TECNOLÓGICO
DE MONTERREY

Biblioteca
Campus Ciudad de México

TECNOLÓGICO
DE MONTERREY

EL 'GIRO CORPÓREO':
REFLEXIONES SOBRE EL HABITAR DESDE EL TEATRO DEL CUERPO
(TOMO I)

TESIS QUE PRESENTA

DIEGO ALEJANDRO DE LA VEGA WOOD

PARA OBTENER EL GRADO DE

DOCTOR EN ESTUDIOS HUMANÍSTICOS
CON ESPECIALIDAD EN ÉTICA

DIRECTOR DE TESIS: DR. ENRIQUE TAMÉS MUÑOZ

OCTUBRE 2011

CAMPUS CIUDAD DE MÉXICO

RESUMEN

El giro corpóreo, es una llamada para emprender procesos reflexivos que comprendan otras dimensiones además de la racional, ayudando a enfrentar la existencia humana desde su realidad corporal. A partir de un análisis de antropología filosófica, se hace un recorrido que escudriña en el fenómeno del habitar con un enfoque ético a través de la lente del teatro -forma de conocimiento sobre lo humano-. La intención es entender la estructura quiasmática del hombre, para ubicar la libertad humana entre sus límites y mostrar la pertinencia de modos 'suaves' de agencia (*praxis poiética*) a través del juego del trabajo 'est/ético'. Hablar de lo 'est/ético' es ya de por sí una declaración. A lo largo de la tesis se muestra a la ética como un fenómeno perteneciente al ámbito de lo estético. La ética es estética: 'est/ética'. Se discurre sobre la eticidad de los hombres mostrando al *ethos* como un 'quiasmo' entre el carácter y la morada -entre el cuerpo y el mundo- que se forma mediante la *praxis*. Trabajo -como lo entendía Marx- que siempre se da con y a través del cuerpo.

La 'est/ética' demanda tomar en serio el hecho de 'ser y tener' un cuerpo. Entiende lo poderoso y lo limitado de ese hecho. Invita a explorar el cuerpo, a reencontrarse con él como en una segunda infancia, para entregarse a través de éste a una renovada relación con todo lo demás: a ejercer un tierno amor con el mundo. Esto es ganar el mundo entregándose al mismo. Hacer que el hombre se sienta en el mundo 'como en casa' gracias al libre despliegue creativo de sus fuerzas y necesidades radicales. Que el hombre vuelva a 'encantarse' en el mundo.

Índice

INTRODUCCIÓN VIII

PARTE I: TEATRO, ESCENARIO DEL *ETHOS* 1

1. TEATRO, LENTE PARA CONOCER EL HABITAR. HISTORIA DE OLVIDO Y REMEMBRANZA 2

1.1 ¿Qué es el teatro? *8*
1.1.1 Cuestionando la división entre teoría y práctica en el teatro 10
1.1.2 Teatro como vía para el conocer: teoría del 'encuentro' 13
1.1.3 La forma teatro y 'lo artístico' 20
1.1.4 El olvido del cuerpo es el olvido del teatro 30

1.2 Del olvido y recuperación de la escena *33*
1.2.1 El surgimiento de la doctrina "aristotélica" 33
1.2.2 Teatro 'literario' como correlato de un nuevo orden 36
1.2.3 Crisis del Sujeto: 'descubrimiento' del cuerpo en escena 43

1.3 El teatro 'inventando su pureza' *49*
1.3.1 El teatro despojado de la función comunicativa 51
1.3.2 El poder de la escena, el poder de los cuerpos 54
1.3.3 La chispa del encuentro: el 'entre' 59
1.3.4 Al encuentro de los otros 66

1.4 El teatro al desnudo: descripción ético-ontológica *72*
1.4.1 'Estructura ética': el acontecimiento convivial 79
1.4.2 'Operación Poética': *poíesis* teatral 84
1.4.1 'Acontecimiento político': la expectación poiética-convivial 94

Corolario *101*

(...) "EL TEATRO SABE." (CASI) A MODO DE MANIFIESTO 103

2. SITUANDO EL TRABAJO. LA IMITACIÓN CREADORA DEL CONTAR CUENTOS. 105

2.1 'En situación': Un teatro relevante *108*
2.1.1 La oralidad: encontrarse *in vivo* 110
2.1.2 El teatro sabe: abrir una presencia crítica desde la situación 115

2.2 Procesos del juego teatral: mimesis, metáforas, imágenes *121*
2.3.1 La *mimesis* entendida en clave aristotélica 123
2.3.2 Los momentos de la *mimesis* y la función metafórica 130
2.3.3 'Otra' *mimesis*, 'otros' teatros 140
2.3.4 Imaginación, juego, *mimesis* 147

2.3 Un convivio para superar lo que hay *154*
2.3.1 El cuentacuentos: 'contar para seguir contando' 156
2.3.2 El movimiento del actor para ir más allá de sí mismo 171
2.3.3 El poder de contar con el cuerpo 181

Corolario *186*

PARTE II: EL HABITAR CORPÓREO DEL HOMBRE **188**

(...) SOBRE EL 'SOPORTE ESPIRITUAL' QUE BRINDAN LOS DISTINTOS SISTEMAS FILOSÓFICOS **189**

3. EL 'QUIASMO' DEL HOMBRE. APROXIMACIONES DESDE LA CORPORALIDAD **193**

3.1 ¿El 'Ser' o 'lo que es'?: una ontología de la 'carne' *195*
3.1.1 La crítica de Merleau-Ponty al dualismo 198
3.1.2 El cuerpo de la percepción: apuntes metodológicos 201
3.1.2.1 La percepción: acontecimiento ontológico primigerio 202
3.1.2.2 La *gestalt* 203
3.1.2.3 La 'negatividad' del ser 205
3.1.2.4 'Sobrereflexión' e 'hiperdialéctica' 207
3.1.3 La ontología de la carne: el ser dinámico 209
3.1.3.1 La dinamicidad de 'lo que es' 210
3.1.3.2 El 'quiasmo' de la 'carne' 212
3.1.3.3 La 'reversibilidad' de la 'carne' 216

3.2 Hacia una idea corporal de hombre encarnado *220*
3.2.1 Frente al dualismo en la 'idea del hombre' 222
3.2.2 ¿Cómo se ha pensado el cuerpo humano? 224
3.2.3 *Cogito* tácito 231
3.2.4 El cuerpo 'fenomenológico' 234

3.3 La incorporación del tiempo *236*
3.3.1 El tiempo histórico: 'eterno retorno' 237
3.3.2 Tiempo narrado e 'identidad narrativa' 240
3.3.3 *Idem* e *ipse* 244

3.4 Quiasmo: la forma de lo humano *251*
3.4.1 *Idem* o el cuerpo 254
3.4.1.1 *Intentio*: 'sensible ejemplar' 254
3.4.1.2 Las potencias del cuerpo 257
3.4.1.3 Sujeción: el cuerpo como lienzo de la historia 260
3.4.1.4 Ser 'natural humano' 262
3.4.2 Quiasmo: la expresión de lo humano 266
3.4.2.1 La expresión de lo humano 266
3.4.2.2 Superar al hombre 271
3.4.2.3 La expresión es corporal 274
3.4.3 *Ipse* o el aura 277
3.4.3.1 *Erfahrung*: la experiencia 'épica' 279
3.4.3.2 Hacia una agencia 'suave' 284

Corolario *288*

(...) AURA Y EXPERIENCIA HUMANA **290**

4. EL MOVIMIENTO DEL HABITAR: RUMBO A UN *ETHOS POIÉTICO* **293**

4.1 Est/ética: el 'giro corpóreo' *298*
4.1.1 *Ethos* como quiasmo 301
4.1.2 Ética como fenómeno estético 307

4.2 Trabajo: praxis autocreativa en el mundo *314*
4.2.1 El trabajo y la 'vida genérica' 316
4.2.2 Las est/éticas de las necesidades 321
4.2.3 La est/ética 'extra-económica': el trabajo emancipador 325

4.3 Las posibilidades de la libertad humana *330*
4.3.1 Libertad limitada 331
4.3.2 Libertad relativa 334
4.3.3 Libertad como 'entrega' 337

4.4 Entrega: movimiento del habitar *339*
4.4.1 Habitar 340

4.4.2 El aura en flor: la libertad entre *poíesis* y *praxis* 346
4.4.3 ¿Dónde estamos en casa? 354

Corolario *358*

PARTE III: EL JUEGO DEL 'GIRO CORPÓREO' **360**

(...) CUATRO FRAGMENTOS SOBRE TEATRO (EN BUSCA DE SABER SOBRE EL HABITAR) **361**

5. EL TRABAJO EST/ÉTICO. EXPERIMENTOS CORPÓREOS SOBRE EL HABITAR **364**

5.1 ¿Teatro del cuerpo o los cuerpos en el teatro? *366*
5.1.1 El teatro del cuerpo o el cuerpo como teatro 368
5.1.2 Teatro del cuerpo o lo 'físico' en el teatro 370

5.2 'Giro corpóreo': el trabajo est/ético del performer *378*
5.2.1 ¿*Training* o preparación?: la exigencia total de 'fallar' 380
5.2.2 Trabajar la relación 390
5.2.3 El trabajo de ponerse 'al servicio de' 395
5.2.4 En busca de otras formas de habitar 399

5.3 Una postal desde Inglaterra *405*
5.3.1 Forced Entertainment: '*not even a game anymore*' 407
5.3.2 El 'testimonio' como pesquisa est/ética 414
5.3.3 Piezas duracionales: estrategia para mostrar lo que se puede 421

5.4 Est/ética: ¿Dónde está el valor? *428*

Corolario *433*

CONSIDERACIONES FINALES **435**

Un recuento del camino *436*

¿Qué dice todo ello? *442*

In a nutshell... ..... *446*

Colofón: 'giro corpóreo' para 'otros' habitar *451*

GLOSARIO DE TÉRMINOS CLAVE **454**

BIBLIOGRAFÍA **465**

Introducción

> Todavía quedaría por comprender el prestigio de este mito, el origen de esta moda; y la seriedad filosófica traducirá esta situación diciendo que 'la fenomenología se deja practicar y reconocer como manera o como estilo, existe como movimiento, antes de haber llegado a una consciencia filosófica total'. Está en camino desde hace mucho tiempo; sus discípulos la encuentran en todas partes, en Hegel y Kierkegaard, lo mismo que en Marx, Nietzsche y Freud. Un comentario filológico de los textos no serviría de nada: en los textos no se encuentra más que cuanto hemos puesto, y si una historia ha recurrido jamás a nuestra interpretación, ésta es la historia de la filosofía. La unidad de la fenomenología y su verdadero sentido la encontraremos dentro de nosotros. No se trata de contar las citas, sino de fijar y objetivar esta 'fenomenología para nosotros' por la que, leyendo a Husserl o a Heidegger, muchos de nuestros contemporáneos, más que encontrar una nueva filosofía, han tenido la impresión de reconocer aquello que estaban esperando.
>
> -Maurice Merleau Ponty, *Fenomenología de la Percepción*

Ésta tesis nació mucho tiempo antes de que empezara a sospecharla. Quizá fue una pregunta siempre presente. Formado de pequeño en el sistema Montessori (una tradición de enseñanza que sin nombrarlo de ese modo hacía énfasis en el desarrollo de 'múltiples inteligencias') para mi fue siempre evidente que el cuerpo esconde conocimientos profundos. No obstante, tendrían que transcurrir varios años para que se dieran las condiciones propicias para profundizar por vía reflexiva tal intuición. Ello no sucedió sino hasta que empecé a involucrarme en serio con el teatro.

El teatro siempre estuvo cercano a mí. Había en la familia quien se había dedicado de forma más o menos formal -pero constante- a los juegos de la escena. Corre en la familia la historia de que mi padre estaba ya sobre las tablas desde el vientre de mi abuela. Es un juego que ha sido, es y seguirá siendo experiencia compartida entre varios de nosotros. De esa cultura familiar, surgió la convicción que tengo de que el teatro es pensar sobre el mundo; asistir a él, compartir una reflexión. Hombres soñando con el hombre.

Llegué por ello al teatro como una forma de acercarme a mi padre, y en busca de mí mismo. Ya una vez sobre la escena, comprendí a un nivel muy básico –corporal- que ese trabajo era uno en el que lo que modelábamos eran nuestros propios cuerpos... y cierta visión del mundo desde ellos. En ese ámbito, sobre la escena, tras bambalinas y en la butaquería, en la práctica del teatro me he sentido tan en casa como pocas veces. El teatro me ha llenado de preguntas y de ganas para seguir preguntando. Y por si fuera poco, me ha bendecido con grandes amigos. El teatro, en palabras de mi querido Rutilio Torres Mantecón, se trata de 'hacernos mejores personas'. Si se logra entender que lo más rico del teatro es que nos posibilita a salir de nosotros mismos -es decir, si se escapa al narcisista 'mirarse el propio ombligo' que tristemente es moneda corriente entre los teatristas- hay pocas actividades tan formativas como esa. Por ello, 'hay que evitar bajarse' de las tablas.

La fe que tengo sobre el poder del cuerpo fue así fortalecida por el 'trabajo sobre las materialidades' que el teatro me ha permitido. Ahí, y en el mundo, el cuerpo más que enemigo u obstáculo frecuentemente se me ha develado como sabio y viejo compañero de correrías que frecuentemente trata de señalarme sin palabras posibles caminos. Escuchar a mi propia corporalidad me ha Ayudado a moverme con mayor sabiduría: esto es con mayor entrega, y más sintonía: de forma más eco-lógica. Por eso aposté en la investigación de este doctorado por el binomio cuerpo-teatro. Y ya en el trayecto para elaborar esta tesis, descubrí que la pregunta de fondo –quizá 'mi' pregunta- en un mundo en el que reina el desencanto es '¿dónde se está en casa?'. Y eso está ligado de fondo al cómo nos paramos en el mundo.

Quienes somos espectadores de esta fase tardía de la Modernidad, podemos verificar de primera mano que las grandes promesas del pensamiento ilustrado han quedado en gran medida incumplidas. El malestar es general, y no hace falta leer o escuchar a los llamados pensadores posmodernos para darse cuenta de ello. La llegada incompleta de los ideales de libertad, igualdad y solidaridad (¡de la justicia!), puede verse y sentirse en las condiciones de vida de los menos favorecidos y la infelicidad de los que más tienen–muy a pesar de su riqueza económica-. El modelo de desarrollo y progreso que ha sido delimitado por los más poderosos se muestra agotado y errático, por no decir insostenible. Es

evidente que se necesitan nuevas vías para enfrentar los retos que se nos presentan: otras formas de 'agencia', otras *praxis*. Se necesitan nuevos esquemas que hagan mayor justicia a la necesidad de los hombres por realizarse como hombres. Este es justo el campo de estudio de la Ética.

Bajo tales circunstancias, cuestionar al hombre es una tarea importante; cuestionar los lugares desde donde se cuestiona, es indispensable. Hay que recordar que la formulación de la pregunta nos inclina ya hacia un tipo de respuesta. Por eso la propuesta es voltear a ver a un viejo conocido que, a pesar de vivir en condiciones precarias, puede darnos perspectivas importantes sobre el habitar: el teatro. La pregunta desde el quehacer teatral, nos enfoca sobre el hombre y sus relaciones: con la naturaleza, con su cuerpo, consigo mismo, con los otros, con el mundo, con lo divino. En pocas palabras, nos enfoca sobre la idea del hombre (en toda su extensión), y sobre la manera en que el hombre habita el mundo: su *ethos*. El teatro sabe.

El teatro, con su repetición, nos recuerda que el hombre debe ser pensado y repensado –y que esto ha de hacerse con todo el cuerpo-. Durante los últimos 50 años se ha registrado una clara tendencia entre los grupos teatrales de vanguardia hacia un a práctica que subraya la importancia del cuerpo. Nombres como Jerzsy Grotowski, Eugenio Barba, Peter Brook, entre muchos otros, han llevado sus investigaciones mucho más allá de lo teatral, preguntándose por la posibilidad misma de un futuro para la humanidad. Y curiosamente, han coincidido en su interés y énfasis en el trabajo corporal. Si bien puede atribuirse simplemente a una rebelión de la escena frente al Poder de los dramaturgos –frente a la tiranía del texto-, puede intuirse algo más de fondo.

El hombre es un ser corpóreo: somos cuerpos. El cuerpo, es el hecho mediante el cual los hombres son arrojados al mundo. Tal hecho –el ser cuerpo-, funciona como escenario de todo lo que los hombres son, hacen y padecen. Es a través de sus cuerpos donde se verifica la existencia humana. Por tanto, hace mucho sentido pensar en un conocimiento desde el cuerpo. Ello apunta hacia la 'incorporación'. Incorporar es *habitar*: este cuerpo que soy se relaciona con la comunidad, con el tiempo y el espacio, haciéndolos suyos en un movimiento transformador dual que afecta su mundo y su ser: la entrega.

Habitando, en la 'carne' es donde se despliega el *ethos*, y su emisión, la ética (como modo del ser o lógica de acciones). Ese *ethos* es susceptible de cambio mediante la incorporación de nuevos núcleos significativos al cuerpo y la instalación de este último en el mundo. El cuerpo -'mi' cuerpo- cambia porque entiende una nueva manera de conducirse. Esto genera un nuevo *ethos* y una nueva ética. Se trata de un ejercicio formativo en e que uno 'se juega'.

El cuerpo humano, tan desdeñado por la tradición filosófica occidental (y su herencia judeocristiana), se revela como un punto elemental que debe ser revisado. Los hombres -del género *homo sapiens*- somos cuerpos.; si bien la corporalidad humana tiene características especiales: su conciencia y su libertad que emanan desde la corporalidad formando un quiasmo. Estos cuerpos no se limitan a lo físico. No son sólo objetos. Éste tipo de cuerpo va más allá de lo tangible, sin que por esto resulte imperceptible –aunque sí difícil de pensar-.

El trabajo que se realiza en ciertos tipos de teatro (dispositivo de observación, oficio, arte) nos abre un panorama muy prometedor: da elementos para repensar al hombre y su relación consigo mismo, con los otros, con el mundo y con la naturaleza; abre reflexiones estéticas sobre lo ético; muestra posibilidades para un habitar más armonioso. Y, todo esto lo hace a partir de la corporalidad que se juega en medio de un convivio con otros para 'dejar pasar' algo.

Por ello en esta reflexión se utilizará al teatro como abrelatas. O mejor aún como lupa que permita magnificar las costuras que sujetan al mundo como está para poder apreciarlas mejor. De entrada, se parte del supuesto de que el cuerpo humano es clave para el entendimiento de lo teatral. Y se tratará de usar el teatro para empezar a comprender mejor lo que sea un cuerpo humano. Como se irá viendo, estudiar al teatro es estudiar al hombre y viceversa. El teatro será usado como lente potente que permite desprender saberes sobre el habitar.

En el recorrido que está a punto de empezar se tratará de delinear una idea enriquecida de lo que el hombre es. Se buscará ayudar a ver la estructura quiasmática del tipo de cuerpo que es el hombre, para de ahí lanzarse a explorar sus máximas posibilidades. Dichas posibilidades, dicho sea de paso residen en el movimiento del habitar. Por ello, puede decirse que el trabajo de la tesis gira en torno a una reflexión antropológica sobre el habitar. Y para ello se busca la ayuda

del teatro que hace énfasis en lo corporal y del cuerpo entendido como escenario de lo que el hombre puede.

Todo ello, implica buscar una 'objetividad situada' y una idea 'situada' de lo humano. Por ello la reflexión aunque posee grandes resonancias en el campo de la Ética, buscará más bien situarse en las éticas como pueden verse en el reino de lo sensible (lo estético). Ello llevará a hablar de 'est/éticas', buscando mostrar que la insistencia sobre el cuerpo desde el teatro contemporáneo es una llamada a incorporar un 'giro corpóreo' a la reflexión. Dicho giro postula la ética como fenómeno corporal estético, provocando un entendimiento más profundo sobre el habitar, y proyectando una relación más eco-lógica con uno mismo y con el mundo. Esto quiere decir pensar las formas de constitución de la eticidad del hombre en medio de su mundo. Mundo que es sensible y que sólo gana por vía del cuerpo (y a la vez sólo gana su cuerpo por vía del mundo).

Desde la figura del quiasmo que muestra la estructura de lo humano, se desprende una nueva forma de entender la libertad que le es mucho más propicia al hombre. El teatro ayuda a verla, pues funciona como laboratorio en el que los hombres pueden jugar a explorar las posibilidades de la *mimesis*: su capacidad de 'imitación creadora'. Mediante ésta los hombres van transformando el mundo, al tiempo que se hacen a sí mismos. Si tal transformar es más una caricia que un allanamiento violento, entonces los hombres pueden verdaderamente apropiarse del mundo como realidad humana. Entonces los hombres empiezan a sentirse en casa.

***

Un buen punto para comenzar es haciendo una pequeña nota aclaratoria sobre el título. ¿De qué puede tratar una tesis con el nombre *El 'giro corpóreo': reflexiones sobre el habitar desde el teatro del cuerpo*? Vayamos por partes. El título como tal *El 'giro corpóreo'* se desliza en dos bandas. En primera instancia, y dado que buena parte del contenido de la tesis es de carácter filosófico, hace una referencia al 'giro lingüístico' que Richard Rorty identificó en la filosofía occidental durante el siglo XX. Éste señala una marcada tendencia del pensar a volcarse sobre el lenguaje que ha significado un 'giro copernicano' para la reflexión filosófica.

Al hablar de un 'giro corpóreo' lo que busca señalarse es el riesgo que un exceso de énfasis sobre el lenguaje puede acarrear en términos de una autorreferencialidad y un olvido del mundo de la vida. El 'giro corpóreo' es entonces una visión crítica, que trata de llevar el pensar a una posición desde la cual se mantenga presente que la realidad humana es corporal, y que es preciso que la reflexión se haga encarando tal situación. El 'giro corpóreo' quiere hacer sentir el peso del cuerpo para trabajar desde ahí.

La segunda pista en la que el 'giro corpóreo' quisiera jugar es una que mantiene el carácter dinámico propio de 'lo que es' El cuerpo se encuentra siempre 'girando' siempre en medio de un gesto hacia algo. En cierto sentido somos siempre *performance* 'cuyo ser -parafraseando a la teatróloga norteamericana Peggy Phelan- se da en el desaparecer'. Tal situación habría que enfrentarla con una danza celebratoria -que a la manera del bailarín nietzscheano- celebra la vitalidad del devenir, enfrentando la crudeza del mundo con el estruendo de la risa: jugando.

En cuanto al subtítulo, *reflexiones sobre el habitar desde el teatro del cuerpo*, es preciso señalar un juego de palabras. A hablar de reflexiones en plural, lo que quiere mostrarse es un pensamiento no poco problemático que desde la interdisciplina -propio de los Estudios Humanísticos- intenta varias aproximaciones sobre el tema en cuestión. Tales reflexiones al poner el foco sobre la temática propiamente antropológica del habitar llaman necesariamente a tener un sesgo ético. Por lo mismo, lo que se ve al hablar de 'reflexiones sobre el habitar' es una aproximación interdisciplinaria desde el ámbito de los Estudios Humanísticos cobre un objeto de estudio antropológico y con pretensiones propias del campo de la Ética.

Dichas reflexiones -reza el título- han de hacerse desde 'el teatro del cuerpo'. La ambigüedad del término es intencional, pues busca poner sobre la mesa dos cosas de manera simultanea. Por un lado quiere indicarse que la reflexión habrá de usar la lente de la forma de conocimiento teatro, en especial de aquellas variantes que hacen énfasis sobre los 'cuerpos' o lo 'físico' en el teatro. Por el otro, el juego de palabras quiere apuntar a lo que puede aprenderse desde 'el cuerpo como teatro (del encuentro)' donde una multiplicidad de fuerzas se aglutinan en lucha constante unas con otras. Ello sugiere ya una cierta idea de lo

corporal, que trata de ganar distancia a la vez de una idea unitaria del cuerpo que pudiera verlo como fundamento y de otra que quisiera verlo en términos dualistas (como edificio que alberga un fundamento).

De ese modo, *El 'giro corpóreo': reflexiones sobre el habitar desde el teatro del cuerpo* quisiera invitar a una ampliación del pensar que entiende sus posibilidades como algo mucho más grande de lo que la Racionalidad (como usualmente se le ha entendido) ha propuesto. El pensamiento debiera desplegarse desde la realidad de la corporalidad humana como un dinámico proceso más-que-racional o 'pluriracional' que ponga en juego los múltiples inteligencias propias de lo humano. Ello, permitiría una recomprensión de la realidad humana que permita una experiencia de la libertad tal que 'ganando cuerpo' ponga las reales posibilidades de los hombres en sus manos.

Es por ello que se hace la recuperación del teatro como forma de conocimiento sobre el habitar de los hombres. En mi experiencia sobre la escena, y en el diálogo que he tenido con otros sobre las suyas, que logrado comprender que el trabajo escénico es en primera instancia un juego que tiene la intención de ensayar formas de 'pararse en el mundo'. La expresión en inglés es mucho más elocuente: *stand*, hace referencias tanto al tener una posición y al soportar, como a tener una actitud o posición frente a algo. Esto es la construcción de un *locus* propio, desde el cual generar un propio rostro para poder encarar al mundo y proyectar la propia voz.

