión de la inmanencia y la del papel del artista en las sociedades contemporáneas: si la práctica artística es meramente inmanente, yo creo que, estratégicamente hablando, aumenta su validez, hay más probabilidad de que surta efecto, pero no del modo «ah que bonito lo que hice», sino que realmente tenga una función social.

Pero si mi vida no es diversa, mi trabajo teatral tampoco lo va a ser...
La labor de director consiste en solicitar la otredad... Es donde se vuelve importante ya dejar de hablar de novedad sino –más terrenalmente– de diferencia. No importa tanto hacer un montaje diferente, lo que importa es hacer un montaje que despierte la singularidad, la diferencia de cada espectador (las diferencias y las singularidades de cada uno de los espectadores).

Hubo una doble inversión muy atractiva. Primero, olvidemos esa falsa (comercial) pregunta en cuanto a lo nuevo: pues está la diferencia. Segundo, la diferencia no está en el montaje, sino en los espectadores, o más exactamente, en el entre-dos actor/espectador.

Pero si la diferencia está en los espectadores podemos presuponer también que tienes un montaje y lo muestras siempre a diferentes espectadores (que pertenecen a otras clases sociales, a otro país si quieres, etcétera) y entonces con eso solucionas; no, solucionar no sería la palabra...

Podría ser... Hay casos históricos de gente que ha hecho algo así. En un caso o en otro, lo que es preciso valorar es en qué medida la obra sigue dándonos fe en el mundo. Volvemos a la inmanencia. Si por un lado, el mundo es lo que aquí está y por otro está la llamada (un tanto nietzscheana) a inventar el mundo (o *tu* mundo; los mundos, etc.), entonces importa que la obra dé fe en el mundo en el sentido de dar*te* fe en que *tienes* que inventar los mundos.

Detallemos un poco más: la trascendencia se refiere a la existencia de otro mundo afuera, la inmanencia se refiere a todo lo que aquí está. Sin embargo, no se trata de aceptar las cosas tal y como son. Importa inventar el mundo donde realmente..., ¿cómo decirlo...? Cada uno pueda seguir deseando más. Es donde trabajar directamente con la sensación de los espectadores se vuelve estratégico: es contra-engañoso. Lo hablamos un poco al principio. Quiero ahora añadir un elemento. Es cierto que un mitin nazi procuraba también trabajar con las sensaciones. Se buscaba que uno se sintiera «bien» en la masa, para que, finalmente, regresando a casa, se dijera «quiero más, quiero exterminar más». Es el argumento empleado por la gente que afirma que en el trabajar con las sensaciones y emociones hay un peligro. Y es claro que en el ejemplo de los nazis hay un tremendo peligro: Auschwitz.

Pero lo que yo digo es que ya no es actualmente un peligro. Hay dos razones. La primera es lo que había comentado al principio: vivimos en la falsedad total. La segunda concierne al hecho de que, en un mitin nazi había un discurso para que automáticamente todos leyesen de una determinada manera su propio sentir. Ahora lo que se busca es dar a sentir sin ninguna ideología: la pregunta en cuanto al sentido de la vida no se pretende responder de manera homogénea a las masas. En fin, trabajar el sentir ya no *representa* un peligro en el sentido que ya no se pretende inscribirlo en un marco *representativo*. El juego de palabras es fácil pero real.

Nadie me tiene que explicar todo, paso por paso, para que yo lo entienda..., no sea que me vaya a ir sin saber qué pasó aquí...

La gente que dice «no, pues es muy peligroso porque nada más es un dispositivo perceptivo», ¿entre ver teatro contemporáneo e ir a Six Flags cuál es la diferencia? La diferencia, digo yo, está en la multiplicidad. La diferencia entre Six Flags y lo que hacemos nosotros es que lo que hacemos es directamente singular. Confío en que se puede despertar la singularidad de los otros porque yo trabajo con la mía, y con la de cada uno de mis colaboradores. Y digo pues, otra vez el acto de fe, que eso va a pasar con los demás.

De hecho pasa, con algunos, puesto que no nos consta que pase con todos... Sí, pero no hemos hablado de creación.

Ah, todo eso para hablar de creación... Bueno, no lo hicimos casi. De hecho hubiéramos tenido que hablar de Bergson, que tiene ideas más claras sobre la cuestión: la creación es invención si se deja de considerar el todo como algo ya dado. Por eso preferí hablar de dirección escénica. Dirigir es un poco más que ordenar lo que hay sobre el escenario, en el sentido de que el orden es un dispositivo hecho para que cada quien sea más otro de lo que es. Tal vez, *in fine*, lo único es el pensamiento. El pensamiento de otro mundo posible.