Se dice que lo básico del teatro se resume en el enunciado "habla duro y no te tapes" que apunta a la comunicabilidad de lo que se presenta. No obstante, la labor pareciera estar antes que nada enraizada en el campo de lo ético-ontológico. En el teatro los primeros ejercicios tienen que ver con aprender a simplemente pararse y caminar por el espacio. Tal es un trabajo durísimo, porque para que acciones tan simples verdaderamente tengan interés, el movimiento debe estar lleno de uno. Ello provoca que aún en la inmovilidad 'algo pase'. Cuando eso sucede uno deja de 'estar' en el escenario y empieza a 'habitar' el mundo. Esta labor de 'verterse' uno mismo en el movimiento empieza por el trabajo sobre la calidad de la relación que se abre cuando uno empieza a 'incorporar' lo que se presenta en uno mismo. Ello es permitirse ir más a lá de sí mismo. Una afirmación que implica perderse en la entrega.

De aquí parte la intuición que busca tomar cuerpo en esta tesis. El duro entrenamiento de los *performers* se hace a partir del cuerpo. Largas horas de ensayo practicando breves ejercicios desde el cuerpo. El objetivo es generar un cuerpo expresivo. ¿Expresivo de qué? De un ser que desde el quiasmo se hace a sí mismo en el movimiento del habitar: labor ética que es estética: 'est/ética'. ¿Cómo entender tan críptica afirmación? El trabajo que aquí comienza trata de responder esta pregunta. Ahí descansa el 'giro corpóreo'.

***

Un trabajo con las ambiciones y dimensiones que el presente tiene, puede convertirse fácilmente en un laberinto. De ser un texto más breve quizá resultara provechoso apostar a la perplejidad y extravío del lector para encontrar nuevas formas de transitarlo. No obstante, tal estrategia muy probablemente supondría efectos contraproducentes en éste caso. Por ello se ha decidido proveer al lector de una pequeña farola para alumbrar los pasos, en la forma de unas breves indicaciones que harán las veces de mapa de ruta. Ello no pretende cancelar la posibilidad de transitar libremente por el texto, sino simplemente mostrar cual es la intención original en el mismo.

La tesis se divide en 5 capítulos organizados en tres grandes partes. La Parte I, "Teatro, escenario del *ethos*", consta de los capítulos 1 y 2. La intención de esta primera sección es hacer una recuperación de la práctica con pretensiones artísticas que es el teatro, de forma que se haga evidente su potencia como forma de conocimiento sobre el fenómeno del habitar. Dicha recuperación pasa ineludiblemente por una recuperación de la dimensión corporal del hombre que ha sido históricamente tan denostada en el pensamiento occidental. Al reconsiderar al cuerpo humano se abre la discusión también hacia el proceso de *mimesis* -central para la labor teatral- que es un tipo de inteligencia humano característico en la plena conformación de lo humano desde la realidad del cuerpo.

De este modo, el capítulo 1 ("Teatro, lente para conocer el habitar") se plantea como un primer momento en el cual la intención es la recuperación del teatro como forma de conocimiento sobre el habitar. Ello implica iniciar un viaje que se remonta a los orígenes etimológicos de la palabra para mostrar las ligas

del teatro con la teoría. A partir de ahí es posible empezar a mostrar la importancia del 'encuentro' en el acontecer teatral y abrir hacia las pretensiones artísticas de la forma teatro, en cuanto práctica que busca la aparición de la *poíesis*. El viaje continúa en la descripción del olvido y remembranza del cuerpo en Occidente, y su correlato en el olvido y remembranza de la escena para el teatro occidental.

Tal recorrido permite entender que el teatro no debe entender la comunicación como su operación central, lo que obliga a una reinvención de la pureza de la escena. Esto es precisamente lo que hacen los grandes reformadores de las vanguardias teatrales durante el siglo XX, poniendo el énfasis en el trabajo sobre la relación y en el 'encuentro'. Sobre tales bases, la discusión del capítulo cierra dando algunos elementos para entender la realidad compleja del acontecer teatral en lo que son de hecho principios de filosofía del teatro. A través de ellos el teatro se muestra como una estructura ética que por medio de una operación poética abre un acontecimiento político: un convivio que genera entes poiéticos y establece un espacio de expectación.

El capítulo 2 ("Situando la labor") pretende retomar la discusión del capítulo 1 moviéndose del qué del teatro al cómo del quehacer teatral. A final de cuentas no debe olvidarse que el acontecimiento teatral parte de una práctica. Dicha *praxis* busca tener cierta relevancia, necesita crear nuevo sentido a partir de la invención de su pureza. Por ello la discusión del capítulo parte de un llamado a buscar poner al teatro en situación. Ello implica que el quehacer teatral debe salir de sus zonas de confort para iniciar un diálogo profundo y vigoroso con la realidad que rodea su producción para cuestionarla por medios estéticos. Lograr tal objetivo pide a los teatristas que asuman un escuchar-ser que los constituya como 'intelectuales específicos'. Desde tal posición será posible entregarse de manera relevante a la operación poética. Esta implica llevar a cabo un proceso mimético. Entendido desde una clave aristotélica, la *mimesis* se vuelve un juego de la inteligencia para 'imitar creadoramente' la realidad. El despliegue de tal capacidad es propio tanto del quehacer teatral como de la autocreación del hombre. Genera conocimiento de carácter metafórico 'más acá' del cuerpo. La operación mimética y el conocimiento metafórico abre en el teatro la posibilidad de otras formas de encarar la creación, generando esas 'zonas de experiencia' que llamamos 'imágenes teatrales'.

Visto así aún parece demasiado abstracto. Por ello, buscando regresar la discusión a la situación y a la relación viva que se pedía al principio del capítulo, se propone una alternativa que le ayuda a ganar cuerpo. La operación mimética en situación del teatro se presenta como un 'contar' que transmite la experiencia a través del cuerpo. Ese contar se hace siempre en compañía y a través del cuerpo. Se sugiere después que el 'cuentacuentos' debe tender a la figura de la 'supramarioneta' que busca la superación de lo que hay para abrir las verdaderas posibilidades de la vida. Finalmente, se cierra la discusión del capítulo con una pequeña ilustración de la propuesta a través de un caso particular de acontecimiento teatral que desde lo corporal realiza una 'imitación creadora' para lanzar preguntas al habitar. El juego mimético se ve realizado 'más acá' del cuerpo y el artista se muestra como un 'intelectual específico' a través del 'contar' de su *Autoconfesión*.

La Parte II, "El habitar corpóreo del hombre", busca profundizar la discusión por otra vía que se considera complementaria. La Parte I muestra al teatro como un poderoso lente sobre el habitar que se activa por una operación mimética en medio de un convivio entre presencias auráticas. En ella saltan a la luz, por una parte, que la clave de entendimiento de lo teatral es la corporalidad humana y, por otra, que esta se construye a través de la puesta en juego de la capacidad humana llamada *mimesis*. En la segunda sección de la tesis se toman el carácter inminentemente corporal de lo humano y su construcción mimética, vinculándose a la *dynamis* por la cual los hombres habitan el mundo. Dicha discusión permite profundizar sobre el medio (el cuerpo humano) y el objeto (el habitar) del teatro como forma de conocimiento que produce importantes saberes sobre lo humano. Se apunta al mismo núcleo pero desde otra perspectiva.

En la Parte II se aglutinan los capítulos 3 y 4. Como ya se dijo, lo que se pretende en primera instancia es revisar lo que implica la corporalidad del hombre: qué tipo de cuerpo es y cómo se desdobla desde la naturaleza hacia el ámbito de la libertad. El trayecto revisa la estructura de lo humano, describiéndosele como un 'quiasmo'. Desde esa posición de 'entrecruzamiento' o 'encabalgamiento' el hombre va expresando 'lo que puede' en lo que es el ejercicio de su libertad. También se considera la forma de dicha libertad, sus límites y sus mejores posibilidades. La idea es ayudar a señalar el 'poder' del hombre desde su

corporalidad de manera que las reales posibilidades de la libertad humana estén en sus manos.

El capítulo 3 ("El quiasmo del hombre") es uno de los más complejos de la tesis; mucho de la propuesta se funda en el mismo. Lo que se intenta ahí no es para nada sencillo. A lo largo de sus páginas se desarrolla una 'idea de lo que el hombre es'. Hacerlo implica dar un paso hacia atrás para describir los supuestos ontológicos y epistemológicos de los cuales se parte, que son contrarios al tan extendido dualismo. Se busca cobijo bajo el manto de la propuesta de Maurice-Merleau Ponty que propone hablar del quiasmo de la 'carne' para dar cuenta de la dinamicidad de 'lo que es'. Sus observaciones parten de una fenomenología que propone a la percepción como el evento fundante de la experiencia humana. Ello naturalmente desemboca en una discusión sobre el cuerpo. En ella se revisa como se ha pensado el cuerpo, señalándose la necesidad de enriquecer los enfoques representacionales con una fenomenología que permita ver en el 'cuerpo' al *cogito* tácito. Este cuerpo fenomenológico, a su vez necesita atacar uno de los grandes problemas de la filosofía: el tiempo.

Los humanos desenvolvemos nuestro ser desde la corporalidad hacia el tiempo. Por eso el tiempo tiene tanta relevancia, pues abre la posibilidad de la mutabilidad de lo que es, constatada en nuestra experiencia cotidiana. Para enfrentarla, se señala lo propicio de una historización en el teatro del tiempo. De tal modo, la fenomenología de Merleau-Ponty es puesta a dialogar con la propuesta hermenéutica de Paul Ricoeur alrededor de una 'identidad narrativa'. Lo que se da es un traslape de las categorías de *idem* y cuerpo, *ipse* y aura, que a la vez se relacionan 'hiperdialécticamente' a través del 'quiasmo' desarrollado a través de la 'expresión' de los hombres. Con ello se muestra la estructura quiásmica del acontecer de lo humano como proceso expresivo de autocreación que llama a entablar procesos de agencia más 'suaves', generando suelo fértil para hablar sobre la libertad como se percibe en el movimiento del habitar.

Esto es precisamente lo que se aborda en el capítulo 4 ("El movimiento del habitar"), corazón mismo de la tesis. Como era de esperarse, la discusión sobre lo humano eventualmente tiene que llegar al tema de la libertad. En esas páginas se busca ubicar entre sus límites aquello que es la libertad humana y sus posibilidades. Se inicia retomando la estructura del quiasmo propia del hombre,

pero ahora llevada al terreno del *ethos*. Se plantea una lectura que busca a que sus dos significados como 'morada' y 'carácter' sean tomados siempre juntos, formando el espacio donde se juega la libertad. Con ello se refuerza el carácter corpóreo del *ethos* con lo cual es posible proponer que la formación ética se da en el ámbito de lo estético. Así, el hombre y su mundo son transformados a través de la *praxis* entre las cosas que genera est/éticas -vibraciones en la materialidad-. Dicha práctica se traduce a través de la categoría marxista de 'trabajo', *praxis* transformadora en la espesura del mundo y que puede ser enajenante o emancipadora de acuerdo con que tipo de 'necesidades' se le alinee.

Ello lleva a hablar de lleno sobre la libertad. Se señala entonces que la libertad es limitada y relativa, que se juega como el ejercicio de la inteligencia creadora capaz de imitar creativamente la realidad para transformarla. Se sugiere también que la mejor posibilidad de la libertad que emana de la estructura quiasmática del hombre es aquella que se 'entrega' generosamente al mundo. Con ello se entra a la discusión sobre el habitar propiamente dicha. Ahí se discute como los hombres habitan 'cabe' las cosas, logrando la experiencia más rica del mundo si 'dejan habitar' a éstas. Ello pide una suave agencia caracterizada como una *praxis poiética*, un trabajo con espíritu lúdico, orientado al cuidado, y que se describe mejor con el gesto de la 'caricia'. La convicción que transluce es que el juego de la libertad que sigue tal est/ética permite al hombre habitar a fondo, echar raíces y sentirse verdaderamente en casa. Esto es precisamente lo que implica el 'giro corpóreo' propuesta central de la tesis.

Finalmente se llega a la Parte III y última de la tesis, "El juego 'est/ético'". Ésta comprende el capítulo 5 y una sección de 'Consideraciones finales'. La intención es estas últimas páginas es hacer el cruce entre lo que se propuso en las Partes I y II. Si el teatro es forma de conocimiento sobre el habitar que hace énfasis en lo corporal y opera miméticamente, con lo cual remueve la estructura quiasmática del hombre que tiene las mayores posibilidades de su habitar en una práctica de la libertad como entrega, entonces no está de más ver cómo es que sucede esto. Es decir, mirar el quehacer teatral como un ejemplo de 'incorporación' en la cual se juega el 'giro corpóreo'. El trabajo eminentemente corporal de los *performers* como vía ya existente para la formación est/ética de la cual se pueden sacar saberes.

De tal modo el capítulo 5 ("El trabajo est/ético") hace retornar la discusión al ámbito de lo teatral, y se pregunta ya directamente sobre la corporalidad humana en el teatro. Se lleva el caso al límite cuando se enfoca sobre el 'teatro del cuerpo', logrando al final mostrar que de lo que se trata es de hablar sobre los cuerpos o lo físico en el teatro. Después se aborda la labor de los *performers* como ejemplo paradigmático de un trabajo est/ético que más allá de ser un *training* técnico es una preparación para hacer fallar la sujeción del cuerpo lanzando al sí mismo más allá de sus aparentes límites. El trabajo del *performer* pide explorar la relación y 'ponerse al servicio de' lo otro para vislumbrar otras posibilidades del habitar mediante la generación de las imágenes teatrales. Todo ello se ilustra haciendo referencia a la búsqueda y estrategias de la afamada compañía inglesa *Forced Entertainment*. La discusión termina apuntando hacia el valor del trabajo teatral, que descansa no en lo comunicativo sino en lo ético-ontológico: en lo que se puede sacar en términos est/éticos.

Al final de todo, en las 'Consideraciones finales' se hace un somero recorrido de la exposición y se trata de rescatar lo más importante de la tesis. Ahí mismo, se señalan algunos cabos que quedan sueltos y que piden más trabajo en el futuro. Se trata también de articular brevemente aquello que se considera es lo central a la propuesta que se desprende de la tesis y se termina con un remate casi poético que quisiera ser una provocación que seduzca a otros a explorar el 'giro corpóreo' y en última instancia a 'incorporar' el trabajo sobre las est/éticas.

Quisiera mencionar un elemento más que se decidió incorporar en el cuerpo de la tesis y que está agrupado al final en un "Glosario de términos claves". Por la misma naturaleza problemática de los Estudios Humanísticos y por el carácter fronterizo de la investigación que aquí se presenta -claramente interdisciplinario- resulta complicado mantenerse dentro de un sólo marco teórico-conceptual. Ello llevó a apostar más bien por el transcurso de los propios conceptos, pensados como 'ideas' que van dejando una estela tras de sí. Por lo mismo, y para tratar de hacer más claro el sentido de las cosas, se eligió un grupo de 13 términos que resultan centrales a la propuesta de la tesis -los cuales en su

primera aparición serán puestos en **negritas**[1] en el cuerpo del texto, ofreciéndose una descripción de aquello que se entiende en torno a ellos a pie de página-. La lista completa se encuentra en el Glosario, con lo que se busca juntarlos en un sólo espacio para facilitar una lectura que pueda permitir apreciar las relaciones de tensión y complicidad entre ellos.

Además, quisiera hacer mención también a otras pequeñas secciones que se encuentran intercaladas por aquí y por allá entre los capítulos. Las llamo 'interludios' y pueden ser reconocidas por tener un paréntesis con puntos suspensivos -"(...)"- antes de su título. El juego que se propone con ellas ofrece algunas ideas que piden del lector un diálogo que expanda y enriquezca la exposición de la tesis. Ellas sugieren puntos de vista y preocupaciones de quien esto escribe que entroncan con la discusión general. En algunos casos son casi manifiestos, en otros buscan sentar el tono de la discusión; en otros más sirven de puente o simplemente expresan la perplejidad y preocupación ante ciertas circunstancias. Son quizá guiños a otros posibles recorridos, puertas de entrada y salida a la discusión.

Para finalizar, quisiera hacer una nota sobre las traducciones. A lo largo del trabajo se citan fuentes en español, inglés, portugués y francés. Todas las traducciones son mías. A pesar del cuidado que he puesto en ello, estoy consciente de la dificultad para hacer una traducción fiel al original. Por ello, se decidió poner la traducción en el cuerpo del texto (con lo que se facilita la lectura) y mantener el texto de la fuente en su idioma original a pie de página (con lo que se abre la posibilidad de contrastar/aclarar la traducción). También buscando la nitidez del sentido, en los casos en los que se consideró que algún término podría generar problemas por rareza o ambigüedad, se buscó aclararlo al pie de página. En lo general, se ha buscado hacer lo más 'amigable' al lector el viaje por estas páginas.

Con todos estos elementos *El 'giro corpóreo': reflexiones sobre el habitar desde el teatro del cuerpo*, busca brindar los elementos necesarios para reivindicar las formas de conocimientos corporales en el entendido que ellas

---

1. **El término** será presentado así, sin tratar de dar una definición del mismo, pero dando los elementos necesarios para seguir la idea que se tiene.

atienden a una dimensión de lo humano que ha sido grandemente negada. Hacerlo permite aspirar a un paradigma de conocimiento más-que-racional, o cuya racionalidad se reconozca como múltiple y compleja. Así es posible pensar una refundación de la libertad que tienda al empoderamiento humano: al reconocimiento de que -con ciertos límites y posibilidades- los hombres pueden autocrearse est/éticamente. Con ello quizá los hombres puedan atender mejor a esas 'necesidades radicales' que tienden a la realización humana y que piden otros tipos de agencia, otros tipos de relacionarse con el mundo. Un habitar que es movimiento de entrega con el cual los hombres pueden al fin sentirse en casa.

El 'giro corpóreo' del pensamiento es algo cuyo debate apenas comienza, pero que parece primordial profundizar. Este es un primer intento de ello. Ojalá, amigo lector, encuentres en estás páginas motivos para seguir pensando. De lograrse habremos ya ganado todos.

D.A.D.W.
Xochimilco, D.F. 13 de junio de 2011

Parte I: Teatro, escenario del *ethos*

1. Teatro, lente para conocer el habitar.

Historia de olvido y remembranza

> 'Teatro' es una palabra tan vaga que, o bien carece de significado o crea confusión, porque una persona habla de un aspecto y otra de algo completamente diferente. Es como hablar sobre la vida. La palabra es demasiado grande para tener significado. El teatro no tiene nada que ver con edificios, ni con textos, actores, estilos o formas. La esencia del teatro se halla en un misterio llamado "el momento presente".
>
> -Peter Brook, *La puerta abierta*

En este primer capítulo se busca mostrar al teatro como forma de conocimiento sobre el habitar de los hombres. Hacerlo implica recuperar las enseñanzas de los grandes reformadores de la práctica escénica. En general, la acumulación de sus prácticas representa una recuperación de la escena en todo su volumen (pensado como las tridimensionalidad corporal de la misma y como su posibilidad para tener resonancia en el mundo). Los esfuerzos aglutinados a lo largo del siglo XX son de alguna manera la historia de una remembranza de lo que el teatro es: una necesaria re-invención de su pureza e inmediatez en un mundo crecientemente mediatizado. El teatro como gran lente para experimentar sobre las posibilidades del fenómeno del **habitar**[2] es un jardín que protege y cultiva las **auras**[3] de los hombres.

---

2. Como ya se señaló en la introducción, la presencia de un término en negritas marca la introducción del mismo como término concepto clave a seguir. Por ello se brinda una breve definición de trabajo a pie de página y se recupera en el apéndice de términos clave. En el caso de **habitar**, se refiere a la muy particular forma que los hombres tienen de ser y estar en el mundo. Los hombres no ocupan el espacio como podría hacerlo un objeto en un cuarto. Los hombres son siendo en el mundo mediante el fenómeno de la percepción: aquel arrojo primero en el que perdiéndose los hombres se ganan. Los hombres viven habitando cabe las cosas. Tienden a una interpenetración con el mundo y participan de la carne que constituye a este. Reconocer esto puede ayudar a tener un desarrollo más pleno de los hombres, un florecimiento de lo humano. Habitar es el movimiento de entrega al mundo por el cual mediante el trabajo que transforma al mundo transformando al hombre se va creando un *ethos*. No hay una sóla fórmula del

De entrada, habría que aclarar que aquello que se pueda entender por teatro en este estudio no busca diferenciarlo de otras disciplinas escénicas como podría ser la danza. Las divisiones entre las diferentes artes escénicas, o *performing arts*[4], no son tan definitivas como podría creerse. De hecho, puede

---

habitar ya que el fenómeno está abierto a la variabilidad de lo humano. No obstante, es tesis de este trabajo que la comprensión del carácter corpóreo/aurático del *ethos* quiasmático del hombre puede ayudar a actualizar sus mayores potencialidades en lo que es literalmente un re-encantamiento del hombre en el mundo. El habitar como máxima posibilidad de la libertad llama a una entrega que por vía corporal logre un *ethos poiético* cuyo habitar se base en un 'dejar habitar', dejar pasar, dejar jugar. Para ello es necesario que se conjunten el trabajo -*praxis* situada en el mundo- con el espíritu lúdico del juego que se rinde a las reglas del jugar. Esto es una *praxis poiética* que de manera oblicua deja que las auras se manifiesten, con lo que logra un mundo más humano.

3. **Aura**: es aquello que linda los cuerpos, una 'dehiscencia' de los mismos. Muy evidente en el caso de los hombres. Es aquello que manifiesta un cierto y particular estilo, la expresión de una presencia particular. Puede partirse de la definición clásica dada por Walter Benjamin como la 'manifestación única de una distancia sin importar que tan cerca esté el objeto'. El aura es concepto que pretende hablar de aquello irreducible, inmediatizable, irrepetible, inaproximable: aquello que otorga a los seres una dignidad y que llama a una relación amorosa que abra el espacio necesario para que las cosas respiren. Esto es una *praxis poiética* que conjuntando trabajo y juego logren abrir el intervalo/espacio/distancia para que las cosas muestren 'lo que pueden': su estilo. El aura es expresión de aquello que es más propio a los seres: su particular fantaseo y poder: lo que las cosas pueden. Reconocer el aura es reconocer una 'dignidad'. De alguna forma podría pensársele como la fase sútil del cuerpo que se desenrrolla desde las profundidades de la carne... siempre y cuando se le permita hacerlo. Como en los halos de las pinturas religiosas, el aura habla de algo que viene desde lo profundo que se manifiesta en 'lo que hay' desde 'lo que es'. Valioso porque manifiesta la posibilidad. Al pensar en el hombre, es común que se le iguale con lo 'más esencial' del hombre. Aquello que buscamos en el cuerpo del otro, pero que jamás podemos tener. Sólo lo rozamos momentáneamente, sentimos la inminencia del contacto y tendemos a ello con una caricia que se prolonga hasta el infinito. Por eso la experiencia más pura del 'aura' es la que tenemos cuando sentimos que 'algo nos devuelve la mirada'.

4. Existe también el llamado 'arte del *performance*' -*performance art*-. Aunque es un primo cercano de las *performing arts*, no será abordado específicamente en el presente escrito en aras de no complicar aún más el objeto de estudio ya de suyo complicado. Por su linaje, el *performance art* pertenece más al terreno de las artes plásticas que al de las artes escénicas (otra distinción que dista de ser definitiva). Ello no quiere decir que no haya puntos en común, y observaciones que puedan hacerse aquí que también puedan resultar válidas para esa disciplina pues ambas pertenecen al reino del *performance*.

argumentarse que en el principio se encontraban todas emparentadas y que sólo a merced de la especialización es que se les empezó a ver como disciplinas diversas. Ello efectivamente arroja diferencias técnicas, pero la naturaleza de la búsqueda artística, a la larga, tiende a encontrar estrecha toda categorización que pretenda ser definitiva. Por lo mismo, se privilegiará la utilización del término anglófono *performance*[5] que permite arropar bajo su manto las diversas manifestaciones de 'lo escénico'- aún si el punto de partida de ésta discusión descansa en el reino de lo 'teatral'[6] propiamente dicho-. El presente estudio zarpará desde los muelles del país 'teatro' para adentrarse a las siempre emocionantes y peligrosas aguas de los mares del mundo.

Según se desprende del análisis de los orígenes etimológicos de la palabra teatro, queda claro que éste debe ser entendido como una forma de conocimiento. Tal 'conocer' se da por medio de la operación poética que el quehacer teatral busca realizar, y que justifica realmente su categorización como arte. Dicho lo anterior, hay que notar que existen y han existido muchos teatros pero difícilmente puede decirse que 'lo artístico' se de en todos. El que alcancen cierto mérito en este rubro depende de que se establezca una cierta 'calidad' de relación que permita la aparición (y por tanto el conocimiento) de 'lo otro'.

Tal encuadramiento del teatro lleva a pensar en las dimensiones ética y política que envuelven a su operación poética. A partir de estas se evidencian destellos del reflejo en el teatro de la **'idea de hombre'**[7] que se juega en cada

---

5. Que no debe reducirse al '*performance art*'.

6. Punto de partida, que probablemente fue el tronco histórico del que se desprendieron las otras ramas de las artes escénicas; y que a su vez encuentra sus orígenes en la fiesta: en los carnavales a los dioses.

7. **'Idea del hombre'**: se prefiere sobre 'concepto del hombre'. Lo definitorio en el hombre es su variabilidad. Como nos recuerda Eduardo Nicol, "[l]a comprensión del hombre y de su historia no empieza con una certidumbre, sino con unas preguntas: ¿qué clase de ser es el que tiene la facultad de *crear y variar* sus propias necesidades; que no sólo pertenece a la naturaleza, sino que se *relaciona* con ella; que no sólo hace historia sino que *es* histórico él mismo?" (35). Este sería un ser que tiene la variabilidad del no-ser en su centro. Por ello tratar de dar un concepto (cerrado y terminado) de este ser es una imposibilidad. Como dice Eduardo Nicol "[l]os intentos de racionalización de la historia suelen dejar al margen la cuestión de la idea del hombre.; mientras que los intentos de conceptuar el ser humano, en forma unitaria y definitiva, no consiguen integrar el

época. Por lo tanto, pensar al teatro -pensarlo en serio- demanda pensar también al hombre: el teatro, en tanto forma de conocimiento de lo humano, refleja la idea del hombre reinante. Es por ello posible encontrar 'trazos' del paso entre distintas concepciones del hombre si se miran con atención las distintas formas en las que se ha pensado al teatro a lo largo del tiempo. Pensando el teatro es posible hallar otras perspectivas sobre el habitar. Y eso es lo que se busca en el presente estudio.

La Parte I se concentrará en el teatro como lente sobre el habitar. En el presente capítulo se pretende revisar la idea 'teatro' para comprenderla desde una perspectiva particular: el teatro no como un medio de comunicación sino como una forma de conocimiento. Para lograrlo se propone un camino que contempla cuatro estaciones. En el primer apartado ("¿Qué es el teatro?") se comienza cuestionando la palabra misma. Yendo hasta los orígenes griegos del término, logra describirse una división -común en el ámbito teatral- que separa la teoría de la práctica. Contrario a ésta, se busca mostrar que el teatro parte siempre de un 'encuentro' y no de una separación. Tal encuentro es organizado en torno a una operación que tiende a 'lo artístico' para generar conocimiento sobre el habitar de los hombres. El teatro es una lente que permite examinar por vía literalmente experimental el fenómeno del habitar en situaciones específicas.

---

dato de la historicidad del ser. Es preciso advertir que las dos cuestiones son interdependientes: que los dos intentos han de reducirse a uno solo" (13). Es decir, que lo que se intenta al hablar de 'idea del hombre' es reconocer historicidad de las diferentes expresiones de la mismidad del hombre, abriendo a la variación sin perder de vista las constantes. Por eso, en vez de conceptos se busca hablar de 'ideas del hombre' "no como simple ilustración de una tesis abstracta, sino por una previa imposición de los datos y del método [fenomenológico]. Las ideas del hombre son actos del ser humano. No son meras declaraciones sobre sí mismo; o mejor dicho, son eso porque el hombre existe declarándose a sí mismo" (44). El ser del hombre se va formando en relación con el mundo, con la otredad del mismo. "El hombre tiene que producir ideas distintas de sí mismo, porque su ser es histórico; y esa producción empieza en cuanto se alumbra en el la conciencia de su mismidad. La misión de una ciencia del hombre es revelar la mismidad profunda que se manifiesta en la pluralidad de mismidades existenciales" (58). Eduardo Nicol, *La idea del hombre* (México: Fondo de Cultura Económica, 2003), 13, 35, 44, 58.

El problema es que históricamente ha habido un olvido de aquello que es fundamental tanto al habitar como al acontecimiento teatral: la dimensión corporal del hombre. Si el teatro es en principio un encuentro aurático que parte de la presencia de varios **cuerpos**[8] humanos, entonces olvidar el cuerpo es -al menos parcialmente- olvidar lo que es el teatro. Esto es justamente lo que se discute a lo largo del segundo apartado del capítulo ("Del olvido y recuperación de la escena"). En éste, se muestra como la adopción de un 'aristotelismo' basado en el redescubrimiento y (mala) interpretación de la *Poética* derivó en la aparición de un teatro 'literario' que plegaba el aparato escénico a las necesidades de textos a representar. Ello significó una desaparición (al menos teórica) de la escena que se mantendría hasta la entrada en crisis de la idea moderna de Sujeto de la cual el teatro 'literario' es correlato. El cambio de *episteme* que aconteció en Occidente a lo largo del siglo XIX propició la aparición del 'gran héroe' de la escena: el director. Los trabajos de los grandes directores lograrían la recuperación de la escena a partir del 'descubrimiento' de los cuerpos en ésta.

Así, y gracias a los desarrollos técnicos (muy en especial aquellos ligados a la reproductibilidad técnica, como la foto y el cine) el teatro sería despojado de la función comunicativa que le fue impuesta por el modelo literario abriéndose hacia

---

8. **Cuerpo**: se refiere al cuerpo humano, o para ser más preciso a la dimensión corporal de los hombres. Hablar de 'cuerpo' es una abstracción que no debe llevar a pensar en la existencia de 'un' cuerpo humano; por el contrario lo que hay son 'cuerpos': diversas manifestaciones de la mismidad material de la condición humana. La corporalidad es el primer dato o 'circunstancia dada' de los hombres. Dicha circunstancia es histórica condición social de posibilidad que se presenta en situaciones específicas como cruce de la libertad y la necesidad en medio del devenir. El cuerpo humano es encarnado -como se verá más adelante-, pero difícilmente puede igualársele a la carne. La carne es algo mucho más extenso y complejo que rebasa a los cuerpos conectándolos en un fenómeno de intercorporeidad. Cada cuerpo particular no es sino una dehiscencia de la carne: una manifestación de 'lo que es'. Gracias a su corporalidad el hombre se gana a sí mismo perdiéndose en el fenómeno ontológicamente fundante de la existencia: la 'percepción'. Además, hay que entender que el cuerpo no es una unidad homogénea e indivisible: el cuerpo es múltiple y dinámico. Los cuerpos son 'centros de gravedad' sujetos en una situación particular; operan como 'campos de batallas' que aglutinan fuerzas, que más por acumulación que por síntesis, arrojan una 'voluntad de poder': un 'lo que puedo' que es un estilo buscando abrirse paso hacia el mundo. Cuerpo es '*cogito* tácito', límite y plataforma de la experiencia de la libertad humana: punto de inserción por el que la *praxis* se torna trabajo transformador de uno y del mundo.

la 'invención de su pureza' que descansa en sus posibilidades para el conocimiento del habitar humano. A esto se avoca el tercer apartado ("El teatro 'inventando su pureza'"). Los grandes reformadores de la escena en el siglo XX lograr ver y mostrar que el gran poder de la escena yace en el poder de los cuerpos que busca ser liberado. Ya volcados hacia la tan ninguneada dimensión corporal, los grandes teatristas de vanguardia dieron con lo que resulta evidente desde este campo: que lo fundante en el teatro es un encuentro entre cuerpos. Es a partir del reconocimiento de esta realidad que los ejemplos más interesantes y relevantes de la práctica teatral contemporánea se han lanzado al encuentro de los otros cuestionando las diferentes posibilidades de relación, y teniendo como horizonte una cierta 'calidad' de la misma: aquella que hace posible la liberación de la magia que el 'entre' formado por un grupo de personas tiene como máxima promesa.

Finalmente, en el cuarto y último apartado ("El teatro al desnudo") se recuperan los hallazgos de los grandes teatristas del siglo pasado, encausándoseles a través de un intento de 'filosofía del teatro' cuya misión descansa en repensar el teatro para describirlo no en términos comunicativos, ni tampoco epistemológicos, sino en aquellos que le son más propicios: ético-ontológicos. El teatro muestra tres dimensiones (ética-poética-política) que se despliegan en un acontecer que es a su vez el resultado del concatenar de tres sub-acontecimientos (convivial-*poíetico*-espectatorial). En el cruce de estas dos lecturas, se busca mostrar que esta comprensión permite ver al teatro como una zona de experiencia en la cual se abre un orden ontológico otro a través de densas imágenes consistentes que critican por vía metafórica lo que hay y proyectan críticamente lo que puede haber. Dicha zona parte de un posicionar al teatro en el lugar que mejor le va, y reconocerlo como manifestación histórica condicionada por factores contextuales específicos.

El recorrido propuesto busca mostrar claramente al teatro como un poderoso lente para conocer el habitar de los hombres. Con ello se busca el doble objetivo, por un lado, de llamar a seguir pensando el teatro en intensa y cercana relación con la práctica para generar los teatros re evantes para el mundo que toca enfrentar en nuestros tiempos; y por el otro, a reconocer en el teatro una vía de entrada propicia para enriquecer el pensar desde perspectivas que entienden la

racionalidad no en términos clásicamente modernos, sino abriéndola a la multiplicación que implica la variedad de inteligencias disponibles a un hombre que acepta y comprende su existencia corpórea sobre la tierra. Desde este arco, se tratará en lo sucesivo de replantear la reflexión sobre el hombre y su eticidad para enfocarla por vía estética de una manera tal que permita su re-encantamiento y el florecimiento de su ser-en-el-mundo. Demos pues un vistazo al teatro que nos permita desmontar y remontar la mirada para más adelante ver a través de éste con otros ojos hacia el reino del habitar.

1.1 ¿Qué es el teatro?

Hablar de teatro no es tarea sencilla. La extensión de su historia, la complejidad del tema, así como la diversidad de sus manifestaciones hacen del termino 'teatro' uno decididamente equívoco. Por lo mismo, es preciso irse con tiento. El riesgo de no hacerlo sería perder de vista aquello que es verdaderamente esencial a lo teatral; aquello que lo dota de un valor que le hace digno de extensos estudios. Vale la pena comenzar haciendo algunas precisiones.

Teatro es un término con larga historia. El uso del mismo extiende sus raíces hasta los albores de la cultura occidental en la antigua Grecia; sus ramas tocan varias prácticas y disciplinas decididamente modernas –el concepto tiene usos tanto para la escena como para las llamadas 'ciencias humanas'-. Hay quienes intuyen su participación en el corazón mismo de lo propiamente humano. Sin embargo, se navega sin una definición clara de lo que el teatro es y el concepto se interpreta desde una pléyade de posturas distintas. Lo anterior redunda en una profunda confusión sobre la naturaleza misma de lo que se habla.

El Diccionario de la Real Academia de la lengua Española[9] (RAE) registra bajo el término 'teatro' nueve acepciones posibles: un edificio, sitio o lugar "destinado a la representación de obras dramáticas o a otros espectáculos públicos propios de la escena", o donde "se realiza una acción ante espectadores o participantes"; un escenario o escena; un lugar "en que ocurren acontecimientos notables y dignos de atención"; el "conjunto de todas las producciones dramáticas

9. *Diccionario de la Real Academia de la lengua Española*, s.v. "Teatro", http://www.rae.es (consultado el 13 de febrero de 2009).

de un pueblo, de una época o de un autor", o de plano toda la literatura dramática en su conjunto; un arte -el de "componer obras dramáticas, o de representarlas"-; una acción "fingida y exagerada"; y, por ultimo, un *expertisse* o maestría en torno a la "práctica en el arte de representar comedias". Las definiciones de diccionario pueden pensarse como cortes arqueológicos que muestran la sedimentación de capas de sentido sobre una palabra. La polisemia del concepto refleja, ya de entrada, una serie de polémicas que circulan en torno al desarrollo y usos históricos del mismo.

No obstante, hay más en esta historia que lo que la RAE nos cuenta; por entre todas estas visiones sobre lo que el teatro es se escurre algo más que no es capturado en la definición que el diccionario ofrece. El término teatro sirve para designar, más allá de todo lo ya dicho, una forma de conocimiento. Ahora bien, no se trata de cualquier forma de conocimiento sino de un conocimiento muy específico: el teatro es una forma de conocimiento sobre el hombre. Dicho lo anterior, hay que dejar bien en claro que el conocimiento que se desprende del acontecimiento teatral no presenta el carácter descriptivo que sí tienen las disciplinas que buscan analizar científicamente las diferentes dimensiones de lo humano. El teatro muestra saberes sobre la experiencia del habitar.

El teatro en tanto forma de conocimiento es más bien un *locus* para conocer lo que implica ser hombre. Teatro es un *locus* -un lugar- en el más estricto sentido del término: "Por el convivio y la *poíesis* corporal irrenunciables, el teatro es un acontecimiento territorial."[10] El conocer del teatro examina por medios estéticos (en el más puro sentido de *aisthesis* -lo sensible-) la existencia del hombre en el mundo. Tal existencia es necesariamente corporal, por lo que la clave de entendimiento es el cuerpo. Podría decirse que el teatro cuestiona las formas de 'pararse' en el mundo que presentan los cuerpos humanos. El teatro inquiere estéticamente sobre las formas de habitar del hombre en el mundo. Ello necesariamente catapulta la discusión al ámbito de la reflexión ética cuya pregunta

---

10. Jorge Dubatti, *Filosofía del teatro II: cuerpo poético y función ontológica* (Buenos Aires: Editorial Atuel, 2010), 50.

fundamental es "¿Cómo hemos de vivir?"[11] Así bien, es posible argumentar que el teatro es una vía para generar conocimiento ético por medios estéticos.

Es muy indicativo que el Diccionario de la Real Academia de la lengua Española no registre esta dimensión de la palabra teatro. El procedimiento utilizado para la conformación del diccionario implica la recopilación de los distintos usos que comúnmente se hacen de las palabras. Para que una definición particular gane espacio en el diccionario se requiere que tal uso se haya asentado en la cotidianeidad del hablar. La ausencia de la dimensión del conocer en el teatro hace evidente su olvido generalizado. Tal situación resulta fascinante porque siendo el teatro una forma de conocimiento del hombre su olvido apunta a su vez hacia un cierto olvido del hombre.

A lo largo de lo que falta de este estudio se privilegiará esta dimensión olvidada del teatro por considerarla central al fenómeno mismo. Utilizándola como base, se irán bosquejando sobre el bastidor de este estudio elementos que ayuden a una mayor y más profunda comprensión del fenómeno teatral. El afán detrás de la presente empresa es filosofar un poco sobre el teatro para mostrarlo en toda su potencia para liberar saberes sobre el hombre. Hace falta pensar al teatro para pensar a través de éste al hombre.

1.1.1 Cuestionando la división entre teoría y práctica en el teatro

Es preciso hacer notar la importancia y necesidad de reflexionar sobre el teatro. Ya se sabe la aversión que en general despierta la teoría en la 'gente de teatro' normalmente avocada con todo su ser a la práctica. Aquellos que se dedican a pensar sobre lo escénico son, en general, vistos con mucho recelo por los teatristas -en ocasiones no sin falta de razón-. Ello se debe a la existencia de algunas rémoras que capitalizan sobre el sudor de los que se juegan en la escena,

---

11. "[S]i la pregunta radical sobre 'cómo hemos de vivir' nos ubica en el punto en que sopesamos las diferentes formas de vivir, nos pone frente a los problemas éticos más fundamentales, y nos lleva a las preguntas éticas que nos dicen cómo hemos de actuar y cuál es esa 'buena vida', la *eubios* de la que hablaba Aristóteles que, sin realizarse en solitario sino siempre en relación, nos hará ser realmente personas, realmente humanos." Dora Elvira García, "Dimensión ética de la vida humana", en *Ética, Persona y Sociedad: Una ética para la vida*, Coordinado por Dora Elvira García y Jorge Tralosheros (México: Editorial Porrúa/Tecnológico de Monterrey, 2007), 14.

sin que estos últimos reciban mayor beneficio por ello. En el peor de los casos dichos 'especialistas' censuran todo aquello que no entienden, proclamando la necesidad de observar ciertas reglas que tienen que ver más con el mantenimiento de su propio Saber[12] que con las necesidades del quehacer teatral.

El problema es que la reacción ante tal estado de cosas ha tendido a expulsar la teoría centrándose en la práctica. No obstante, es importante 'pensar' al teatro. La "histórica polémica entre teatristas y teóricos ha sido ya demasiado larga, especialmente si ha sido producto de malentendidos históricos que ciertamente habría que dejar atrás y recuperar (...) el verdadero sentido de la Teoría."[13] Los teatristas avocados a su quehacer han tendido a tratar la forma teatro como una serie de técnicas que se dominan a partir de la práctica y el **trabajo**[14] duro. Pero sus esfuerzos han sido en general muy tímidos o de carácter

---

12. Pienso aquí 'Saber' en términos foucaultianos como un conocimiento que funda un cierto campo en las mallas del Poder (este es una lectura política). Esto es diferente de los 'saberes' que el teatro ayuda a liberar: 'experiencias' conocimiento agónico sobre posibilidades del habitar dado por la experiencia épica del vivir. A lo largo del trabajo se mantendrá la distinción Mayúscula-minúscula para diferenciarlos. En el caso de las citas textuales se ha respetado la grafía original, esperando que aquí -y en los casos de ambigüedad que pudieran presentarse- el contexto de la oración ayude a aclarar las dudas.

13. José Ramón Alcantara Mejía, *Teatralidad y cultura: hacia una est/ética de la representación* (México: Universidad Iberoamericana, 2002), 32-33.

14. **Trabajo:** es la 'vida productiva del hombre', su 'actividad vital' según Marx. "En la forma de actividad vital reside el carácter dado de una especie, su carácter genérico y la actividad libre, consciente, es el carácter genérico del hombre". Karl Marx, *Manuscritos de economía y filosofía*, trad. Francisco Rubio Llorente (Madrid: Alianza Editorial, 2007), 112. En el hombre la vida misma debería aparecer sólo como 'medio de vida' y no como el fin del trabajo, pues si la subsistencia es el fin del trabajo se está cortando de tajo aquello que le es más propio. El trabajo es la relación transformadora del hombre con el mundo, pero su objetivo no es -como usualmente se le entiende- la producción de riqueza en términos monetarios. La riqueza del trabajo debiera descansar en 'una totalidad de exteriorización vital humana' que dejara al hombre 'necesitado' por su propia realización. Así, el trabajo debiera estar contagiado de la alegría del juego que le permite una exploración con todos sus sentidos de las posibilidades del mundo. El trabajo es categoría central porque ayuda a entender de la mejor manera la *praxis* humana como acción en el seno del mundo que permite la objetivación de las fuerzas del hombre. 'Trabajo' al ser ligado a las 'necesidades radicales' apunta hacia una est/ética emancipatoria de lo que se puede. El trabajo puesto al servicio de la 'riqueza humana' es lúdico y se manifiesta como una 'suave agencia' que como aplicación de la inteligencia (creadora) mimética, es una *praxis poiética* que

meramente retórico a la hora de establecer cuál es la naturaleza de tal quehacer. Por lo mismo, es preciso reivindicar la dimensión teórica de la práctica teatro, pero fundada desde la práctica misma en las condiciones actuales. Sólo de esta forma podrá avanzarse en la revitalización de la práctica para ubicarla en el espacio que le corresponde:

> la perdida de la teoría como parte integral del fenómeno teatral ha significado la trivialización de este fenómeno, la reducción del 'hecho' teatral a lo que ocurre en el escenario, sin referencia ya a la contemplación total que incluye la reflexión y la configuración de esa reflexión en propuestas sobre lo que significa el teatro como fenómeno cultural y, ultimadamente, como representación de las dimensiones más profundas del ser humano.[15]

Ahora bien, debiera ser claro que la teoría del teatro no debe buscar meterlo en una camisa de fuerza sino entender su naturaleza de manera que se puedan hacer teatros[16] más relevantes. Que quede bien claro que no se trata de justificar la práctica en términos de 'mantenerla viva' o defender el interés de aquellos que se dedican a la misma. Las 'defensas' del teatro hechas de este modo tienden a lo demagógico y lo retórico en el peor de los sentidos. Si el teatro requiere una defensa, ésta debe ser hecha en los términos del teatro mismo. Entender cuáles son tales términos requiere comprender lo que pasa cuando 'acontece' el teatro: "El teatro no es nada si no es comprendido. Comprenderlo no es una capacidad para teorizar a secas, sino una práctica que combina lo físico y lo mental en igual medida, y que niega la posibilidad de una respuesta puramente intelectual a la experiencia."[17]

---

jugando se entrega al mundo para lograr la máxima apropiación del mismo. El trabajo es la vía de construcción del mundo que permite la apertura de la distancia/espacio/intervalo para la manifestación del aura ligada al movimiento del habitar.

15. Ibid., 33.

6. Nótese el énfasis en la pluralidad al hablar de teatros. No se trata de fijar una sola fórmula para la creación, sino de encontrar los principios básicos sobre los cuales funciona el teatro como medio, y los intersticios a través de los cuales puede comenzar una marcha con la vitalidad de la que hoy parece carecer en gran medida.

17. Alan Read, *Theatre & Everyday Life. An Ethics of Performance* (London: Routledge, 2005), 62. "*Theatre is nothing if it is not understood. To understand it is*

La tarea podría resumirse con la fórmula 'comprender para poder ver'. El potencial escondido en el teatro tiene que ver con el despliegue de un lente potentísimo para entender lo humano desde el cuerpo: un conocer de carácter ético por medios estéticos. Entender al teatro es entender al hombre:

> Acontecimiento teatral y entes teatrales están enmarcados en la esfera de la existencia del hombre. (. . .) el teatro nació y morirá con el hombre, productor de entes oximorónicos, a la vez materiales e ideales, concretos y abstractos, históricos y ahistóricos, terrenales y metafísicos, como el teatro. Una Filosofía del Teatro es entonces una Filosofía de la praxis humana.[18]

1.1.2 Teatro como vía para el conocer: teoría del 'encuentro'

Un buen punto de partida para entender al teatro es la genealogía misma del término. La palabra 'teatro' es un sustantivo proveniente del latín *theātrum* que procede del griego *θέατρον (theatron),* término que a su vez deriva de la palabra *θεᾶσθαι (theastai)* que significa 'mirar'.[19] Como puede verse, ya desde un principio la palabra remite a una dimensión espectacular, pues *theatron* significa 'lugar desde donde se mira'[20] (*thea*, 'ver'; sufijo *–tron*, 'lugar')[21]. Teatro así entendido es un dispositivo de observación. "Si *théatron* (en griego) reenvía a la idea de 'mirador', la raíz compartida con el verbo *theáomai* remite al 'ver aparecer': el teatro en tanto acontecimiento es un mirador en el que 'se ven aparecer entes poético efímeros', de entidad compleja."[22]

Por otro lado, destaca la relación de la palabra 'teatro' (*theatron*) con la palabra 'teoría' (*theorein*). Ello es significativo debido a que indica que "el fenómeno teatral es un acontecimiento de comprensión en el sentido más amplio

---

not a dry theoretical capacity but a practice which combines the physical and the mental in equal measure, and denies that solely intellectual response to experience is ever possible." Ésta, y todas las traducciones subsecuentes son mias (a menos de que se indique lo contrario).

18. Dubatti, *Filosofía del Teatro II*, 32.

19. Ibid.

20. María José Sánchez Montes, *El cuerpo como signo. La transformación de la textualidad en el teatro contemporáneo* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2004), 192.

21. Santiago Rodríguez Castro, *Diccionario etimológico* (México: Fernández Editores, 1989), 91.

22. Dubatti, *Filosofía II*, 33.

de la palabra"[23]. Teoría "significa contemplar con todo el ser para percibir el 'significado' total de aquello que se contempla"[24]. En el caso del teatro lo que se escrutina son las acciones de los cuerpos humanos, generando conocimiento de tipo plenamente experiencial por el juego de los sentidos. Por consecuencia es posible afirmar que:

> El teatro, por definición, es teoría en el sentido más amplio de la palabra. No sólo es un hecho que la palabra 'teatro' viene de la misma raíz que la palabra 'teoría', sino que, siendo 'contemplación' el significado de la palabra 'teoría', teorizar en teatro sólo puede ser, entonces, primariamente, contemplar el despliegue de acciones humanas que se crean en el espacio escénico y verlas con todas las potencias del alma: ver con el intelecto, ver con los sentimientos y emociones, ver con el cuerpo mismo a través de toda la gama de sensaciones que éste es capaz de producir cuando nuestro ser contempla.[25]

La relación entre 'teoría' y 'teatro' no se agota en el acto de observación. Como el teatrista y 'filósofo del teatro' de origen inglés Alan Read apunta, la palabra teatro "carga consigo la sugerencia de una teoría en la práctica."[26] Lo anterior sugiere que el conocimiento generado por el teatro es más cercano del dinamismo exterior de la práctica que de la quietud interior de la contemplación:

> Teoría viene del griego *theorein*, que a su vez deriva de dos palabras: *thea* y *horao. Thea* describe una 'vista hacia fuera' [*'an outward look'*], la manera en la que algo se muestra. Este sentido de teoría como epifanía, y no como algo oscuro y privado, es el sentido en el que se aprecia a la teoría aquí. Es preciso distinguirla de la noción de *ideo* que sugiere al 'sujeto' viendo, y de *contemplio* que retira completamente la 'vista hacia afuera' hacia un reino discreto de conducta personal.[27]

---

23. Alcántara, 23.

24. Ibid.

25. Ibid., 31.

26. Read, 11. "*carries with it the suggestion of a theory within practice.*"

27. Ibid. "*Theory comes from the Greek theorein, which has derived from two words: thea and horao. Thea describes an 'outward look', the way in which something shows itself. This sense of theory as epiphanal rather than private and obscure is the sense in which theory is valued here. It is to be distinguished from the notion of ideo which suggests the 'self' seeing or contemplio which removes the outward look completely to a discreet realm of personal conduct.*"

¿Cómo dar cuenta de esta diferencia de perspectivas? Por un lado, se carga la teoría más del lado de la observación (escondida), por otro, del lado de la práctica (involucrada). Lo que parecería un complicado problema es en realidad tan sólo una llamada a ajustar los lentes con los que se mira. El problema que pareciera surgir aquí versa sobre la supuesta separación en el teatro entre alguien que lleva a cabo una práctica y alguien que observa la ejecución de dicha práctica. No es extraño (por razones que enunciaremos luego) que se ubique en Aristóteles el inicio del problema, aseverando que fue él quien:

> estableció las bases firmes para un teatro apolíneo, de divisiones claras entre el público y actores, con unidad y coherencia internas, como vehículo de la doctrina ética del Estado, y que sólo involucra al espectador en tanto que se identifica empáticamente con las desgracias del protagonista y alcanza una *catarsis* que purifica y tamiza sus tensiones cotidianas.[28]

Baste decir, por el momento, que el fenómeno en realidad es más culpa de los usos que se han desprendido de una interpretación equivocada de la *Poética*, que del propio estagirita. Más adelante ahondaremos sobre el papel de dicho 'aristotelismo' en la práctica teatral. En cuanto a la separación entre actores y espectadores hay que dejar claro que se trata de un fenómeno profundamente moderno ligado a la aparición del dualismo cartesiano que dividió naturaleza y cultura, sujeto y objeto: "el teatro, junto con las demás artes se convirtió en un accesorio cultural. La división sujeto-objeto repercutió en la división actor-espectador, y el pueblo dejó de participar activamente en el proceso de comunicación creativa."[29]

Sin embargo, si se voltea a ver al hecho teatral resulta evidente que "el teatro comienza en un punto de coalescencia, no en una polaridad."[30] Volver sobre la idea misma de 'teatro como teoría' da ya una pista. Como se dijo antes, *thea* ('*an outward look*', 'una vista hacia afuera') habla de la forma en la que algo se muestra. Ahora bien, el segundo elemento de *theorein* es la palabra *horao* "[que]

---

28. Antonio Prieto Stambaugh y Yolanda Muñóz González, *El Teatro como vehículo de comunicación* (México: Editorial Trillas, 1992), 26.

29. Ibid., 5.

30. Read, 11. "*Theatre begins from a point of coalescence, not a polarity.*"

significa mirar atentamente algo, 'revisarlo, mirarlo de cerca'."[31] Así, en *theorein* topamos con dos sucesos: algo que se muestra a un cuerpo atento que examina. Es justamente esta estructura lo que se encuentra en la esencia de la forma 'teatro'.

Ya en la década de los sesenta Jerzy Grotowski -uno de los directores escénicos más influyentes de la segunda mitad del siglo XX- había anunciado que "el meollo del teatro es un encuentro."[32] La división actores-audiencia es un sinsentido en el teatro. "El acto del teatro es uno de enganche y compromiso [*engagement*] entre un actor y una audiencia que torna completamente inadecuada esa estratificación dicotómica."[33] Si se retoma la idea del teatro como 'teoría en la práctica' es posible pensar que la práctica es justo la del encuentro -*that of engagement*-[34]: "Conjunción de presencias e intercambio humano directo, sin intermediaciones ni delegaciones que posibiliten la ausencia de los cuerpos."[35]

Ahora bien, este encuentro tiene un propósito: la generación de densas y complejas imágenes[36] poéticas. La estructura actor-espectador tiene en su centro una operación poética. Tal operación busca crear, o para ser más congruentes con la idea detrás del término *poíesis*[37], 'develar algo' o 'dejar que algo se

---

31. Ibid., 237. "[*which] means to look at something attentively, 'to look it over, to view it closely'.*"

32. Jerzy Grotowski, *Hacia un teatro pobre*, 2ª ed. (México: Siglo XXI editores, 1971), 51.

33. Read, 15. "*The theatre act is one of engagement between performer and audience that makes such dichotomised stratification wholly inadequate.*"

34. La palabra *engagement* refiere tanto al acto de engancharse, como al acto de comprometerse.

35. Jorge Dubatti, *El convivio teatral: teoría y práctica del Teatro Comparado* (Buenos Aires: Editorial Atuel, 2003), 17.

36. La imagen teatral debe ser pensada como un ente con cierta densidad que es susceptible de ser experimentado con todos los sentidos: una zona de experiencia. Es un ente complejo de naturaleza poética que surge en el seno de la interacción entre varios seres humanos: la imagen teatral se da en un encuentro de presencias auráticas. Es una transacción que vincula a los presentes y una proyección que genera una apertura hacia algo 'otro'. La imagen teatral es un imaginar conjunto que sentando otras posibilidades del ser, genera un conocimiento crítico-metafórico de la experiencia del habitar. La imaginación teatral en su carácter activo es lo que 'debe pasar' en el teatro.

37. Se hablará más sobre esta idea de *poíesis* en el capítulo cuarto.

muestre'. De ahí que Read privilegie una visión de teoría como epifanía[38] para equipararla a lo que pasa en el teatro. "La *poíesis* es acontecimiento y 'en' el acontecimiento, y a la vez es ente producido por el acontecimiento."[39]

¿Qué se muestra por gracia de la operación poética? Imágenes que rebasan por mucho el ámbito de lo visual. Imágenes complejas que incluyen lo visual pero también lo auditivo, lo kinestésico y hasta lo olfativo; imágenes para ser experimentadas con el cuerpo –imágenes 'sensoriales': 'estéticas' en el sentido más amplio de la palabra-. Son estas imágenes de tipo experiencial que requieren de la estructura actor-audiencia para suceder, pues "en el análisis final, será la imaginación individual la que creé la imagen en cuestión, en colectividad con el actor y la audiencia; ni el uno ni el otro [por separado]."[40]

En otras palabras, el teatro no se da en la nada sino que responde claramente a un sustrato que le da sustento. En este sentido es importante recordar que, como dice Grotowski, el 'meollo del teatro es un encuentro'. El otro está ahí y su presencia demanda establecer la relación. Esto es, hay una estructura ética que da soporte a la operación poética del teatro. En palabras del teatrólogo y 'filósofo del teatro' de origen argentino Jorge Dubatti, "[n]o se va al teatro para estar solo: el convivio es una práctica de socialización de cuerpos presentes, de afectación comunitaria, y significa una actitud negativa ante la desterritorialización sociocomunicacional propiciada por las intermediaciones técnicas"[41] propias del mundo globalizado.

---

38. Es útil recordar la idea de epifanía de James Joyce: *"This is the moment which I call epiphany. First we recognise that the object is one integral thing, then we recognise that it is an organised composite structure, a thing in fact: finally, when the relation of the parts is exquisite, when the parts are adjusted to the special point, we recognise that it is that thing which it is. Its soul, its whatness, leaps to us from the vestment of its appearance. The soul of the commonest object, the structure of which is so adjusted, seems to us radiant. The object achieves its epiphany."* James Joyce, *Stephen Heroe* (New York: New Directions Press, 1959), 243.

39. Dubatti, *Filosofía del Teatro II*, 37.

40. Read, 88. "*in the final analysis it will be the individual imagination that creates the image in question, in collectivity with the theatre performer, and the audience, neither one nor the other.*"

41. Dubatti, *El convivio teatral*, 17.

La creación escénica –el espacio de la epifanía- se da solamente en el proceso dinámico de encuentro de los cuerpos en el espacio: "el teatro sólo acontece en la dimensión aurática [en sentido benjaminiano] de la presencia corporal-espiritual de artistas, técnicos y público."[42] No obstante, 'encuentro' sugiere también un 'hallazgo' -lo cual lo liga a la *poíesis*-. La poética teatral, en tanto que crea imágenes, sería una especie de 'imaginación ética' –que, en conjunto, imagina y crea otras lógicas de relación-: "Considerar la imaginación ética en este modo abstracto reafirma la compleja relación entre el actor y la audiencia, ambos activos en el proceso de creación de imágenes que se da en un punto en algún lugar entre los dos, pero nunca completamente en el territorio del uno o del otro."[43] Quedan así vinculados una estructura ética y una operación poética.

Pero hay más, existe otra dimensión que le da contenido. ¿Cuál es el contenido de las imágenes teatrales? Lo que el contexto impone. Hay que recordar que el teatro siempre sucede en un espacio que ya está poblado y nunca en el espacio vacío que Peter Brook señala al comienzo de su libro más conocido, *The Empty Space*: "Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo escenario. Un hombre atraviesa este espacio mientras otro lo mira, y eso es todo lo que se necesita para que suceda el acto teatral."[44] El texto de Brook ha probado ser de lo más influyente haciendo una exploración de lo que resulta verdaderamente indispensable al teatro y quitándole aquello que está de más.

No obstante, pensar al espacio como una 'vacuidad' es engañoso. "El problema es que aquellos responsables por el teatro raramente han reconocido

---

42. Ibid.

43. Ibid., 96. "*Considering the ethical imagination in this abstract way reaffirms the complex relation between performer and audience, both active in the process of image creation at a point somewhere between the two, but never wholly within the territory of one or the other.*"

44. Peter Brook, *The Empty Space* (London: Penguin Books, 1990), 11. "*I can take any empty space and call it a bare stage. A man walks across this empty space whilst someone else is watching him, and this is all that is needed for an act of theatre to be engaged.*"

que no existe tal 'espacio vacío'."[45] El espacio no está vacío desde el momento en que el lugar donde sucede el teatro es la *polis*. Este es un lugar poblado por edificios, personas, historias, prácticas e instituciones –que muchas veces pasan desapercibidos- con los que necesariamente habrá que entrar en diálogo. Por lo mismo, se puede afirmar que el teatro tiene una naturaleza inminentemente política. Esto se abordará con mayor profundidad más adelante.

Por ahora, baste decir que revisando detenidamente los orígenes de la palabra 'teatro', se muestra una práctica que se da en compañía para generar imágenes. Imágenes teatrales que surgen de la relación con el otro y con los arreglos discursivos del lugar, lo que hace a esta operación poética tener también dimensiones ética y política.

> Teatro significa etimológicamente "lugar para ver", "mirador", "observatorio", pero no solo involucra la mirada o la visión (ya sea en un sentido estrictamente sensorial o metafórico). Se está en el teatro con todos los sentidos y con cada una de las capacidades humanas. El teatro es un lugar para vivir -de acuerdo al concepto de convivio y cultura viviente-, la *poiesis* no sólo se mira u observa sino que se vive.[46]

El teatro es, en suma, un acontecimiento 'convivial' que permite que 'algo se muestre' a 'alguien que está atento': forma de conocimiento que, como en el círculo hermenéutico, mediante el conocer permite un 'conocer-se'. Por la vía estética el acontecimiento teatral inquiere sobre el habitar del hombre. Ahí precisamente descansa su liga con lo artístico. El teatro es una forma 'artística' porque a veces logra moverse de la técnica hasta las esferas del arte. ¿Qué quiere decir esto? Contestar esta pregunta demanda detenerse a pensar en el teatro en tanto arte.

---

45. Read, 13. "*The problem is that those responsible for theatre have rarely acknowledged that there is no such thing as an 'empty space.*"

46. Dubatti, *Filosofía del Teatro II*, 39-40.

1.1.3 La forma teatro y 'lo artístico'[47]

La relación del teatro con el arte es complicada. Se considera que la forma teatro es una manifestación artística; es decir, que el teatro es usualmente clasificado como arte. Curiosamente incluir al teatro dentro de la categoría de lo artístico más que ayudar a aclarar su contenido pareciera hacer aún más espesa la neblina que circunda el país de lo teatral. Que el teatro sea reconocido como una de las artes indica tan sólo que es reconocido como tal por el 'mundo del arte' (lo cual no es decir mucho más que forma parte del contexto institucional del arte): se cumple aquí más una función clasificatoria que evaluativa.[48] El problema está en que siempre que se habla de arte hay una dimensión evaluativa en el término: hablar de arte es hablar también de un 'mérito artístico'.

¿Qué es arte? Ciertamente es una pregunta compleja. Quizá no pueda darse una respuesta definitiva. La diversidad y complejidad de las manifestaciones que se consideran arte son el primer obstáculo para intentar definirlo. Para empezar, se puede decir que el arte "es comunicativo; es exploratorio del medio; es un espejo de los tiempos; es una fuente de experiencia estética."[49] Pero eso no es decir mucho sobre lo que el arte es. "La pregunta ¿Qué es el arte? termina constantemente en confusión y frustración. Tal vez porque no es la pregunta correcta."[50]

---

47. En general se preferirá hablar de 'lo artístico' que de arte. Esto es para evitar posibles identificaciones esenciales. El arte 'en sí', desde el punto de vista de quien esto escribe, no existe; como tampoco existe el 'artista'. Lo que hay son cierto tipo de prácticas, o mejor aún cierta calidad en las prácticas que podemos tildar de 'artísticas'. Ello implica que alcanzan cierto mérito: la apertura de un espacio donde 'algo pasa'. Más allá de explicaciones institucionalistas sobre el arte y las formas artísticas reconocidas, que algo pueda ser calificado como 'artístico' depende de su capacidad para abrir la *poíesis*. Los artistas no existen: lo que existe es gente que se avoca a ciertas prácticas y que a través de su trabajo a veces logra 'momentos' que podemos llamar llenos de arte debido a que sentimos que el mundo se desplaza.

48. George Dickie, "*The Institutional Theory of Art*", *Theories of Art Today*, edited by Noël Carroll (Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2000), 93-108.

49. Robert Mac Gregor, "'*Art': Again*", en *Critical Inquiry* 4, Vol. 5 (Summer 1979): 714. http://www.jstor.org (accesado el 3 de mayo de 2006).

50. Enrique Tamés, *La enseñanza del Arte en la Educación Básica en México* [tesis doctoral] (México: Tecnológico de Monterrey, 2004), 22.

Se puede entonces preguntar '¿qué es lo que hace que el arte sea arte?' Las respuestas pueden ser variadas, pero quizá la más sensata es la postura 'institucionalista' que lo presenta como una suerte de consenso entre agentes de Poder[51] en una sociedad: "críticos de arte, historiadores de arte, estetas, comerciantes y distribuidores de arte, gente del medio universitario e intelectual, mecenas modernos, en fin los conocedores con diversos intereses, o dicho con terminología marxista, diversas estructuras de Poder que determinan lo que vale y cuánto vale."[52] Tal postura muestra con claridad porqué hay muchas obras que ostentan dudosamente la etiqueta de 'obras maestras'. Arte en este sentido sería una categoría que sirve para articular cierta economía de Saber-Poder (en los términos que Foucault lo pensaba).

Por ello hay que desconfiar profundamente de aquellos que se proclaman 'artistas' (como si de una determinación esencial se tratara), tanto como de aquellos que son proclamados tales por los dispositivos del Poder. Más que artistas, habría que pensar en gente con capacidad de generar momentos con mérito artístico; aquellos capaces de abrir 'intervalos'. De otra forma, los ordenes discursivos utilizan su vertiente artística para promover y perpetuar pequeños

---

51. Poder es un término complejo. Antes que nada hay que hacer la distinción de los planos de lectura del mismo. Poder podría leerse (generalmente así se hace) desde un plano político. En ese sentido, sería -según la definición clásica- "la capacidad de A para hacer que B actúe de determinada manera". Tal definición es la que orienta el juego político, y a la cual se avocan los estudios de la Ciencia Política. No obstante, es posible entender poder en un plano ontológico/antropológico como 'lo que se puede'. A partir de esta lectura, ese 'poder' de las cosas sería definitorio de su ser; definición evidentemente más posicional que esencial. Aunque hay una diferencia de niveles, ambas concepciones no están del todo desligadas pues -según la lectura de Michel Foucault- las 'mallas de poder' desplegadas en el entorno afectan de forma positiva aquello que 'puedo'.

En adelante, y para evitar confusiones, cuando se hable en términos políticos se utilizará el concepto 'Poder' con mayúscula. Al hablar de 'poder' como lo que algo o alguien 'puede' se mantendrá la minúscula. Será esta segunda concepción la que habrá de dominar a lo largo de este trabajo. En el caso de las citas textuales se ha respetado la grafía original, esperando que aquí -y en los casos de ambigüedad que pudieran presentarse- el contexto de la oración ayude a aclarar las dudas.

52. Enrique Tamés, *Para entender el arte* (México: Tecnológico de Monterrey, 1997), 10.

feudos que hacen lo posible por combatir el verdadero impulso artístico –por su naturaleza misma, amenazante-. Es preciso no olvidarlo: el discurso sobre el arte es también un discurso del orden imperante.

El discurso establecido sobre el arte -en este caso sobre el 'arte' del teatro- nunca queda al margen. Mejor dicho, es marginal pero nunca es marginado. No está por fuera del orden del discurso, pues se juega dentro de los márgenes del discurso de Poder. Es por ello que si se observa detenidamente las diversas manifestaciones o formas artísticas, puede detectarse el discurso dominante subyacente a ellas. No hay escapatoria a esto. Sin embargo, si logran identificarse las costuras y puntos de amarre, es posible descentrar la discusión y –aunque sea por un momento sólo- dejar que 'lo otro' pase: y es entonces cuando todo 'hace sentido'.

Tal mérito sin duda depende de un cierto conocimiento y comentario de la tradición artística; pero su gran relevancia se esconde sobre todo en la 'calidad de la relación' que provoca. La clave está en la relación.[53] Entonces, parece que habría que preguntar '¿cuándo es el arte?' y no '¿qué es el arte?'[54]. Con ello cambia la premisa: no se trata de una cualidad intrínseca del objeto, sino de una relación que se genera a partir de él.[55] De lo contrario, no se explica lo más importante de lo artístico: que "cuando experimentamos las artes en la plenitud de nuestra vida emocional, el propósito de las artes es que nos sintamos vivos."[56]

---

53. "No existe real, efectivamente, el arte, sino obras de arte y vivencias individuales ante ellas." Adolfo Sánchez Vázquez, *Invitación a la estética* (México: Editorial Grijalbo, 2005), 15. Además: "Lo que existe, en verdad, es la experiencia estética que provoca el objeto, o el estado o actitud que se engendra 'en' (y no antes de) la relación concreta, singular, con ese objeto." Ibid., 106

54. Tamés, *La enseñanza del Arte en la Educación Básica en México*, 22.

55. En este sentido puede interpretarse, por ejemplo, la propuesta de Nicolás Bourriaud: "nadie pretende volver a la edad de oro en la Tierra y sólo se pretende crear *modus vivendi* que posibiliten relaciones sociales más justas, modos de vida más densos, combinaciones de existencia múltiples y fecundas. Y el arte ya no busca representar utopías, sino construir espacios concretos." Nicolas Bourriaud, *Estética Relacional,* 2a ed (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008), 55.

56. Eisner, *El arte y la creación de la mente* (Barcelona: Paidós, 2004), 114.

Visto así, las formas artísticas buscarían ser detonadoras de la experiencia estética. Arte sería un 'modo de la experiencia humana' "que, en principio, se puede obtener siempre que una persona interacciona con algún aspecto del mundo. Las artes se suelen practicar para hacer posible la elaboración de formas estéticas de la experiencia."[57] Esto es un afinar de los sentidos, una 'humanización' de los mismos.[58] Ahora bien, las formas artísticas no garantizan dicho tipo de experiencia. Tiene que haber una inclinación del espectador a experimentar estéticamente el mundo. Cuando alguien enfrenta al objeto estético como tal, lo artístico abre la posibilidad de otra forma de experimentar y conocer. Se trata de una forma de conocimiento muy peculiar: 'poética'. Las formas artísticas

> refinan nuestros sentidos para que nuestra capacidad de experimentar el mundo sea más compleja y sutil; estimulan el uso de nuestra imaginación para que podamos imaginar lo que realmente no podemos ver, saborear, tocar, oír u oler; nos ofrecen modelos para que podamos experimentar el mundo de nuevas maneras; y nos proporcionan materiales y ocasiones para aprender a abordar problemas que dependen de formas de pensamiento relacionadas con las artes. Tambien celebran los aspectos consumativos y no instrumentales de la experiencia humana y proporcionan los medios para poder expresar significados inefables pero que se pueden sentir.[59]

Su gran riqueza se desprende del reconocimiento de lo corporal que se juega en el seno de lo estético (de lo sensible, vaya). Los buenos exponentes de formas artísticas -aquellas con mérito artístico-, ponen en juego al cuerpo, con lo que posibilitan formas complejas de conocimiento. De ahí sus grandes bondades educativas. Lo artístico es una forma de conocimiento, pero no por ello lanza grandes 'verdades'. Su labor estriba más bien en cuestionar, en generar movimiento: en abrir el espacio para 'dejar pasar'. "El arte no es la respuesta a una pregunta, formula una pregunta para una respuesta que aún no existe. Y de la

---

57. Ibid., 27.

58. Lo que Robert Stecker en su 'proto-definición' del arte llama la 'función eudaimonística'. Robert Stecker, "Is it Reasonable to Attempt to Define Art?", *Theories of Art Today*, edited by Noël Carroll (Madison: The University of Wisconsin Press, 2000), 45-64. Sobre la idea de 'humanización de los sentidos' se ahondará más en los capítulos tercero y cuarto.

59. Eisner, 38.

que no se está seguro que exista nunca, porque las direcciones que pueden tomar la vida colectiva y las civilizaciones permanecen afortunadamente impredecibles."[60] Las preguntas de lo artístico son lanzadas a un nivel corporal hacia el ámbito estético, con rumbo y consecuencias desconocidas.

Además, las formas artísticas "por lo menos en Occidente, otorgan licencia para explorar, y en realidad para sucumbir, a los impulsos que la obra envía a su creador y que el creador transmite en su obra."[61] Esto es, nos regresan a la actitud lúdica –tan importante para la creación de lo humano-: invitan al **juego**[62], a que 'nos juguemos' por un momento. Invitan, también, a coquetear con una experiencia más completa. Entregarnos al juego (estar 'a la espera', como dice la pedagoga teatral brasileña Viola Spolin) nos ayuda a liberarnos de opiniones, actitudes, preconceptos y juicios, y esto ayuda a tener una experiencia más irrestricta, más plena.[63] Libera del ansia de control y con ello posibilita lo inesperado.

---

60. Jean Duvignaud, *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas* (México: Fondo de Cultura Económica, 1966), 464.

61. Eisner, 21.

62. **Juego**: un cierto modo del ser, propio de las obras de arte. Pertenece a la lógica de la 'riqueza humana', a la economía del derroche, al campo de la libertad donde el hombre verdaderamente 'crea'. El juego demuestra la capacidad mimética de creación propia de lo humano. El juego, tan practicado por los niños, posibilita la proyección de 'otro' junto a esto que hay, por lo que tiene grandes posibilidades metafóricas. El juego inaugura mundos por delimitación de un cierto espacio en el que operan ciertas reglas. El juego sugiere la máxima posibilidad de la libertad: la entrega. Para que funcione, los jugadores ceden su libertad a la soberanía del juego. Esto es un 'jugar con' en el que el jugador se rinde ante el juego, es decir, se juega. Ello resulta en un frágil equilibrio que fácilmente puede ser roto, pero cuya tensión sienta arcos de experiencia que amplían las posibilidades de habitar: zonas de habitabilidad. Cuando el juego opera, no es sólo el juego lo que se juega: los jugadores se juegan en él, es decir se entregan plenamente al mismo. A pesar de lo estricto de sus reglas y la fragilidad de su estructura, y de la seriedad que el mismo pueda adquirir, el juego se caracteriza por un tono alegre: lo lúdico se disfruta, es reino de la risa y de la buena voluntad. De otro modo, el juego se rompe y nada queda. El juego es quizá la forma más humana de aprender, donde se toma lo que hay y por artes miméticas se 'crea' algo nuevo: la vida se revitaliza con el espíritu lúdico.

63. Viola Spolin, *O jogo teatral no livro do diretor* (São Paulo: Editora Perspectiva, 2001), 17.

Lo que permite el juego es la aparición de un 'intervalo'. Como dice el filósofo español José Antonio Marina, "toda obra artística, por trágico que sea su contenido, ha de producir ese efecto estimulante [la experiencia estética]. Si no lo consigue es un documento, una demostración o un reportaje, es decir, una información sin 'intervalo'."[64] Intervalo que está ahí para ser ocupado por el espectador. Es ésta la estética de la 'obra abierta', donde "el espectador se ha convertido en protagonista hasta el punto de que es imposible decir si la obra de arte se crea cuando sale de las manos del autor o cuando entra en la cabeza del espectador."[65] En realidad se crea en conjunto, y el trabajo del artista es una indicación de las grandes (si bien limitadas) posibilidades que la condición humana encierra. Así,

> toda experiencia estética es la experiencia de un intervalo. Entre el referente y la obra descubrimos la **libertad**[66] creadora del artista, que es un gigantesco atleta capaz de separar ambas orillas, para permitirnos habitar eufóricamente en el hueco abierto por una libertad creadora (...), una libertad parecida a la nuestra [que] ha sido capaz de ampliar nuestra morada.[67]

---

64. José Antonio Marina, *Elogio y refutación del ingenio* (Barcelona: Anagrama, 2004), 131.

65. Ibid., 164.

66. **Libertad:** es creación y realización de posibilidades que se dan en la relación con el mundo. Siempre es relativa a un cierto contexto, es decir limitada. Según José Antonio Marina, la libertad humana descansaría entonces en el poder humano de "inventar [descubrir] proyectos, que a su vez alumbran posibilidades, (...) porque la inteligencia crea y maneja irrealidades." (377) Esto la liga intimamente con la inteligencia humana que es corporal y compleja. La libertad se juega en la relación mimética de los hombres con el mundo: 'imitación creadora' que toma lo que hay para recomponerlo junto con los otros. La libertad más que un sustantivo es un adjetivo de ciertas acciones que llamamos 'libres'. Estas se dan con un espíritu lúdico que inunda el trabajo enfocado a la riqueza humana; aquel verdaderamente emancipador de las fuerzas del, de lo que éste puede, y de sus necesidades radicales. En esta tesis se sugiere que la máxima posibilidad de la libertad humana entiende que esta siempre es limitada, sujeta a la relación. Por ello se le presenta ligada a la est/ética amorosa y juguetona de la caricia que se despliega bajo la figura de la entrega. Es decir, que la libertad no necesita de la acción violenta para manifestarse: la *praxis* mas libre es la que conjuntando trabajo y juego permite la *poíesis*: habitar que 'deja habitar'.

67. Ibid., 130.

Esto es especialmente cierto en el arte contemporáneo. No se obedece ya a los cánones clásicos. No hay reglas universales que dicten las normas de excelencia en el arte: es la calidad de la relación lo que dicta el impacto de una obra. Ello depende de su fineza para lanzar preguntas pertinentes a un contexto dado. Se trata de una pedagogía: "El fin último del arte contemporáneo no es crear belleza, sino libertad. De ahí proviene su afán moralizador que ha convertido en predicadores a muchos artistas (...) [siendo su prédica que] todo hombre es un artista, y que el verdadero capital no es el dinero, sino la creatividad."[68]

El arte contemporáneo, entonces, buscaría afirmar la libertad de los hombres para ser artistas de su propia vida. Lo artístico cumple en ese sentido una "función verdaderamente est-ética" que provoca el afrontar la otredad en uno mismo.[69] El arte, a través de la experiencia estética busca abrir un 'intervalo' para el ejercicio de la libertad de los participantes. "El punto común entre todos los objetos que agrupamos bajo el nombre de 'obra de arte' radica en su facultad de producir el sentido de la existencia humana, de indicar trayectorias posibles en el seno del caos de esta realidad."[70]

En estricto sentido, lo artístico es trabajo que abre el 'intervalo'. Tal ejercicio de la libertad[71] permite por medios estéticos un trabajo sobre el ***ethos***[72], y por

---

68. Ibid., 164.

69. Alcántara, 126.

70. Bourriaud, 64.

71. Ya se ahondará en el capítulo tres sobre el concepto de libertad.

72. ***Ethos***: es la forma de ser del hombre en el mundo. *Ethos anthropos daimon* reza la famosa frase de Heráclito: '*ethos* es el destino del hombre'. Lo que *ethos* recuerda es el carácter libre del hombre, la necesidad de su libertad. A esto no hay escapatoria, y prueba de ello es que el hombre se va forjando a sí mismo a través de las acciones que merced a la libertad va eligiendo. Por ello, la relación entre la ética y el *ethos* es tan íntima. Si el *ethos* es estructura ontológica del hombre, va mostrando en su dimensión óntica un cierto rostro que le hace reconocible a lo largo del tiempo. Pero además, *ethos* se juega como quiasmo entre dos comprensiones sobre el mismo término: 'morada' y 'carácter', que se juegan en las dimensiones del espacio y del tiempo respectivamente. Ello muestra dos cosas de suyo evidentes, que el hombre es un ser espacio-temporal (como también sugiere Paul Ricoeur al hablar de identidad *idem* e *ipse*) y que el *ethos* es una estructura con forma de 'quiasmo'. En última instancia, el *ethos* es el espacio donde los hombres se juegan. Tal juego se da a través de su 'trabajo' es decir de su *praxis* transformadora del mundo. En ese espacio donde se juega el hombre en

tanto sobre la ética. "La *obra* de arte es un proceso que culmina en una nueva forma de arte. Esta forma de arte es la recreación de la persona. La recreación es una forma de 're'-creación. Las artes se encuentran entre los medios más poderosos para fomentar la 're'-creación."[73] Lo artístico es una invitación que ayuda a poner en manos de los hombres las posibilidades reales de su libertad.

Sobre esta base podemos entender que el teatro -en tanto búsqueda artística- pretenderá lograr la 'experiencia estética de un encuentro lúdico'. Experiencia estética que posiciona a todos los participantes como jugadores que co-laboran en la construcción de imágenes. El juego es una convención: el contrato que subyace al teatro como forma artística -una técnica que ayuda a la apertura del 'intervalo' y el trabajo sobre el mismo-. El juego teatral hace efectivo el pasar de una concepción del teatro como ilusión (o ficción), a un teatro concebido como realidad escénica. El paso de ilustrar una historia al *performance* de una acción dramática hace abandonar marcos de referencia estáticos, lo que permite relacionarse con los acontecimientos en función de la percepción objetiva del ambiente circundante y de las relaciones establecidas por el juego.

Para todos los participantes, sin importar los diferentes roles específicos que ocupen (actores/espectadores), el juego consiste en estar 'a la espera'. "No esperar, sino estar a la espera. Esperar por es pasado/futuro. Estar a la espera es permitir que lo desconocido –lo nuevo, lo inesperado, tal vez el momento de arte (vida)- se aproxime."[74] Lo que se busca es lograr ese 'intervalo' donde se puede ejercer la libertad y vislumbrar otras posibilidades: lograr que 'suceda algo'. "Durante el juego todos se encuentran en el tiempo presente, inmiscuidos los unos con los otros, fuera de lo subjetivo; listos para la libre relación, comunicación, respuesta, experimentación –de experiencia y de experimentar- y fluidez hacia nuevos horizontes del yo."[75]

---

toda su corporalidad es susceptible de manifestarse su 'aura', lo que pareciera lograrse mejor a través de una suave agencia de entrega al mundo: una *praxis poiética*.

73. Eisner, 293.

74. Spolin, 18.

75. Ibid., 19.

Esto último es un guiño para rescatar la dimensión 'metafísica' del acontecimiento teatral. Lo metafísico en este caso no refiere a un fundamento trascendental, sino a la apertura desde lo físico hacia más allá de lo que normalmente se percibe; el mostrar algo no evidente o inmediato. El juego abre el espacio para la *poíesis*. Es justo en tal dimensión –literalmente- 'meta-física' donde descansa su posibilidad artística. No basta con que el teatro comunique algo (pensar lo contrario es el gran pecado del arte en demasía 'intelectual') -de hecho no queda claro que esa sea su operación primordial-. Para que haya merito artístico tiene que verificarse la *poíesis* "cuya razón de existencia no se agota en su posible capacidad comunicativa, generadora de sentidos o simbolizadora: la *poíesis* no existe en sí para producir sentido, sino sólo existe, sin por qué ni para qué. Su razón de existencia está en ofrecerse como ampliación, complemento ontológico de este mundo."[76] Ello sugiere que el teatro no es sólo la suma de las partes presentes pues apunta a algo 'más allá': justo ese 'entre'[77] efímero en el que se abre a otras posibilidades del ser.

La *poíesis* precisa ser leída más en términos ontológicos que comunicativos. Así puede entenderse mejor lo que se quiere decir al aseverar que para que el teatro tenga algo de bueno en términos artísticos 'algo tiene que pasar': tenemos que sucumbir y abandonarnos a su juego. Es necesaria la presencia de la *poíesis*, cuya función primaria "no es la comunicación sino la instauración ontológica: poner un acontecimiento y un objeto a existir en el mundo."[78] El teatro es entonces un 'conocer' **est/ético**[79] por medios corporales

---

76. Dubatti, *Filosofía del Teatro II*, 60.

77. "Sus raíces se hallan en que un ser busca a otro ser, como ese otro ser concreto, para comunicar con él en una esfera común a los dos pero que sobrepasa el campo propio de cada uno. Esta esfera, que ya está plantada con la existencia del hombre como hombre pero que todavía no ha sido conceptualmente dibujada, la denomino la esfera del 'entre'. Constituye una protocategoría de la realidad humana, aunque es verdad que se realiza en grados muy diferentes." Martin Buber, *¿Qué es el hombre?* (México: FCE, 2005), 146.

78 . Dubatti, *Filosofía del Teatro II*, 37.

79. **Est/ética**: es ética estética. Es tesis de este escrito que la ética (en tanto lógica de acciones) debe ser comprendida como fenómeno estético (perteneciente al ámbito de lo sensible, de la *aisthesis*). Hablara de est/ética o de lo est/ético es hablar de la posibilidad de un conocimiento ético de carácter

que abre nuevos horizontes del yo en el mundo. Si no hay transformación, si 'nada sucede', si no se registra una apertura hacia algo más (el salto ontológico), entonces, puede que haya teatro pero difícilmente puede adjudicársele mérito artístico. En cambio, cuando 'algo pasa', cuando el arte acontece en el teatro, se vislumbran otras posibilidades de habitar.

Entendido de esta forma, esos momentos donde se da el arte en el teatro (o en cualquier disciplina artística), serían de las experiencias más ricas a las que se pueda aspirar. La aparición del intervalo abre la posibilidad de brincar de un conocimiento puramente intelectual, a uno que abarque también la experiencia corporal sobre lo que implica estar 'parado en el mundo'. La experiencia est/ética abre la posibilidad de un 'intervalo' donde entender (desde los cuerpos involucrados) las posibilidades del 'habitar'; es un 'conocer' que más que definir significados busca liberar sentidos y sobre todo presentar otras posibilidades del ser. La experiencia estética así vista debería ser, más que una posibilidad, un derecho humano actualizado por todas las mujeres y hombres. Lo artístico muestra que

> percibir en toda su plenitud lo que significa amar verdaderamente, interesarse por algo, comprender, crear, descubrir, anhelar o esperar es, en sí mismo, el valor supremo de la vida. Una vez que esto se comprende, es igual de evidente que el arte es la evocación de la vida en toda su plenitud, pureza e intensidad. El arte, por tanto, es uno de los instrumentos más

---

corporal. Ello apunta a la inclusión de un dimensión corpórea en la reflexión ética. Las éticas pertenecen al ámbito estético en tanto que son susceptibles a ser incorporadas. La ética sólo empieza a tener un peso real cuando gana cuerpo: es decir, cuando se juega en las relaciones. Habría que pensar las est/éticas como vibraciones que atraviesan la materialidad y que son recibidas y retransmitidas miméticamente en la formación de los *ethos*. Esto llama a entender que la ética no debe quedar como simples tratados o códigos, el lugar que le corresponde está jugándose a 'flor de piel'. Esto se refuerza al recordar la sentencia platónica en cuanto a que la ética no puede enseñarse pero sí aprenderse. Esto es característica de los conocimientos corporales, como la danza por poner un ejemplo. El intento es aprender a danzar con el mundo en el movimiento del habitar. Las est/éticas invitan a trabajar lo ético en lo estético por medio de la realidad del cuerpo. Con ello muestran la necesidad de inaugurar un 'giro corpóreo' en la reflexión -en especial en la vinculaca a la formación ética- para aprender a 'pensar bien', es decir desde el cuerpo. Por ello es trabajo sobre el 'habitar' que llama a una forma diferente de agencia: una 'suave' que conjunte trabajo y juego pata lograr una *praxis poiética*.

poderosos de que disponemos para la realización de la vida. Negar esta posibilidad a los seres humanos es ciertamente desheredarlos.[80]

Cuando el acontecimiento teatral toca 'lo artístico' en el evento de la *poíesis* se da una de las máximas posibilidades del habitar. No es que se llegue a un estadio que sea insuperable, sino que se vislumbran otras posibilidades a partir de una comprensión momentánea de lo que implica estar 'parado en el mundo'. No es un tratado filosófico o un descubrimiento científico sino la apertura que por medios estéticos se logra del cuerpo y sus potencias. Conocer poderosísimo: sensibilidad ética. El teatro así visto nos abre a la experiencia de nuestro propio *ethos*.

1.1.4 El olvido del cuerpo es el olvido del teatro

En tanto arte, el teatro se preocupa por la 'formación' del hombre –tema de fuerte impronta ética-, lo cual no puede ser visto fuera del orden de lo social –y por tanto de lo político-. En breve: la operación poética 'teatro' presenta en torno a sí una estructura ética y una práctica política. No obstante, como se ira viendo a lo largo de este capítulo, la idea del 'teatro' es una que se va construyendo y reconstruyendo de acuerdo con el espíritu de los tiempos. La idea de lo que el teatro es va siempre emparejada con una idea del hombre y una visión del mundo correspondientes. De alguna manera, la historia del teatro es también la historia del sujeto. Las ideas sobre lo que el teatro es (y las transformaciones en su práctica) hablan de transformaciones socio-históricas en torno a la construcción de la subjetividad. Ello confirma la idea del 'teatro como teoría': una forma de teorizar sobre lo humano. El teatro muestra a hombres soñando con el hombre.

Se dijo ya que el teatro es una 'forma de conocimiento', lo que lo emparenta con la 'formación' de los hombres (dado que la forma en la que el hombre indica una cierta idea de lo que éste es: el hombre es el ser que necesita explicarse[81]). Al pensar la forma teatro como campo formativo habría dos polos entre los que ésta podría oscilar y cuyo arco es posible describir con la pregunta "¿Dar forma o

---

80. Rudolf Arnheim, *Consideraciones sobre la educación estética* (Barcelona: Editorial Paidós, 1993), 48.

81. Nicol, *La idea del hombre*, 14.

formarse?"[82] Por un lado, 'dar forma' es "sinónimo de producción".[83] En la producción hay un 'modelo' que "representa una idea (un *eidos*) o una imagen que ha sido concebida por el sujeto o bien impuesta por otra persona, y que pretende ser materializada o reificada a través del trabajo."[84] Por el otro lado se encuentra al 'formarse': "Es a través de 'su mirar' y actuar 'sobre sí, que el sujeto se diferencia de los otros y manifiesta su distinción con los otros, en las relaciones con los otros. El énfasis en esta visión de 'formarse' recae en el sujeto y su posibilidad de 'convertirse', entre otros, en 'autor' de su propia obra formativa."[85]

La visión dominante del teatro en la Modernidad lo ha entendido como una vía para 'dar forma'. Esto es: el teatro basado en el 'modelo de la información' (in-formar). Se le ha concebido como una pedagogía para la formación (ética y política) de los 'sujetos' (en el sentido político de 'los que están sujetos'). No obstante, la operación poética central a lo teatral parecería más cercana al 'formarse'. El teatro es un encuentro de 'sí mismo': un laboratorio para 'formarse' explorando la relación y -mediante ella- el habitar. Así entendida, la formación "no es un proceso que se pueda asumir en la soledad, porque al inscribirse en el ámbito de la *praxis*, sólo existe en el escenario de los hombres, en el 'encuentro' y reencuentro con el 'otro', con los 'otros'. En efecto, el sujeto se forma a partir de la relación con el otro, de su relación con el mundo, con la realidad."[86]

Preferir el 'dar forma' o el 'formarse' habla ya de la adhesión a diferentes ideas del hombre (y sus consecuentes proyectos ético-políticos). El 'dar forma' es cercano a la *res cogitans* cartesiana que habría de 'dar forma' a la *res extensa* -y en general a la materialidad-. 'Dar forma' delata una ontología esencialista. En cambio, 'formarse' es más cercano a una visión que cree en el hombre como 'existente' que se va formando por vía dialéctica. De acuerdo con esta postura, el hombre se gana a sí mismo en su arrojo al mundo. Transformando al mundo el hombre se transforma a sí mismo; es decir, 'se va formando'. 'Formarse' delata,

---

82. Patricia Ducoing, "¿Dar forma o formarse?", en *Lo otro, el teatro y los otros*, Patricia Ducoing (coord.) (México: UNAM, 2003), 231-244.

83. Ibid., 233.

84. Ibid.

85. Ibid., 240-241.

86. Ibid., 242.

pues, una ontología de la existencia que por necesidad apunta a una idea del hombre que reivindica su dimensión corporal; y con ello su irse haciendo en relación transformadora con el mundo.

La historia del teatro en la Modernidad da testimonio del pendular de la posición que ve al hombre como ser 'esencial' a aquella que lo considera como 'existente'. Con el surgimiento del proyecto humanista a partir del Renacimiento surgió la idea del hombre dominante en la Modernidad: una postura esencialista y racionalista que tendió a un desprecio y olvido de aquello más evidente en el hombre: su corporalidad. Estando basado el teatro en un encuentro aurático de presencias corporales, el olvido del cuerpo representó el olvido de la función de conocimiento del teatro y su reducción a una función comunicativa. Fue lo equivalente a un telescopio o microscopio cuya lente se hubiese perdido. Con ello el discurso teórico sobre el teatro tendió más a lo literario (cercano al lenguaje y por tanto racional) arrastrando a buena parte de la práctica teatral (aunque siempre ha habido quien intuitivamente entiende 'de que va' realmente el teatro). Tal olvido no es inocente: responde al aparecer del proyecto ético-político del Estado-Nación moderno. Para éste, el teatro debía ayudar a 'informar' a los hombres enfatizando la función racional-comunicativa a expensas del olvido de la escena.

La oscilación nunca es completa ni definitiva. De hecho, puede verse un creciente deslizamiento desde el dominio del sujeto moderno 'cartesiano' hacia la crisis del mismo, caracterizada por un cuestionamiento radical que pone en duda la existencia del sujeto como tal, permitiendo con ello la 'aparición' del cuerpo y todas sus potencias. Tal crisis del sujeto moderno lleva como correlato la 'aparición' e 'independencia' de la escena y con ello una lenta transición del 'dar forma' a la posibilidad de 'formarse'. Al ganar consistencia la idea del hombre como 'existente' se gano cuerpo (literalmente) y con ello se comenzó la recuperación del teatro y el redescubrimiento de tal como forma de conocimiento. El cuerpo es clave de entendimiento pleno del acontecimiento teatral. Sobre esta historia de olvido y recuperación de la escena versa el segundo apartado de este capítulo.

1.2 Del olvido y recuperación de la escena

El teatro contemporáneo tiene sus raíces en una demoledora crítica al llamado 'teatro aristotélico' Tal teatro, se supone, partiría de la aplicación de la doctrina 'aristotélica' que desde la *Poética* de Aristóteles podría sacarse para la práctica escénica. La crítica del mismo ha redundado en la búsqueda de un teatro 'anti-mimético' de pretensiones más bien 'catárticas'. De ahí que aquí se busque describir esa idea 'aristotélica' (que en realidad no es tal) del teatro.

El éxito de la doctrina, está emparejada con el surgimiento triunfante del 'sujeto moderno'. Tal sujeto, puramente racional, habría de establecer la subordinación de la escena a un texto. Subordinación que habría de irse profundizando hasta lograr un 'teatro literario' que buscaba transmitir mensajes racionales, en detrimento de la rica posibilidad del mismo como forma de conocimiento sobre el habitar. Es ésta la historia de un doble olvido.

No obstante, el modelo de sujeto moderno y su proyecto ético, político y social tarde o temprano habrían de entrar en crisis. Ya para mediados del siglo XIX, tan sólo un par de siglos después de su establecimiento, comenzó la aparición de fuertes críticas del mismo que señalaban el desprecio de la irrenunciable corporalidad del hombre. En el teatro ello se vería reflejado en un nuevo modelo de creación cuyo héroe fue el 'director de escena'. La aparición del mismo refrendó la aparición del 'reino de la escena', esto es la 'teatralidad'. Y con ella 'aparecieron' bajo la mirada los 'cuerpos' de los actores. Una nueva idea de sujeto se gestaba, y con ella otro teatro aparecía. Esta progresión será revisada a mayor profundidad a continuación con miras a mostrar la importancia e impacto que la recuperación del cuerpo y la densidad de la escena tienen para el teatro en tanto forma de conocimiento sobre el habitar.

1.2.1 El surgimiento de la doctrina "aristotélica"

Para entender la idea de teatro como espacio de comunicación racional (que se tejió a partir de la Modernidad temprana) hay que voltear a ver uno de los textos sobre teatro más antiguos de los que se dispone: la *Poética* de Aristóteles. A partir de su redescubrimiento en el siglo XVI el texto comenzó a provocar reacciones notables -lo que se explica como parte de la tendencia dominante en el

Renacimiento a tomar el mundo Clásico como modelo a seguir-. "Numerosos críticos y filósofos retomaron por cuenta propia [el texto], y por tanto contribuyeron a difundir, las bases del aristotelismo."[87] 'Aristotelismo' que en ocasiones se alejó del espíritu del propio texto aristotélico.

Es preciso comprender que *Poética*, es un texto 'esotérico' o 'acromático', destinado a los discípulos del Liceo. Este tipo de texto consiste en notas y esquemas preparados para la clase, incluso de notas tomadas por algún alumno.[88] Ello deriva en el carácter poco sistemático y acabado del escrito que lo deja lejos de ser un texto unitario. Parece que el filósofo, más que intentar una sistematización de las tragedias en aras de construir una teoría prescriptiva, nos entregara una radiografía del arte de los 'poetas' de su época con pocas referencias a la práctica escénica derivada. En suma, el texto sería una descripción del estado del arte de los poetas trágicos en la Atenas en la que Aristóteles vivió.

Esto no es lo que reporta el 'aristotelismo' moderno. La doctrina 'aristotélica' habla de la necesidad de respetar la "regla aristotélica" de las tres 'unidades' en la representación teatral que responden a un criterio de 'inteligibilidad' y comunicabilidad del texto: 'unidad de acción', 'unidad de tiempo' y 'unidad de lugar'. La doctrina fue establecida en *L'Art Poetique* de 1677 de Nicolas Boileau quien "[f]ormuló, con la seguridad que le daba su convicción de seguir las exigencias eternas del arte, primero expresadas por el estagirita, la siguiente regla: - 'Que en un lugar, que en un día, un único hecho realizado / tiene hasta el final al teatro repleto'."[89]

No obstante, revisando la *Poética* en busca de la doctrina "aristotélica" de las 'tres unidades' se nota claramente que la unidad de acción es la única desarrollada por el filósofo, quien la propone como una unidad orgánica similar a

---

87. Jean-Jacques Roubine, *Introdução às grandes teorias do teatro* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003), 21. *"Sua leitura terá grande repercussão entre o público culto. Numerosos críticos e filósofos retomam por conta própria, e por tanto contribuem para difundir, as bases do aristotelismo."*

88. Ángel J. Cappelletti, "Introducción", en *Poética*, Aristóteles, trad. Ángel J. Capelletti (Caracas: Monte Ávila Editores, 1990), xxvi.

89. Ibid., xx. "*Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli / tienne jusq'a la fin le théâtre rempli.*"

la de un ser viviente o a un animal.[90] En cuanto a la unidad de tiempo señala un 'intento' de que se de en un solo día, pero esto está lejos de ser una ley; la unidad de lugar ni siquiera es mencionada.[91] De hecho, "si se examinan las tragedias griegas que hasta nosotros han llegado, se verá que la única unidad respetada en todas es la acción, mientras que las de tiempo y lugar son muchas veces pasadas por alto."[92] Por lo mismo, Aristóteles no pudo haber 'descrito' una doctrina que no se verificaba. "Lo cierto es que la 'doctrina aristotélica' de las tres unidades dramáticas no es una doctrina aristotélica."[93] La fórmula es una invención moderna que generó una 'intelectualización' de la escena a partir del encumbramiento del texto. A partir de las interpretaciones erradas del texto por parte de los modernos, la práctica teatral se desplazaba hacia un ámbito puramente racional:

> si, como parece que afirma Aristóteles, el cometido del 'teatro' se puede recoger en las palabras que el actor recita –sin que ni siquiera haya necesidad de recitarlas- si todo el efecto que puede llegar a producir sobre el receptor -¿espectador?- se desencadena de la mera lectura del drama y si el espectáculo no es más que la ilustración de éste, ¿qué necesidad habría incluso de poner en escena espectáculos?[94]

Se registra aquí la gran división entre la teoría y la práctica en el teatro. La escena fue despojada del pensamiento, convirtiéndose simplemente en una serie de técnicas para la representación del texto. Tales técnicas tenían que obedecer las 'reglas inmortales del arte' dadas por Aristóteles y traducidas a los nuevos tiempos por teóricos/filósofos (que en muchas ocasiones no contaban con experiencia en el escenario). El momento de reflexión se daba antes de llegar al mismo mediante la teorización sobre la *Poética* y la elaboración de los textos a representar. Esto es *de facto* un violentar la organicidad de la escena forzando la aplicación del concepto. La falta de atención al medio mismo como espacio de reflexión es el gran olvido histórico que permitió el surgimiento de un 'teatro de texto' a costas de perder al teatro mismo como forma de conocimiento. Teatro así

---

90. Ibid., xxi.

91. Ibid., xxii.

92. Ibid.

93. Ibid., xxi.

94. Sánchez Montes, 21.

entendido no es más que una cámara para que el autor escuche el eco de su propia voz. Es el teatro empobrecido por la fuerza (y soberbia) del intelecto.

1.2.2 Teatro 'literario' como correlato de un nuevo orden

La división tajante entre el texto y la escena es un fenómeno moderno que se desprende de la 'doctrina (supuestamente) aristotélica'.[95] Que el poeta dramático se convirtiera en el 'amo del reino'[96], siendo el texto el gran dictador de la escena, se dio por el juego de las fuerzas presentes en un época específica. El teatro fue entonces –y sigue siendo- campo de batalla donde se registra la construcción de un orden, de una *episteme*[97] y de un sujeto. La nueva *episteme* – la clásica: la de la 'representación'[98]-, se refleja en la consolidación de un Poder

---

95. "A pesar de que de manera amplia se considera que la escena occidental desde sus orígenes ha estado tradicionalmente ligada al texto- para lo que se suele recurrir como argumento a la Poética de Aristóteles y la tradición de los textos dramáticos clásicos griegos y latinos- la definitiva identificación entre teatro y texto dramático se produce a partir del siglo XVIII, precisamente en relación a la relectura de las ideas aristotélicas." Ibid., 20.

96. Duvignaud, 399. Expresión usada por Duvignaud (y retomada por Rodolfo Obregón [Cfr. Obregón, Rodolfo. *Utopías aplazadas. Últimas teatralidades del siglo XX.* México: CONACULTA, 2003.] y Rubén Ortiz [Cfr. Ortiz, Rubén. *El amo sin reino. Velocidad y agotamiento de la puesta en escena.* México: Paso de Gato, 2008.]), para referirse al director escénico. Aquí se usa para indicar que antes del director, el trono no estaba vacío: pertenecía al poeta dramático.

97. "el campo epistemológico (...) en la que los conocimientos, considerados fuera de cualquier criterio que se refiera a su valor racional o a sus formas objetivas, hunden su positividad y manifiestan así una historia que no es la de la perfección creciente, sino la de sus condiciones de posibilidad [sus *a priori* históricos]; las configuraciones que han dado lugar a las diversas formas de conocimiento empírico." Michel Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología del saber* (México: Siglo XXI Editores, 2008), 7. Como Graciela Lechuga explica, una *episteme* "es una forma de conocimiento o un tipo de racionalidad; es un conjunto de relaciones que pueden unir en una época determinada las prácticas discursivas que originan figuras epistemológicas como las ciencias o los sistemas formalizados. Es un dispositivo específicamente discursivo, mientras que el concepto de 'dispositivo' puede referirse a algo discursivo o no discursivo." Graciela Lechuga, *Foucault* (México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2007), 201.

98. "La disposición binaria del signo, tal como aparece en el siglo XVII, sustituye a una organización que, a partir de diferentes modos, fue siempre ternaria desde los estoicos y aun desde los primeros gramáticos griegos; (...) a partir de la época clásica, el signo es la 'representatividad' de la representación en

político en torno al Estado-Nación. El 'teatro literario' es reflejo del proyecto ético-político que se instauraba.

La base ideológica del nuevo orden es el 'sujeto moderno' que se venía construyendo dentro del humanismo occidental -medieval primero y luego renacentista-, y que fue perfeccionado en el siglo XVIII durante la Ilustración.[99] Éste se sustenta sobre una visión dualista de la realidad que supone una esencia por encima de lo material. Su mejor representante es el sujeto cartesiano que se crea en la "relación especular y adialéctica sujeto-objeto."[100] Aquí está el fundamento de la escena 'neo-clásica' –'clasicista', si se es riguroso-.

El 'clasicismo' sentó las bases para que el teatro fuera considerado y utilizado como un medio de información. Si el sujeto se define por su racionalidad (la 'cosa que piensa' que habita una 'cosa extensa'), entonces, lo más importante en el teatro será la transmisión de un mensaje racional. La 'información' de la 'tonta materia' mediante la 'lucidez de la razón'. De ahí se desprende naturalmente que se haya privilegiado el texto sobre la escena. Todo debía ser organizado para asegurar la transmisión del texto (en tanto mensaje racional). La escena fue de ese modo plegada al texto. Por consecuencia, la teoría de teatro de aquella época es en realidad una teoría de la 'poesía dramática'. A la larga, dicha teoría (por necesidad de carácter racional-comunicativo) -al ser llevada a sus excesos- terminaría por empobrecer la práctica escénica.

El éxito de la doctrina "aristotélica" (que se verifica en su gran diseminación en Occidente) se debe a que cazaba de maravilla con las estructuras triunfantes del pensamiento de la época. Es de hecho el correlato para la escena a partir del nuevo orden que se instauraba, un arnés que buscaba controlar el uso poético de la teatralidad para poner sus armas al servicio del Poder. Esto explica también su supervivencia en el largo plazo emparejada a la persistencia del proyecto ético-político moderno que buscaba desde un principio que la Razón dominara todos los ámbitos del mundo; el arte no sería la excepción.

---

la medida en que ésta es 'representable'." Foucault, *Las palabras y las cosas*, 71. Y más adelante: "El límite del saber será la transparencia perfecta de las representaciones a los signos que las ordenan." Ibid., 82.

99. Sánchez Montes, 30.

100. Ibid.

> El aristotelismo tiene en el fondo, en su dominio, la misma vocación metodológica que el cartesianismo: los axiomas del arte se encadenan unos con otros y son lógicamente deducidos unos de otros. Así como la razón cartesiana era la herramienta para la inteligibilidad del mundo, la razón aristotélica era la herramienta para la perfección creadora.[101]

Tal subordinación a la Razón sólo habría de profundizarse más con el advenimiento de la Ilustración. La Razón, donde se suponía descansaba el **poder**[102] del hombre, constituiría la realidad. Esta fe desmedida en la Razón conduce naturalmente a una fe igual de fuerte en el lenguaje. Dado que 'el Ser es racional' y 'todo lo real es racional', nada de lo real quedaba fuera de ella (lo demás caía en el ámbito del no-ser). A su vez, la liga de la Razón con el lenguaje es muy íntima, por lo que se confiaba en el poder del lenguaje para expresar al hombre en su totalidad. El lenguaje sería quizá el mejor medio para representar el orden dado por la Razón. "Junto a la clase burguesa triunfa una manera de entender el mundo y de expresarlo, es decir, con ella triunfa a su vez su lenguaje

---

101. Roubine, 27. *"O aristotelismo tem no fundo, em seu domínio, a mesma vocação metodológica que o cartesianismo: os axiomas da arte encadeiam-se uns aos outros e são logicamente deduzidos uns dos outros. Assim como a razão cartesiana é a ferramenta da inteligibilidade do mundo, a razão 'aristotélica' é a ferramenta da perfeição criadora."*

102. **poder** (en minúsculas) antes que otra cosa es la experiencia de que 'puedo' hacer cosas merced a mi existir en el mundo. Este 'yo puedo' es lo que provee de una 'fe perceptiva', que es la 'fe animal' en torno a mí existencia como 'cógito táctito'. Todas las otras acepciones de poder se desprenden de ésta. El 'poder' así entendido -en clave ontológica/antropológica antes que política- surge de la corporalidad del hombre, de sus condiciones dadas y de su sujeción/situación. No es un poder absoluto, ilimitado. Ligado a la libertad humana, es como ésta siempre limitado y en relación. El 'poder' de algo, lo que una cosa 'puede' es -como nos recuerda Trías- aquello que le es más esencial, siempre y cuando entendamos esencia en su sentido doméstico: como el aroma propio de una cosa, que para liberarse en plenitud necesita no de un exprimir sino de una caricia. El 'poder' en el hombre se da por una acumulación de las fuerzas que chocan furiosas en el 'centro de gravedad' del cuerpo, y que en esa confrontación arroja una 'voluntad de poder' hacer algo. Ese móvil es lo que descansa tras el '*cogito* tácito' que -como recuerda Merleau-Ponty- antes que un 'yo pienso' es un 'yo puedo'. La manifestación de aquello que los seres pueden se percibe como su 'aura', como el estilo que aquello introduce en el mundo. El mayor 'poder' del hombre se esconde en su habitar entregado y cuidadoso del mundo: una suave agencia, que por *praxis poiética* transforma el mundo trabajándolo con espíritu lúdico.

(...), basado en la función de comunicación(...)."[103] Y una forma de relacionarse y construir el mundo.

Esta forma racionalista de entender al mundo se transpira a la literatura. Si bien la literatura es mera creación humana, en tanto creación en el lenguaje, se hallaba en esta la forma de creación más cercana posible al *logos.*[104] Tal cercanía la posicionaba en lo más alto de la clasificación de la creación humana. La literatura -que por definición es 'obra de un autor'[105] (el sujeto esencial, racional, trascendental y universal)-, era considerada merced a su medio (el lenguaje) capaz de expresar la verdad interior del mismo y junto con ella la verdad del género humano. Por lo tanto, la literatura se erigió como epítome de la creación del sujeto moderno: creación (en principio) sujeta a la función comunicativa-racional.

Estos acontecimientos no pasaron desapercibidos en el teatro. En el Occidente moderno anterior a la Ilustración el texto dramático existía pero no era el texto de las cuidadas ediciones –es decir, no era un texto sacralizado-. Se trataba de textos de trabajo que funcionaban como *scripts* que iban siendo elaborados y reelaborados a partir del trabajo de la compañía -y que se desempeñaban como una base 'orientadora'-.[106] En pocas palabras: el texto no era el objeto sagrado que había que presentar inmaculado. En el texto estaba la base del arte pero no era aún intocable. Con el paso del tiempo y la institución de la literatura, el dominio del texto sobre la escena se fue profundizando. La idea 'sacralizadora del texto' –la de 'literatura'- está ligada el triunfo del 'sujeto moderno'.[107] La idea de 'literatura' mucho más congruente con la idea de sujeto (*res cogitans*) terminaría de instituirse como un 'dogma' de la escena occidental.

De este modo, se profundizó la relación del texto y de la escena bajo el modelo 'literario' (basado en la comunicación racional). El texto se convertiría en la

---

103. Ibid., 31.

104. Baste recordar que *logos* ha recibido un tratamiento en la modernidad, que de todos sus significados rescata constantemente 'ser', 'razón' y 'palabra'. La identificación no es coincidencia.

105. Sánchez Montes, 31.

106. Ibid., 194. Nota 27.

107. Ibid., 30.

esencia del trabajo escénico. Tal relación genética se tradujo en una exigencia de 'fidelidad' total al texto a escenificar. "La ideología burguesa de la misma manera que lo acabará haciendo con el concepto de 'literatura', presenta la definición de teatro –o de lo 'teatral'- que surge asociada al texto dramático, como ahistórica y natural."[108] Con ello, lo 'teatral' quedaba completamente subordinado a lo 'literario'.[109] La consecuencia de dicha subordinación fue que

> la escena teatral burguesa, que antepone el texto a todo lo demás en el espectáculo teatral, va a querer ver representado no sólo un texto, al que va a llamar literario, sino un texto que precisamente por ser considerado 'literario' tenga como base el lenguaje de la comunicación y en consecuencia sea comprensible racionalmente por el espectador.[110]

El acento sobre lo racional-comunicativo, tan propio de la modernidad, terminó por generar una estética específica. Al casar el texto y el ejercicio escénico se generó la 'convención' dominante (incluso hasta nuestros días) sobre lo que el teatro es, la cual lo describe como un acto comunicativo de carácter racional. La estética resultante de la tiranía del texto no es otra que la representada por el espacio del 'escenario a la italiana': el escenario cúbico dominado por una 'perspectiva central' -la del autor- (ese que viene a la mente cuando se piensa en el edificio teatro), se convirtió en el estándar europeo (y por tanto occidental) por auspicios del prestigio francés de los siglos XVII y XVIII.[111]

La estética encarnada en este tipo de escenario responde a las exigencias de la comunicación racional del texto. Es ideal para la representación del mismo: presenta a los espectadores la perspectiva del autor, ayuda a mantener los

---

108. Ibid., 22.

109. Esto se evidencia por la tardía recepción del teatro como una disciplina académica por propio derecho. Como un ejemplo, baste mencionar que en Inglaterra el primer departamento universitario de 'teatro' fue fundado hasta 1947 por la Universidad de Bristol. El nombre del departamento era 'Drama', lo que de por sí ya anuncia su colocación dentro de la Escuela de Literatura de la Universidad. Simon Sheperd y Mick Wallis, *Drama/Theatre/Performance* (London: Routledge, 2004), 7.

110. Sánchez Montes 31-32.

111. Francia fue en muchos sentidos el modelo de la 'civilización europea', a partir del reinado de Luis XIV. "'La universalidad de la lengua francesa' de que hablaba Rivarol es también la de la escena cúbica, tanto en el teatro literario como en la ópera." Duvignaud, 280.

distractores fuera, brinda comodidad al espectador enfoca la atención, ayuda a propagar la voz por el espacio, ofrece un marco ceremonial para el lenguaje 'noble' de las tragedias. Es la expresión física de las necesidades de la 'doctrina de las tres unidades' y del teatro 'literario'; será el motor (y obstáculo) para la continua búsqueda de 'lo real' en la escena hasta bien entrado el siglo XX.[112]

Aún hoy en día tal estética teatral cabalga con caballo de hacienda por los teatros del mundo. Es a la vez la piedra de toque que ayuda como referencia para reconocer de lo que se habla cuando se habla de teatro, y el quiebra cabezas de los grandes reformadores de la actividad teatral, que no se cansan de hacer comentarios sobre tal forma que la tradición les ha heredado. Se trata de aquellos arreglos que ayudan al público aficionado a lidiar con el evento. Por lo mismo, es puente que ayuda a transitar en el evento, y a la vez barrera que dificulta entablar el diálogo que se requiere con el mundo para lograr un evento artístico relevante. El teatro occidental moderno adquirió en ese contexto histórico su convención, volviéndose 'institución' y 'representación':

> Institución por la naturaleza estratificada y organizada del proceso de atestiguamiento que entrar a un edificio significa inevitablemente, especialmente cuando el edificio es reconocido como un espacio teatral convencional. Representación por las expectativas que entrar a ese edificio trae consigo: ***mimesis***[113] Clásica, fidelidad a la vida, la cuarta pared y toda la serie de convenciones teatrales que permean su identidad.[114]

---

112. Serán todas las reglas y exigencias que se vinculan a este tipo de escena, las que denosten los directores reformadores del siglo XX, bajo el mote de 'aristotélicas'. La búsqueda de 'lo real', a menudo será la búsqueda de la vitalidad constreñida por esta estética. "La creación dramática está ordenada desde ahora por una lucha oscura, encarnizada, y a menudo inconsciente contra un tipo de escena cadaverizada." Ibid., 281. Es frente a tal convención que la escena tendrá que recuperarse de su olvido.

113. ***Mimesis:*** es 'imitación creadora'. A partir de una interpretación en clave aristotélica de la *Poética* de Aristóteles, es posible ver que más que una representación, la *mimesis* debe ser entendida como una capacidad humana. Aquí se propone entenderla como una de las formas de inteligencia humana que resulta central en la formación del fenómeno humano. El hombre se hace a sí mismo en un proceso de inversión de la *praxis* -según nos recuerda Marx-: por su acción transforma al mundo y en hacerlo se transforma a sí mismo. Dicha transformación muestra la forma en que el hombre es creador: la *mimesis*. Su inteligencia creadora no opera en el vacío. El hombre toma lo que hay (*mimesis I*), y lo recompone a través de sus acciones (*mimesis II*). Tal recomposición de la trama

Se confirmaba así el dominio del 'teatro literario', teatro para el texto y armado para proponer un solo punto de vista. Este teatro funcionaría para forjar la mirada propicia al orden que se establecía con el Estado-Nación. La mirada se armaba de tal forma que soportaba el edificio moderno: una perspectiva 'racionalista' (¿razonable?), un Estado, una Nación, un Sujeto. Este teatro busca la identidad, y por ello apuesta a la representación. El teatro estaba ahí para pasar el texto, mostrándonoslo desde una 'perspectiva central'. Lo que se buscaba era usar el medio para 'dar forma' a los hombres. El teatro se mostraba como instrumento para la pedagogía social de los súbditos (y más tarde de los ciudadanos).

El teatro era así doblegado al imperio de la razón, al imperio del sujeto racional moderno: en tales condiciones lo primordial era la transmisión del mensaje racional. Bajo esta lógica se asentaron los cimientos de la idea de teatro dominante en la 'modernidad': convención que ata la creación escénica a un texto, una actividad y un espacio codificado, que componen un sistema armado y engrasado para funcionar como 'medio de información racional' tan conveniente a la idea de sujeto dominante. Tal aproximación a la escena implicó un olvido de la materialidad de la escena: el cuerpo y la escena caían en el olvido. En torno a esta convención giran en buena medida los avatares y las grandes discusiones en torno a la creación escénica hasta nuestros días. Su persistencia es también señal de la persistencia de una determinada idea del hombre que se niega a morir sin importar las numerosas crisis que ha atravesado.

---

implica una transformación del *ethos* que se encuentra sujeto en dicha trama. Es importante notar que la *mimesis* no está completa sin la intervención de los otros que 'reciben' la nueva composición y hacen una interpretación de la misma que acaba de darle su sentido (*mimesis III*). El acto de reconocimiento es imprescindible, pues al final los hombres crean para los hombres como queda bien asentado con el concepto de 'persona' que crea su rostro siempre encarando a los otros. *Mimesis* es pues el juego de la inteligencia creadora que permite al hombre trabajar el mundo dentro de los límites y posibilidades de su corporalidad encarnada. Finalmente hay que decir que la buena *mimesis* es *praxis* que aspira a la *poíesis*.

114. "*Institution because of the stratified and organised nature of the process of witness that entering buildings inevitably entails, particularly where such buildings are recognised as conventional theatre spaces. Representation because of the expectation that entry to such buildings brings with it: one of Classical mimesis, truth to life, the fourth and invisible wall and the myriad conventions of the theatre that permeate its identity.*" Read, 5.

1.2.3 Crisis del Sujeto: 'descubrimiento' del cuerpo en escena

Alrededor de finales del siglo XVIII y principios del XIX Foucault ubica un cambio de *episteme*. El nuevo orden presentaba un espíritu fuertemente cientificista[115] que buscaba establecer "las relaciones entre la significación y el tiempo."[116] Se trata de un pensamiento con 'conciencia histórica' que busca encontrar explicaciones estructurales: la búsqueda de una racionalidad que atraviese el desarrollo del mundo. "El estructuralismo no es un método nuevo; es la conciencia despierta e inquieta del saber humano."[117] El énfasis en el estudio sobre la temporalidad a la larga se traduciría en las prácticas disciplinarias de orden punitivo tan características del siglo XIX.

El ordenamiento de los ritmos fue aparejado del ordenamiento de los espacios y, por supuesto, de los cuerpos. "El cuerpo humano entra en un mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula y lo recompone."[118] "La disciplina es una anatomía política del detalle."[119] Las prácticas disciplinarias buscaron crear nuevos cuerpos -aquellos de las grandes utopías políticas decimonónicas formados por las escuelas, las fábricas y las cárceles-. De la disciplina impuesta, hasta en los detalles aparentemente más inocentes, "ha nacido el hombre del humanismo moderno."[120]

¿De donde emanó tal afán por un cientificismo que lo ordene todo alrededor de criterios de eficiencia[121]? Surge precisamente del triunfo del racionalismo

---

115. "En cuanto a la mutación que se produjo hacia fines del siglo XVIII en toda la *episteme* occidental, es posible caracterizarla desde ahora de lejos diciendo que constituyó un momento científicamente fuerte allí donde la *episteme* clásica conocía un tiempo metafísicamente fuerte; y que, a la inversa, se recorta un espacio filosófico donde el Clasicismo había establecido cerraduras epistemológicas solidísimas." Foucault, *Las palabras y las cosas,* 205.

116. Ibid., 206

117. Ibid.

118. Michel Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, 34ª ed. (México: Siglo XXI Editores, 2005), 141.

119. Foucault, *Vigilar y castigar*, 143.

120. Ibid., 145.

121. La eficiencia -no hay que olvidarlo- es un criterio de funcionamiento adecuado en el uso de los recursos, sobre todo del tiempo.

inaugurado en el siglo XVII por el 'cartesianismo'. Es la confirmación de la razón como el gran criterio censor basado en la creencia de que el hombre es un ser 'esencial' cuya esencia es la racionalidad. El hombre así visto es la *res cogitans* que cogita en sus cogitaciones. De tal explicación se desprende "naturalmente" que los cuerpos debían ser sometidos a su dominio.

Si recordamos lo que Foucault menciona sobre el régimen disciplinario establecido el siglo XIX, no debe causar ninguna sorpresa que la mirada volteara hacia la escena. "Se ven (...) difundirse los procedimientos disciplinarios, a partir no de instituciones cerradas [carcelarias], sino de focos de control diseminados en la sociedad."[122] Está en el espíritu de los tiempos 'normalizar'[123] los cuerpos a través de la organización del espacio y el tiempo. Persiguiendo tal lógica, el teatro prosigue llevando acabo su función comunicativa racional a través de la 'representación de un texto' pero bajo nuevas condiciones que hacen ganar peso a la escena. No debe escapar a la vista que el teatro es (antes que cualquier otra cosa) una organización laboral que necesita una mirada que vigile. "La inspección funciona sin cesar. La mirada está por doquier en movimiento."[124] Las condiciones estaban dadas para la aparición del director de escena moderno.

No es que antes no hubiese directores. Con toda certeza existía gente que se encargaba de la organización de la escena sólo que no de la manera que la investidura del director moderno implica. Antes, "anónimo, eclipsado, el *régisseur* era una especie de regulador casi automático. Pero llego [André] Antoine [el primer gran director]. (...) El *metteur en scene,* el *meneur du jeu*, había nacido. Entre él y el *régisseur* había tanta distancia como entre un contramaestre y un inventor."[125] El director apareció como organizador e intermediario entre texto y escena, pero ante todo como creador:

> un técnico de teatro que, elevándose al rango de creador artístico responsable de la vida de las obras que representa, formula cierta

---

122. Foucault, *Vigilar y castigar* , 215.

123. "La penalidad perfecta que atraviesa todos los puntos, y controla todos los instantes de las instituciones disciplinarias, compara, diferencia, jerarquiza, homogeniza, excluye. En una palabra, 'normaliza'." Ibid., 188.

124. Ibid., 199.

125. Ibid., 616.

clasificación de los objetos, de las emociones, de los signos que corresponden a una definición de la persona humana arraigada en la vida social y sumergida en los conflictos reales que implica.[126]

Como dice el investigador y director escénico mexicano Rubén Ortiz, el arte del director en un sentido amplio (y moderno) consiste en 'administrar la luz'.[127] La aparición del director representa la transición a un modelo completamente nuevo de creación en el teatro. Su labor es "dinamizar el espacio por la luz (y después por el movimiento de las entradas y los gestos), es organizar el campo, construir esa extensión viva"[128] que lo convierte en "el 'poeta de la escena' (...) permitiéndole conquistar un estatuto de creador estético original."[129] Lo que hace el director es construir la extensión de la escena para desmontarla en la duración del tiempo. El poder de la técnica es avasallador: funda un nuevo reino[130], el de lo 'teatral' en pleno sentido (como lo entendemos hoy en día). La luz marca la frontera del reino en el que, -como decía el famoso teatrista inglés Edward Gordon Craig-, "ante todo está la escena."[131]

Ahora bien, la recuperación de la escena es a su vez una recuperación de los cuerpos. El director 'da a ver' el espacio, pero sobre todo da a ver los actores; los cuerpos de los actores para ser más precisos. Incluso al actor se le entiende ahora mediante la técnica representada por la luz. 'Dar a ver' los cuerpos es 'examinar' los cuerpos. Es también formar los cuerpos. El director de escena en tanto representante de la *episteme* moderna[132] no sólo espacializa, también aplica

---

126. Duvignaud, 395.

127. Rubén Ortiz, *El amo sin reino. Velocidad y agotamiento de la puesta en escena* (México: Paso de Gato, 2008), 20.

128. Ibid.

129. Ibid., 398.

130. "Uso la palabra 'reino' instintivamente cuando hablo del territorio teatral, porque da bien la idea de lo que quiero decir." Edward Gordon Craig, *El arte del teatro*, trad. M. Margherita Pavía (México: Escenología, 1999), 103.

131. Ibid., 77.

132. "aparece, pues, en la actualización del teatro en la *episteme* moderna (...) [no] para organizar la repetición de un cuento sino para fundar un reino autónomo en el que el hombre quede, asimismo, desplegado, explicado bajo el discurso de las ciencias humanas en conjunción con los devenires estéticos." Ortiz, *El amo sin reino,* 17.

la 'disciplina' sobre los cuerpos -caracterizada por la 'anatomopolítica' y la 'biopolítica', las dos tecnologías del 'biopoder' de las que Michel Foucault habla profusamente-.[133] Su labor es en estricto sentido "una aplicación sin tregua en la conformación de una disciplina en el campo de batalla estético."[134] La compañía teatral es el mecanismo adecuado para impulsar la función 'pedagógica' del director: el entrenamiento de los actores. *Training*[135] para controlar los cuerpos, asegurando su eficacia estética y su eficiencia económica. Los directores buscan crear un cuerpo nuevo, es decir, un hombre nuevo.[136]

Hay un nuevo 'amo del reino': "soberano de un mundo que inventa, el director escénico es el personaje principal, el héroe de la práctica teatral en su conjunto."[137] El director se constituye en el 'gran poeta de la escena que construye', lo que ayuda a entender el dicho de Duvignaud que describe la dramaturgia moderna bajo la fórmula "el director escénico más la electricidad."[138] Es así que con la aparición del director, y merced a su labor, la escena adquiere un nuevo peso específico frente al texto. El reinado de los dramaturgos llegaba a su final. Frente a la autoridad de la literatura dramática se erigía el reino de la escena. Comenzaba la recuperación de la escena a partir de su materialidad.

Es la mirada del director la que hace aparecer efectivamente a la escena. Su presencia con un pie fuera y otro dentro de la práctica lo sitúa idealmente para volver a poner en contacto la teoría y la práctica. A partir de este *locus* surge el

---

133. Marina Garcés, "La vida como concepto político: una lectura de Foucault y Deleuze", *Athenea digital* 7 (primavera 2005). http://psicologiasocial.uab.es/athenea/index.php/atneneaDigital/article/viewArticle/183 (consultado 3 de marzo de 2009): 89-90. En la primera se implementan una serie de procedimientos disciplinarios sobre el hombre-cuerpo para tornarlo en cuerpo-máquina logrando un "crecimiento paralelo de su utilidad y docilidad"; el segundo se centra sobre el cuerpo-especie y busca "administrar fenómenos que atraviesan al conjunto de la población", para asegurar la reproducción de los cuerpos.

134. Ortiz, *El amo sin reino,* 9.

135. Se ahondará sobre el término en el capítulo quinto.

136. "el actor será en la mayoría de las prácticas del director el hombre-siempre-por-venir, en el que se proyectarán ciertos ideales de perfección más proféticos que estéticos." Ortiz, *El amo sin reino,* 13.

137. Duvignuad, 399.

138. Ibid.

discurso teórico moderno sobre teatro donde "la puesta en escena es una forma superior del conocimiento humano y el director de escena es el artífice de tal conocimiento."[139] Es propiamente el sujeto creando su objeto en un acto de conocimiento. De este modo, "el director de escena se posiciona como sujeto fundador, como dueño de la mirada inaugural sobre un espacio objetivado, sobre el cual se posará una posible explicación (biológica, económica, política) del hombre, un hombre representado a su vez por el juego del actor."[140] El director es el ingeniero de la actualización de la escena a los términos del sujeto moderno que -en la lógica de la nueva *episteme*- dispone sobre los cuerpos como objetos de su capricho. Esta posibilidad de hacer "realidad el menor ensueño" es una "voluptuosidad sin precedentes."[141]

Lo que se sacude con la aparición del director y la subsecuente recuperación de la escena y los cuerpos está en el seno mismo del edificio Modernidad: la idea del hombre. El director es la expresión última de la subjetividad moderna y, paradójicamente, de su entrada en crisis. Para el momento de su aparición como figura histórica reconocible, Karl Marx ya había lanzado sus demoledoras críticas contra el capitalismo y el sueño burgués. Se cuestionaba ya su lenguaje y "la capacidad del mismo para expresar la verdad del hombre, de todos los hombres."[142] La idea del sujeto moderno comenzaba a hacer agua.

Existía una crítica constante y aguda hacia la pura racionalidad del hombre (por ejemplo están los textos de Friederich Nietzsche y Sigmund Freud). Se hacía evidente que la razón no puede dar cuenta por sí sola de la complejidad de lo humano[143], por lo que comenzaron los ataques sobre el lenguaje como vía para cuestionar a la Razón entendida como gran ordenadora del todo. Tal descrédito de lo lingüístico golpeó fulminantemente al teatro que desde el clasicismo del siglo

---

139. Ortiz, *El amo sin reino*, 12.

140. Ibid., 14.

141. Ibid., 8.

142. Ibid.

143. El hombre es mucho más que racionalidad. De hecho, parece más irracional que racional si hacemos caso de las críticas vertidas tanto por Nietzsche como por Freud.

Tecnológico de Monterrey, Campus Ciudad de México

XVII había sido ligado a la 'literatura'. El espacio de la escena donde tanto se había privilegiado la comprensión racional ('literaria') del espectáculo en detrimento de la experiencia por los sentidos[144] se abrió al "cuestionamiento de ese carácter logocéntrico del lenguaje de la escena así como de la creencia en que su universo haya de ser fundamentalmente realista y su comprensión racional."[145]

Relativizar o silenciar la palabra, como llegó a ocurrir en la escena, no acababa con el espectáculo. Al contrario, mostrar que se puede prescindir de la palabra "supone potenciar [...] posibilidades nuevas para la escena además de una significativa apertura de la misma a todo un renovado impulso para otros sistemas de signos."[146] En definitiva, la neutralización del dominio de la palabra redundó en un fortalecimiento de la dimensión material de la puesta en escena y una importancia creciente de la 'teatralidad'.[147] Gracias a ello fue que el cuerpo comenzó a tomar una relevancia que hasta entonces se le había negado.

Una concepción alternativa del teatro se gestaba: "el actor, cuyo interés en la escena no iba más allá del espacio concreto del rostro y en particular del contorno de la boca, invierte su función tradicional y comienza a ser considerado volumen y entidad plástica tridimensional."[148] El cuerpo del actor comenzaba a mostrar su importancia para la escena. El 'nuevo héroe' de la escena -el director- construía una nueva forma de entender el teatro en la que el cuerpo del actor sería central. El teatro no era ya poesía en voz alta sino un espectáculo vivo: cuerpos territorializando en escena.

El cuerpo aparecía como alternativa a la palabra. ¿Qué es más real, cuerpo o palabra? El sujeto moderno era uno descarnado, tejido de palabras. La crisis de tal modelo de subjetividad abría paso a la dimensión corporal: el cuerpo aparecía en escena desatando todo un mundo de posibilidades. La realidad comenzaba así

---

144. Sánchez Montes, 43.

145. Ibid., 44.

146. Ibid., 44.

147. "Comprender la obra dramática como una totalidad y tratar la puesta en escena a partir de los datos de conjunto, es lo que se ha hecho posible después de la revolución de los Meiningen." Duviganud, 431.

148. Sánchez Montes, 54.

a mostrarse 'otra': una que hay que ganar con y desde el cuerpo. El teatro refleja esto en la importancia que los directores en su conjunto ponen sobre el entrenamiento de sus actores partiendo de lo corporal. Para crear el nuevo teatro se necesitaba forjar nuevos cuerpos. Los grandes directores del siglo XX recurrentemente se ocuparon de buscar nuevas formas para la escena mediante la presencia de los cuerpos. Al hacerlo, abrieron la posibilidad de entender al teatro de una forma nueva: ya no el teatro como 'medio de información racional', sino el teatro como 'experiencia estética de un encuentro humano'. Esto abrió la recuperación del teatro como forma de conocimiento sobre el habitar. Comenzaba así el largo camino para forjar y pulir la poderosa 'lente' recién desenterrada.

1.3 El teatro 'inventando su pureza'

El teatro estaba cambiando. La puesta en escena iba ganando más y más preeminencia, lo que queda claro si se fija la atención en la creciente importancia de la corporalidad del actor. El nuevo teatro, aquel ya propiamente moderno que surge con la figura del director, es uno que apela a los sentidos. Por eso es tan importante la figura del director escénico. El director, si bien no siempre se deshizo del texto, sí restauró la importancia de la escena.

No obstante, había aparecido el cuerpo con toda su potencia. La escena había sido reivindicada y el director era la nueva gran figura: el gran reformador. El reinado de casi tres siglos de los dramaturgos había llegado a su fin.[149] Se escribía ya con los cuerpos sobre la escena. Por ello, a partir de finales del siglo XIX han sido los directores los encargados de pensar al teatro. "Las transformaciones más radicales que el arte teatral va a conocer en el siglo XX se deben a sus reflexiones y a sus 'investigaciones'."[150] Esto fue el principio de la vuelta de la reflexión al ámbito de la práctica.

El siglo XX para el teatro (como para la demás artes) fue un gran torbellino que vino a depravar toda la organización preexistente. En lo teatral se asistió a una crítica más o menos velada contra la idea de teatro como 'medio de

---

149. Roubine, 138-139. Si bien, los dramaturgos seguirán defendiendo la importancia del texto.

150. Ibid., 140. "as transformações mais radicais que a arte teatral vai conhecer no século XX irão se dever às suas reflexões e às suas 'pesquisas'."

información racional' bajo la cual yace una crítica a sujeto moderno. Esto no implicaba renunciar a todo tipo de comunicación. La comunicación ha seguido y seguirá existiendo. Siempre se comunican cosas (aunque no se quiera). Sin embargo, no se trata ya de un modelo de comunicación dura, exclusivamente racional. El discurso sobre el hombre había sido ya descentrado de lo meramente racional.

El camino requeriría un lento y laborioso andar. Las investigaciones de las vanguardias teatrales fueron provocando el gradual abandono de la representación como operación máxima de la escena. Los actores dejaban así de 'interpretar' un texto. El trabajo se iría moviendo más en los términos de un 'presentar' y 're-presentar'. En el espacio de la ficción, lo que había que mostrar era algo vivo, orgánico, poderoso. La utopía era mostrar algo más real y más auténtico que la vida cotidiana misma, tan adormecida y sometida por las reglas de la 'civilización'.

Lo que se pretende, en palabras del teatrista francés Jean-Frédéric Chevallier es "sustituir representaciones intermediarias por signos directos; inventar vibraciones, rotaciones, giros, gravitaciones, danzas o saltos que alcancen directamente al espíritu".[151] Para ejemplificar a lo que se refiere y "no como manifiesto, sino a manera de provocación", Chevallier propone la siguiente cita de Gilles Deleuze:

> El teatro es el movimiento real; de todas las artes que integra, él extrae el movimiento. Este movimiento, la esencia y la interioridad de este movimiento, es la repetición, no la oposición, no la mediación. El 'teatro de la repetición' [que es el de la presentación] se opone al teatro de la representación, como el movimiento se opone al concepto y a la representación que lo relaciona al concepto. En el teatro de la repetición se prueban fuerzas puras, trayectorias dinámicas en el espacio que actúan sobre el espíritu sin intermediarios, y que lo unen directamente a la naturaleza y a la historia, un lenguaje que habla antes que las palabras,

---

151. Jean-Frédéric Chevallier, "El Intercambio simbólico entre actor y espectador. Nivel I." (Taller, Casa Jaime Sabines, México D.F., septiembre de 2002).

máscaras antes que las caras, espectros y fantasmas antes que el personaje – todo el aparato de la repetición como <<potencia terrible>>.[152]

Ahora bien: en la práctica las operaciones de representación y presentación se juegan ambas en la creación teatral. Sería difícil decir que una es superior a la otra. Simplemente refieren a técnicas de creación distintas. En el fondo "el convivio teatral responde a un vínculo 'situado', 'territorial' y preserva la cultura de la oralidad en una sociedad letrada y regida por el auge de lo sociocomunicacional sobre lo socioespacial."[153] Sería posible lograr entonces la superación del representar y el presentar mediante una apuesta por el sentar[154], entendido como "lo que genera un acontecimiento: construye un espacio-tiempo de habitabilidad, 'sienta' un hito en nuestro devenir en la historia, sienta (...) un 'tiempo propio'."[155] Tal deslizamiento es el que emprendieron los grandes reformadores del teatro en el siglo XX, en un 'inventar la pureza' de la forma para mostrar toda su potencia.

1.3.1 El teatro despojado de la función comunicativa

No hay necesariamente en el teatro un gran mensaje de un emisor para un receptor. Si se intenta que lo haya, se ha extraviado lo que todo el siglo XX enseñó al quehacer teatral: la función primordial del teatro no es la transmisión de un mensaje racional; puede llevarla a cabo, pero no es ahí donde reside su mayor riqueza. Además han aparecido muchos otros medios que son más efectivos para transmitir información, siendo el gran paradigma el cine. El cine, en palabras de

---

152. Gilles Delueze, "Repetición y Diferencia", en *Theatrum Philosophicum, seguido de, Repetición y diferencia,* Michel Foucault y Gilles Deleuze, 2ª edición (Barcelona: Editorial Anagrama, 1999), 68-69.

153. Jorge Dubatti, *Filosofía del Teatro I: convivio, experiencia, subjetividad* (Buenos Aires: Editorial Atuel, 2010), 64.

154. Sentar: lo que se logra por medio de la operación poiética. El 'sentar' del acontecimiento está ligado a la función ontológica (de la que se hablará más adelante) del teatro y el arte. El sentar sería la apertura del 'intervalo' de juego, la instauración de un orden ontológico otro que muestra otras posibilidades del ser. En la operación de 'sentar' como 'establecer' un campo que abre las posibilidades de nuestro mundo proyectándolo hacia otro es que se entiende al teatro como lente del habitar. Merced a ese 'sentar' pueden experimentarse otras formas de pararse en el mundo.

155. Dubatti, *Filosofía del Teatro II*, 33.

Walter Benjamin, acaba con el 'aura' de la obra de arte[156] con lo que se suprime la distancia[157] entre el espectador y la obra. Mediante la supresión del 'aura', el cine "favorece la comprensión inmediata"[158] de una manera que el teatro jamás podría lograr.

Las técnicas[159] de la cámara aseguran la correcta lectura del mensaje indicando dónde y cómo hay que mirar. Ni siquiera es una indicación: es una orden. Ello es el modelo de información 'literario' llevado a su máxima expresión. La imposición de 'un' punto de vista (literal y figuradamente) al espectador. El teatro "no puede ignorar que el cine ha naturalizado al arte como [él mismo] trató en otro tiempo 'de artificiar' la naturaleza con su realismo."[160] El cine llegó, entre otras cosas, para cuestionar profundamente la naturaleza profunda de la operación teatral; 'usurpando' la función comunicativa que se le había endilgado al teatro vino a exfoliarlo obligándole a "liberarse de su intelectualismo."[161]

El teatro ya despojado de la función informativa racional (por un medio que es mucho más poderoso para lograr la identificación) se vio en la necesidad de 'inventar su pureza'.[162] Tal pureza se ha montado sobre un hecho notable: "por primera vez –y este es el efecto del cine- el hombre ha tenido que operar con su entero ser viviente, pero dejando ir su aura. Pues el aura está atada a su

---

156. "*the aura that envelops the actor vanishes, and with it the aura of the figure it portrays.*" Walter Benjamin, *"The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction"*, en *Illuminations*, ed. Hannah Arendt (London: Pimlico, 1999), 223.

157. Tal es la definición mínima de aura. "*Even the most perfect work of art is lacking in one element: its presence in time and space, its unique existence at the place where it happens to be.*" Benjamin, *"The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction"*, 214.

158. Duvignaud, 454.

159. "*in the studio the mechanical equipment has penetrated so deeply into reality that its pure aspect freed from the foreign substance of equipment is the result of a special procedure, namely, the shooting by the specially adjusted camera and the mounting of the shot together with other similar ones. The equipment-free aspect of reality here has become the height of artifice; the sight of immediate reality has become an orchid in the land of technology.*" Benjamin, *"The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction"*, 226.

160. Duvignaud, 453.

161. Ibid., 452.

162. Ibid., 451.

presencia; no puede haber replica de ella."[163] Es decir que, debido al desarrollo de nuevas técnicas tanto como a la evolución propia del teatro, la escena necesariamente tiene que ser entendida a partir del encuentro sin intermediación de las presencias en un espacio particular. En la 'invención de su pureza' el teatro enfatiza el peso de la materialidad de la escena, se enfoca sobre el trabajo corporal del actor y recupera también al espectador. En el nuevo teatro,

> liberado de la necesidad de identificarse y de encontrar en una anécdota un pretexto para una atracción complaciente que compromete al ser psíquico del espectador y lo ahoga en una fusión simpática, éste último ha podido desarrollar otras actitudes hasta entonces ocultas y larvadas que se dirigen todas ellas en el sentido de una comprensión global del hecho dramático.[164]

Todo esto verdaderamente preconiza un giro total en la comprensión del teatro. El nuevo teatro "solicita la atención sin embotarla en una participación onírica que el cine favorece y exalta."[165] No obstante, mucha gente dentro de la práctica del teatro no lo ha sabido ver así. Ya sea por compromisos financieros, ya por compromisos ideológicos, ya por una falta de reflexión seria sobre lo teatral, se ha tratado de utilizar al teatro como vehículo de ideología. Tal derrotero vuelve al teatro 'retórico' en el peor sentido, orillándolo a una función pedagógica (en el sentido de 'dar forma'), propagandística y panfletaria que en el fondo responde a una "tentativa por dar una imagen de la persona humana coherente y total."[166] En esto vicio caen muchas formas 'políticas' del teatro que buscan hacer crítica de las estructuras de Poder mediante un contenido contrario a ellas. Ellas insisten en ver al teatro como 'medio de información'.

Hacen esto sin caer en cuenta que actúan en complicidad con el aparato de dominación, pues tal resistencia ha sido ya calculada. Es una resistencia que legitima la estructura de dominación. Ciertamente el teatro debe cumplir una función crítica, pero tal función no puede hacerse despepitando ramplonamente

---

163. Benjamin, *"The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction"*, 223. *"for the first time –and this is the effect of film- man has to operate with his whole living person, yet forgoing its aura. For aura is tied to his presence; there can be no replica of it."*

164. Duvignaud, 441.

165. Ibid., 454.

166. Ibid., 414.

contra el grupo contrario. La función crítica aparece en la exploración de las posibilidades de la escena para ayudarnos a ver otras posibilidades por construir. Se trata de orillar a puntos de quiebre, no de manipular al espectador. 'Encarnar la crítica'[167] más que vociferar 'en contra de'. Más que dar respuestas, el reto se halla en formular las preguntas correctas por medios estéticos. En suma, 'inventar la pureza de la escena'.

1.3.2 El poder de la escena, el poder de los cuerpos

Frente a un teatro 'muerto' (pero más vivo de lo que muchos quisiéramos), que busca manipular o imponer una mirada específica utilizando las artes de la escena como 'medio de información' se levantó una crítica demoledora. Crítica que en el fondo apunta más allá del teatro hacia el orden de la civilización occidental. La crítica contra el teatro centrado en la función de 'información' tuvo dos grandes exponentes que funcionaron como las dos grandes fuentes de la exploración teatral en el siglo XX, Bertolt Brecht y Antonin Artaud, quienes coinciden en su crítica a un teatro 'aristotélico', o mejor dicho de un 'aristotelismo teatral'.[168] El teatro de Brecht era un teatro comprometido políticamente con una posición marxista. Sin embargo, Brecht supo entender muy bien que no es sólo cuestión de los contenidos de las obras sino que gran parte del reto descansa en la forma de presentarlos. Es por ello que la propuesta brechtiana parte de una revisión de la espectacularidad, de las posibilidades de la escena. En el caso de Artaud la crítica que se presenta es mucho más radical: ésta se enfila contra la idea de sujeto moderno, y por lo mismo contra la Razón enfocándose en el cuerpo.

Ahora bien, hay que entender que ambas propuestas, si bien coinciden en la crítica al modelo teatral fundado sobre las lecturas de la *Poética* de principios de la Modernidad, tienen diferencias importantes en torno al papel que se le concede al lenguaje. Bertolt Brecht por su lado desarrolló lo que llamaba un 'teatro épico' en oposición a un teatro 'dramático'. "Sin negar la presencia del realismo y por

---

167. Cfr. Garcés, Marina. "Encarnar la crítica. Encarnar la crítica. Algunas tesis. Algunos ejemplos", Instituto Europeo para Políticas Públicas Culturales, http://eipcp.net/transversal/0806/garces/es (consultado el 8 de abril de 2009).

168. Sánchez Montes, 188-189.

tanto sin acabar de romper con las bases de la teoría aristotélica –ya que no admitió que la palabra fuese sustituida por otros lenguajes- configuró una respuesta a la crisis del lenguaje no antilingüística."[169] Brecht, a partir de una lectura crítica de la *Poética*, propuso una dramaturgia 'no aristotélica'. Su intención era actualizar el teatro mediante el 'socialismo científico'.

En el caso de Antonin Artaud, las baterías también fueron enfiladas contra el 'teatro aristotélico' si bien de una forma muy distinta. "Antonin Artaud se manifiesta directamente en contra del texto y a la dramaturgia aristotélica como base de un modo tradicional de entender el teatro en Occidente."[170] La referencia directa al 'teatro aristotélico' se ve en la crítica que hizo al teatro psicologista – racionalista- representado por las tragedias de los clasicistas franceses.[171] La crítica se da contra el lenguaje. "Un teatro que subordina la *mise en scène*[172] y la producción -esto es, todo lo que es específicamente teatral- al texto, es un teatro de idiotas, locos, invertidos, gramáticos, verduleros, anti-poetas y positivistas - esto es, occidentales-."[173]

En su propuesta de desmontaje del "aristotelismo" en el teatro tanto Brecht como Artaud voltearon hacia el poder de la escena como el aparato que podía ayudar a revitalizar el teatro. En el caso de Brecht tal revitalización pasaba por una dramaturgia comprometida ayudada por una escena que la comentaba. Según Brecht el teatro de su tiempo "parte del supuesto de que la transmisión de una obra de arte teatral sólo puede llevarse a cabo cuando el espectador se identifica con los personajes."[174] Es justamente este supuesto el que debía cambiar:

---

169. Ibid., 189.

170. Ibid., 188.

171. Antonin Artaud, *The Theatre and its Double*, trad. Mary Caroline Richards (New York: Grove Press, 1997), 84. "*The misdeeds of the psychological theatre descended from Racine have unaccustomed us to that immediate and violent action which theatre should possess.*"

172. Término francés que se traduce como 'puesta en escena'.

173. Artaud, *The Theatre and its Double*, 41. "*A theatre which subordinates the mise en scène and production, i.e., everything in itself that is specifically theatrical, to the text, is a theatre of idiots, madmen, inverts, grammarians, grocers, antipoets and positivists, i.e., Occidentals.*"

174. Bertolt Brecht, *Escritos sobre teatro*, trad. Genoveva Dieterich (Barcelona: Alba Editorial, 2004), 23.

> Las artes teatrales se hallan ante la tarea de crear una nueva forma de transmisión de la obra de arte al espectador. Tienen que renunciar a su monopolio de dirigir sin réplica y sin crítica al espectador, y plantear representaciones de la convivencia social de los hombres que permitan al espectador una actitud crítica, incluso de desacuerdo, tanto hacia los procesos representados como hacia la misma representación.[175]

Por su lado, el gran problema que Artaud ve es la enorme dependencia del teatro occidental al texto. Para el teatro occidental "la palabra lo es todo y no hay posibilidad de expresión sin ella; el teatro es una rama de la literatura."[176] Sin embargo, el diálogo no pertenece a la escena, pertenece a los libros.[177] El problema de amarrar el teatro al diálogo es que se le endilgan una serie de problemas que no le corresponden y que limitan su gran potencial 'revelador'. Justo por eso, se debía romper con el estado de las cosas:

> Su objeto [el del teatro] no es resolver conflictos sociales o psicológicos, servir como campo de batalla para las pasiones morales, sino expresar objetivamente ciertas verdades, traer a la luz del día mediante gestos activos, ciertos aspectos de la verdad que han sido enterrados bajo las formas en su encuentro con el devenir.[178]

Con el estilo poderoso de su pluma, Artaud critica duramente la función comunicativa 'literaria' del teatro. El escenario es un "espacio físico concreto que pide ser llenado y provisto con su propio lenguaje concreto para hablar."[179] La mirada de Artaud volteaba definitivamente hacia la materialidad: el lenguaje propiamente teatral que pedía era una 'poesía de los sentidos'[180] capaz de expresar eso que escapa a las palabras; un lenguaje que buscaba satisfacer los

---

175. Ibid., 24.

176. Artaud, *The Theatre and its Double*, 68. "*For the Occidental theatre the Word is everything, and there is no possibility of expression without it; the theatre is a branch of literature.*"

177. Ibid., 72.

178. Ibid., 70. "*Its object is not to resolve social or psychological conflicts, to serve as battlefield for moral passions, but to express objectively certain truths, to bring into the light of day by means of active gestures, certain aspects of truth that have been buried under forms in their encounters with becoming.*"

179. Ibid., 81. "*a concrete physical place which asks to be filled, and to be given its own concrete language to speak.*"

180. Ibid., 37.

sentidos[181] desde un principio "sin evitar que desarrolle más tarde su efecto intelectual completo en todos los niveles y en todas las direcciones posibles."[182] Para Artaud la meta sería un lenguaje superior para la escena:

> No se ha probado definitivamente que el lenguaje de palabras sea el mejor de los lenguajes posibles. Y parece que en el escenario, que es ante todo un espacio para llenar y un lugar donde algo sucede, el lenguaje de palabras probablemente tenga que ceder su lugar a un lenguaje de 'signos' cuyo aspecto objetivo tenga un impacto de lo más inmediato en nosotros.[183]

Las diferencias en los planteamientos de uno y otro llevan a dar respuestas también muy diferentes a la pregunta sobre como superar el 'aristotelismo' en el teatro. Si Artaud de plano decidió echar por la borda la función comunicativa racional del teatro, Brecht decidió utilizar la escena para ayudar al espectador a ver más allá de lo evidente mediante el "*verfremdungseffekt* o efecto de distanciamiento."[184]:

> El efecto distanciador consiste en que el objeto que ha de ser explicado, sobre el que ha de fijarse la atención, pase de ser un objeto corriente, conocido, directamente comprensible, a ser un objeto especial, sorprendente, inesperado. Lo que se entiende por sí mismo se vuelve incomprensible, pero sólo para, a partir de ahí, ser tanto más comprensible.[185]

Como bien puede verse a partir de ambas posturas, la función principal del nuevo teatro no es una función comunicativa. La mayor posibilidad que puede darse en el teatro es un acto utópico: la creación de un hombre nuevo (y de un habitar nuevo, por lo tanto). La vía brechtiana se acerca al marxismo. El teatro de Brecht es didáctico en tanto que ayudaría a los hombres a desarrollar una mirada

---

181. Ibid., 90.

182. Ibid., 38. "*This does not prevent it from developing later its full intellectual effect on all possible levels and in every direction.*"

183. Ibid., 107. *"It has not been definitively proved that the language of words is the best possible languages. And it seems that on the stage, which is above all a space to fill and a place where something happens, the language of words may have to give way before a language of 'signs' whose objective aspect is the one that has the most immediate impact upon us."*

184. Bertolt Brecht, "Teatro épico", en *Principios de dirección escénica*, ed. Edgar Ceballos (México: Escenología, 1999), 255.

185. Brecht, *Escritos sobre teatro*, 148-149.

científica que les permitiría formarse de un modo distinto al hasta entonces impuesto. Es un teatro que se acerca a la función teórica.

> Ya no se le permitía al espectador entregarse sin crítica (y prácticamente sin consecuencias) a unas vivencias por la simple identificación con los personajes dramáticos. La manera de presentarlos sometía a los temas y a los sucesos a un proceso de distanciación; la distanciación necesaria para que algo pueda comprenderse. Cuando todo es 'obvio' se renuncia sencillamente a comprender.[186]

En el caso de Artaud, el acercamiento se da más bien a Nietzsche. La idea es una superación del hombre vía la liberación de las fuerzas encerradas en su cuerpo. "El teatro nunca fue destinado a describir al hombre y lo que hace, sino a crear un ser humano que nos posibilitaría avanzar en el viaje de la vida sin infectarnos y apestar."[187] Según Artaud, el teatro no debería ser algo inocente e inocuo, debería ser efectivo en un sentido muy concreto:

> El acto del que hablo apunta a la verdadera transformación física y orgánica del cuerpo humano.
>
> ¿Por qué?
> Porque el teatro no es un despliegue escénico en el que uno desarrolla un mito virtual y simbólicamente
> sino un crisol de Fuego y carne verdadera en el cual anatómicamente
> por pisoteamiento de huesos, miembros y sílabas,
> los cuerpos se renuevan,
> y donde se muestra física y literalmente el acto mítico de crear un cuerpo.[188]

---

186. Ibid., 45.

187. Artaud, *The Theatre and its Double*, 192. "*Theatre was never meant to describe man and what he does, but to create a human being who would enable us to advance on life's journey without festering and stinking.*"

188. Antonin Artaud, "*Theatre and Science*", en *Artaud on Theatre*, ed. Claude Schumacher y Brian Singleton (Chicago: I.R. Dee, 2004), 216. "*The act I'm talking about aims at the true organic and physical transformation of the human body. / Why? / Because theatre is not a scenic display in which one virtually and symbolically develops a myth / but a crucible of Fire and real meat in which anatomically / by the crushing of bones, of limbs and syllables, / bodies are renewed, / and where the mythical act of creating a body is shown physically and plainly.*"

Independientemente de sus méritos escénicos, tanto Brecht como Artaud ayudaron a cuestionar el modelo comunicativo 'literario' que privilegiaba el discurso puramente racional en el teatro. Su objetivo era abrir las puertas a un nuevo orden que permitiera 'nuevo hombres' (si bien entendidos estos desde posturas distintas). En su esfuerzo por forjar las bases del teatro del hombre nuevo abrieron puertas y ventanas para la reivindicación de la experimentación y el conocimiento corporal en la práctica escénica. Enfilando baterías contra lo que se identificaba como 'teatro aristotélico' permitieron la aparición de otro modelo para la escena: el teatro como experiencia del encuentro.

El teatro anti-mimético que ambos a su manera defienden es la piedra sobre la que se levantará el llamado 'teatro contemporáneo'. La crítica anti-aristotélica es el fundamento de la deconstrucción del sujeto que por vía corporal se intentará en la escena desde múltiples trincheras en la segunda mitad del siglo XX. Quizá lo más importante aquí es rescatar que los cuerpos comienzan a ser pensados de otra forma: ya no son cuerpos ideales sino cuerpos que están ahí para develar la potencia que encierran. Cuerpos en relación, es decir, cuerpos entregados a la dinámica del encuentro.

1.3.3 La chispa del encuentro: el 'entre'

Tras la gran crítica de los años treinta a la figura del teatro como 'medio de información', la figura racional-comunicativa del teatro quedó muy maltrecha. Tal crisis sólo se profundizó más con las presiones generadas por el cine y más tarde la televisión, ambos mucho más efectivos como medios para tal tarea. Si el teatro no es un 'medio de información, entonces ¿qué es? El teatro es un encuentro. El primero en afirmarlo con todas sus letras fue el director e investigador escénico Jerzy Grotowski. En su libro *Hacia un teatro pobre* avanzó una primera definición de teatro "como lo que 'sucede entre el espectador y el actor'. Todas las demás cosas son suplementarias, quizás necesarias, pero, sin embargo, suplementarias."[189] Tal definición, aunque clave, por ser demasiado general aún necesita hacerse más fina. Para ello, Grotowski apuntó hacia al cuerpo del actor. "Hay un solo elemento del que el cine y la televisión no pueden despojar al teatro:

---

189. Grotowski, *Hacia un teatro pobre,* 27.

la cercanía del organismo vivo. (...) Es necesario por tanto abolir la distancia entre el actor y el auditorio, eliminando el escenario, removiendo todas las fronteras."[190] Esto es una 'purificación de la escena'.

Claro está que apuntar al cuerpo del actor es apuntar a los cuerpos de todos los involucrados. Se apunta, en suma, a la dimensión corporal. Puesto en otras palabras, el teatro es 'lo que sucede entre el cuerpo del espectador y el cuerpo del actor'. ¿Qué sucede? Un encuentro, que por sencillo que parezca, tiene múltiples dimensiones y al menos dos orientaciones. El encuentro es en primera instancia entre actor y actor, luego entre actor y director, finalmente de actor con espectador (y hasta podría incluirse el de espectador con espectador). Este tipo de encuentro podría llamarse de orientación 'horizontal'.

Todos esos encuentros 'horizontales' no tendrían sentido alguno de no ser porque hay otro encuentro de carácter 'vertical' que los articula. Éste descansa sobre la confrontación del actor consigo mismo en un acto de 'autorrevelación': "una extrema confrontación, sincera, disciplinada, precisa y total, no meramente una confrontación con sus pensamientos sino una confrontación que envuelva su ser íntegro, desde sus instintos y su aspecto inconsciente hasta su estado más lúcido."[191] Lo que se revela es una otredad en el mismo actor; otredad no de carácter fijo sino mutable y que provoca mutaciones.

Esto es a lo que se refiere al decir que en el teatro 'algo tiene que pasar'. No es que 'pase' un texto o un mensaje de un lado a otro de la sala: es que 'sucede algo', hay un movimiento que se comparte: afectar un cuerpo, intervenirlo, es afectar los otros cuerpos que comparten con éste el espacio de la experiencia. En estricto sentido, es de esto de lo que se habla cuando se dice que algo es 'conmovedor'. En el idioma Inglés resulta aún más claro: algo es *touching* cuando 'toca' (¿trastoca?) algo en nosotros echándonos a andar en algún sentido; algo es *moving* cuando en su movimiento o transformación algo se 'mueve' en nosotros. De ahí que Grotowski buscara "encontrar lo que está escondido dentro de

---

190. Ibid., 36.

191. Ibid., 51.

nosotros y realizar el acto de encuentro con los demás; en otras palabras, trascender nuestra soledad."[192]

Dice el director polaco: "Iré más lejos: el teatro es un acto engendrado por reacciones humanas e impulsos, por contactos entre gente. Es a la vez un acto espiritual y biológico. Pero seamos completamente claros, no quiero decir que debamos hacerle el amor al público, eso nos convertiría en una especie de artículo a la venta."[193] Lo que se busca pues es un encuentro de un carácter muy especial: uno plenamente humano, un acto de relación en el más alto sentido de la palabra: a la vez un 'atestar' ('dar testimonio') y un 'vincularse' –aunque sea efímeramente- que nos dice algo sobre nuestra condición sobre la tierra.

Desde esta perspectiva, el teatro puede aún pensarse como comunicación, pero la comunicación debe pensarse en un plano mucho más profundo: habría que pensarla como la apertura de un espacio de comprensión que involucre toda la dimensión corporal y todas las racionalidades, así como pluralidad de mensajes. Comprensión ésta que apunta a otra idea del hombre, que tiende a la comunión; desde lo corporal, un encuentro profundamente humano. Forma de conocimiento que utiliza la escena para cuestionar los cuerpos humanos y su forma de estar sobre la tierra: lente sobre el habitar que permite el compartir de la experiencia.

La idea del teatro como encuentro exalta la importancia de la relación actor-espectador. Dicha relación ha sido explorada de muchas formas: se le ha estudiado como serie de 'principios técnicos' para el trabajo actoral; como arma de emancipación política; como ventana a un posible futuro de la humanidad. En todas esas exploraciones se aprecia la búsqueda de una cierta 'calidad' de la relación: una relación más humana que utilitaria.

El encuentro debe ser cuidado buscando que -en palabras de Eugenio Barba, discípulo de Grotowski y fundador de la 'Antropología Teatral'- sea la "experiencia de una experiencia."[194] A esto es a lo que se refiere como un teatro

---

192. Ibid.

193. Ibid., 52.

194. Eugenio Barba, "Dramaturgia escénica", trad. Bruno Bert, en *Principios de dirección escénica*, ed. Edgar Ceballos (México: Escenología, 1999), 297.

'no hecho de piedras y ladrillos'.[195] Un teatro que se desnuda de aquello que no le es esencial. Esto sería, como dice Peter Brook "[u]na idea ética de la simplicidad como punto de partida [que] puede ser reveladora si conlleva a descartar todo lo discutible, ya sea en forma de protección o de reflejo defensivo, y luego a ver que pasa."[196] Es en definitiva el teatro en busca de su pureza.

Lo esencial del teatro es que se trata de una 'relación social'.[197] La escenificación demanda ser entendida como la relación actor/tema/audiencia (que se complementa por las relaciones actor/tema/director y director/tema/escenógrafo).[198] Lo esencial es la relación actores-público. "Lo único que todas las formas de teatro tienen en común es la necesidad de un público", porque el público "completa los pasos de la creación"; una definitiva, "última y solitaria mirada que completa al objeto no es posible –hasta que el público esté presente el objeto no estará completo [y sólo lo estará durante ese momento del encuentro]-."[199]

Visto así, el teatro se torna algo mucho más escurridizo y frágil pero a la vez mucho más interesante. "A menudo se olvida el nivel elemental del teatro, que es siempre relación. A las técnicas extra-cotidianas de los actores, corresponde, por parte de los espectadores, una necesidad primaria: la espera de aquel momento en que el velo de la vida cotidiana se desgarra y deja irrumpir lo inesperado."[200] El teatro se muestra claramente como una relación que busca generar conocimiento por medios *poiéticos*: experimentación sobre distintas formas de pararse en el mundo.

---

195. Cfr. Barba, Eugenio. "*A theatre not made of stones and bricks*", en *The Paper Canoe. A Guide to Theatre Anthropology.* London: Routledge, 1995, 101-134.

196. Brook citado en, Andrew Todd y Jean-Guy Lecat, *El círculo abierto. Los entornos teatrales de Peter Brook*, trad. Isabel Ferrer Marrades (Barcelona: Alba Editorial, 2003), 51.

197. Barba, *The Paper Canoe,* 5.

198. Brook, *The Empty Space*, 113.

199. Ibid., 142. *"The only thing that all forms of theatre have in common is the need for an audience. (...) "the audience completes the steps of creation. (...) the last lonely look at the completed object is not possible –until an audience is present the object is not complete."*

200. Barba, "Dramaturgia escénica", 305.

Según Peter Brook la fórmula del teatro es 'Teatro= R r a': Representación, repetición, asistencia (donde 'repetición'[201], se refiere al ensayo).[202] "Para desplegarse, algo debe ser preparado y la preparación comúnmente involucra repetir las cosas una y otra vez. (...) En esta repetición, descansa la semilla de la decadencia."[203] Representación no es imitación o descripción de algo pasado, sino la re-presentación de algo, la renovación de la vida: "la representación es lo que dice ser – un 'hacer presente'-.[204]

Asistencia es el tercer componente. "Asistir -- la palabra es simple: esa es la llave-."[205] Asistir se entiende en dos sentidos: estar presente en algún lugar y prestar ayuda. La primera asistencia la da el director, quien está ahí para "ayudar mirando".[206] La segunda se da cuando el público asiste a ver la obra, acontecimiento en el que de lograse el objetivo se tiende un puente mediante el cual el espectador 'asiste' al actor en su labor y a la vez recibe 'asistencia' desde el escenario –para su vida-. Si esto sucede, "entonces la palabra representación no separa más actor y audiencia, espectáculo y público: los envuelve: lo que es presente para uno es presente para el otro."[207] "Entonces "el teatro es vida."[208] Algo se hace presente para ambos y el teatro se vuelve forma de conocimiento. Hay un encuentro 'vertical' y 'horizontal'.

El teatro nos llama a entender lo humano de otra forma. El acontecer teatral obliga a situarse en medio de la relación con los otros y lo otro, y en hacerlo cuestiona aquello que aparece entre los involucrados. El énfasis que hace sobre el 'entre' -sobre el encuentro- es la prueba más fehaciente de ello. Por ello entender

---

201. *Répetition,* termino francés que literalmente quiere decir 'repetición', es usado para referirse a los ensayos teatrales.

202. Brook, *The Empty Space*, 154.

203. Ibid., 155.

204. Ibid.

205. Ibid., 156. "*To assist –the word is simple: it is the key.*"

206. Ibid.

207. Ibid.

208. Peter Brook, *La puerta abierta. Reflexiones sobre la actuación y el teatro*, trad. Gemma Moral Bartolomé (México: Ediciones el Milagro, 1998), 30.

al teatro es entender al hombre. Sobre el 'entre', el filósofo judío Martin Buber nos dice que

> para llegar a la intuición sobre la que montar el concepto del 'entre' tendremos que localizar la relación entre personas humanas no como se acostumbra en el interior de los individuos o en un mundo general que los abarque y determine, sino precisamente y de hecho, en el 'entre'. No se trata de una construcción auxiliar *ad hoc* sino del lugar y soporte reales de las ocurrencias interhumanas.[209]

Este es justo el lugar donde el teatro entendido como encuentro se concentra. El 'entre' es lo que el teatro analiza, presentándolo en una forma concentrada con una intensidad extra-cotidiana. El cuerpo se presenta como punto de partida, elemento indispensable. Pero no acaba ahí. Quizá sea la escucha una de las claves. Y la otra el silencio. El habla se presenta como cortina de humo. Lo que más nos dice es el silencio: como omisión, como nota rítmica, como habla. Se trata de escuchar el silencio, pues el silencio apunta a lo primordial.

¿Cómo se sabe cuando ocurre el 'entre'?

> 'Algo me pasa', y cuando digo esto me refiero a algo concreto que puede distribuirse, exactamente, entre el mundo y el alma, entre el proceso 'exterior' y la impresión 'interna', pero cuando yo y otro (empleando una expresión forzada pero que difícilmente podríamos mejorarla con una perífrasis) 'nos pasamos el uno al otro', la cuenta no se liquida como en el caso anterior, queda un resto, un como lugar donde las almas cesan y el mundo no ha comenzado todavía, y este resto es lo esencial.[210]

Se trata justamente de la dimensión metafísica de la que el teatro habla (en sentido literal más allá de lo que evidentemente está presente: la idea de que el todo es 'mucho más' que la simple suma de las partes). Esa chispa que aparece entre uno y otro hombre, que define lo especialmente humano. La ontológica apertura del hombre que sólo puede detectarse en la relación viva. Preguntarse por el 'entre' es preguntarse por el hombre. "Podremos aproximarnos a la respuesta de la pregunta '¿Qué es el hombre?' si acertamos a comprenderlo como

---

209. Martin Buber, *¿Qué es el hombre?* (México: FCE, 2005), 147.

210. Ibid., 148.

el ser en cuya dialógica, en cuyo 'estar-dos-en-recíproca-presencia' se realiza y se reconoce cada vez el encuentro del 'uno' con el 'otro'."[211]

Ese 'entre' de la relación es lo que hay que cuidar. "Lo que queremos es encontrar el tejido de la vida, ni más ni menos."[212] Es importante recalcar que se trata de una búsqueda. Deben establecerse "tres conexiones simultáneas y en perfecta armonía: los vínculos entre el actor y su vida interior, entre el actor y sus compañeros y entre el actor y el público."[213] Como se ve es un arte de gran complejidad, en el que lo importante es hacer las preguntas justas y 'escuchar' profundamente. "Escuchar es más importante que hacer, [por]que hacer es el resultado de escuchar bien."[214]

Si se hace caso de tal descripción del valor del teatro, la función del director tendría que modificarse. El 'amo del reino' ya no tendría que crear una 'visión' que imponer ante un público –el lente cinematográfico hace esto de mil maravillas-. Al ganar en peso específico el espectador, el director tendría que ser un 'espectador de profesión'[215] que cuidara el 'itinerario de atención de los espectadores'.[216] La labor sería cuidar que no se pierda el interés, usando el aburrimiento como brújula (el interés es justamente el pegamento de este encuentro, lo que lo posibilita en última instancia). Esto es algo muy difícil de comprender para muchos directores: no se trata de imponer una visión personal, sino de acompañar 'lo que hay' para dejar que 'algo pase': estar al servicio de la *poiesis*.

Cuando se hace bien el trabajo nadie sabe en realidad que es lo que 'va a pasar'; es ahí precisamente, en ese instante de misterio, que reside la belleza del teatro. No hay un esquema de fondo, un plan maestro que lo determina todo. El secreto está en el cultivo de sentido. "Lo que hago (...)"-dice Brook, "es

---

211. Ibid., 150-151.

212. Brook, *La puerta abierta,* 119.

213. Ibid., 55.

214. Peter Brook, entrevista de Margaret Croyden, "Mirando atrás", en *Conversaciones con Peter Brook* 1970-2000, Margaret Croyden, trad. Ismael Attrache Sánchez (Barcelona: Alba Editorial, 2003), 306.

215. Jerzy Grotowski, "El director como espectador de profesión", trad. Jaime Soriano, en *Principios de dirección escénica*, ed. Edgar Ceballos (México: Escenología, 1999), 271.

216. Ibid., 275.

prepararme. Estudiar, hasta que algo crece, que es una 'sensación de dirección'."[217] Es decir, la pregunta es una 'sensación de dirección', un 'sentido', una intuición de que algo vale la pena de ser preguntado: una fe. Una vía al necesario reencantamiento del mundo. "Es mi convicción que ésta obra debe ser hecha hoy, y sin esa convicción no puedo hacerla.'[218] Esta convicción es un punto de partida para no perderse. No es una dirección autocrática sino una guía para la exploración conjunta; acepta la exploración y los otros puntos de vista.[219] Como diría la directora inglesa Anna Furse: "Yo tampoco se a donde vamos. Todos estamos encerrados en el mismo cuarto oscuro. La única diferencia es que yo tengo los cerillos."[220]

1.3.4 Al encuentro de los otros

El reconocimiento del público es fundamental para este tipo de trabajo. "El fenómeno teatral sólo existe cuando el encuentro químico entre lo que ha sido preparado por un grupo de gente, y que está incompleto, entra en relación con otro grupo, un círculo más amplio que es la gente que son los espectadores."[221] La relación es primordial, ya que "[e]l público es el que te da la necesidad."[222] Es decir que la responsabilidad del artista "no es volverse hacia su subjetividad como

---

217. Brook, entrevista de Croyden, "Mirando atrás", 311.

218. Peter Brook, *The Shifting Point. Forty years of theatrical exploration 1946-1987* (London: Meuthen Drama, 1989), 3. *"It's my conviction that this play must be done today, end without that conviction I can't do it."*

219. Brook, entrevista de Croyden, "Mirando atrás", 314.

220. Anna Furse, *"Don Juan. Who?"* (taller práctico sobre el montaje, Riverside Studios, Londres, U.K. 23 de noviembre de 2008).

221. Brook, *The Shifting Point,* 125. *"We went to Africa because in the theatre the audience is as powerful a creative element (...) as the actor. (...) the theatre phenomenon only exists when the chemical meeting of what has been prepared by a group of people, and is incomplete, comes into relationship wit another group, a wider circle which is the people who are there as spectators."*

222. Brook, entrevista de Croyden, "Mirando atrás", 306.

si fuera lo más interesante del mundo, sin cuestionarla (...), sino dirigirse a lo contrario"[223], es decir, al 'encuentro'.

Está relación con los espectadores no es tan simple como se piensa: "es algo que hay que estudiar, sentir, y entender."[224] Estas preguntas no pueden ser simplemente contestadas desde un raciocinio en solitario y meramente intelectual. Requieren del esfuerzo que implica tomarse el tiempo.[225] "La única forma en que esas preguntas teatrales pueden cobrar vida es poniéndote delante de un público que respetas, y dándote cuenta de que, si no llegas a ellos, sales perdiendo tú y el fallo es tuyo. Tienes que hallar cuál es el terreno común y cuáles son los medios para entablar una relación con ellos."[226]

El *quid* de la cosa se encuentra en la relación. El hecho base es que, sin importar qué se vaya a mostrar sobre la escena, el teatro sólo se da porque hay alguien más ahí. Alguien más que puede abrogarse el derecho de participar más abierta y activamente. El caso extremo sería la propuesta del brasileño Augusto Boal quien en *El teatro del oprimido* habla de generar un *Teatro-Fórum.* En éste:

> se presenta una escena, o pieza, donde existe un problema, mas no una solución. Se repite el mismo espectáculo hasta el momento en que un espectador interrumpa la acción, sustituya al personaje que no sabe resolver su caso e improvise las alternativas que haya imaginado. Los otros actores, en el escenario o en la arena, son obligados a improvisar respuestas, en palabras y acciones.[227]

---

223. Peter Brook, entrevista de Margaret Croyden, "*Meetings with Remarkable Men*", en *Conversaciones con Peter Brook* 1970-2000, Margaret Croyden, trad. Ismael Attrache Sánchez (Barcelona: Alba Editorial, 2003), 150.

224. Peter Brook, entrevista de Margaret Croyden, "Experimentos en África", en *Conversaciones con Peter Brook* 1970-2000, Margaret Croyden, trad. Ismael Attrache Sánchez (Barcelona: Alba Editoria , 2003), 114.

225. Para más sobre esta idea de tomarse el tiempo Cfr. de la Vega Wood, Diego Alejandro. '*Safe Ports for Trust*': *Listening Being to Re-enchant the World* [tesis de maestría]. Amsterdam: Universitet van Amsterdam/University of Warwick: 2010.

226. Brook, entrevista de Croyden, "Experimentos en África", 125.

227. Augusto Boal, *O teatro como arte marcial* (Rio de Janeiro: Editorial Garamond, 2003), 15. "*Apresenta-se uma cena, ou peça, onde existe um problema, mas não a solução. Repete-se o mesmo espetáculo até o momento em que um espectador interrompa a ação, substitua o personagem que não sabe resolver seu caso e improvise as alternativas que tiver imaginado. Os outros*

Un teatro así busca ser 'arte', es decir proceso, y no 'obra de arte', es decir objeto o cosa. "Arte es forma de ver, no la cosa vista."[228] El teatro que tiende a 'lo artístico' no abandona el preguntar pues se ha entregado a la búsqueda incansable de 'lo otro'. Tal ejercicio de preguntar no es inocente: es construcción de ciudadanía, pues permite que sean los mismos 'espect-actores' los que "analicen y estudien los rituales a los cuales están sometidos en sus vidas y que, creativamente, sustituyan rituales y *performances* por otros más adecuados para proporcionarles la felicidad que es, al final, lo que más queremos en la vida."[229] El teatro que busca la relación, como dice Boal, produce foros para "'unificar' la Humanidad, no para 'uniformizar' a los seres humanos."[230] En suma, este teatro inminentemente social que empuja a una nueva sociabilidad es una escuela del 'habitar'. Tal habitar, como veremos más adelante es un movimiento en el que pueden expresarse las máximas posibilidades de humanización, en un andar que genera (auto)aprendizaje y que transforma al mundo transformándose a sí mismo. Habitar es movimiento por el cual los hombres se hacen más del mundo: una entrega que re-encanta y por lo tanto es máxima plenitud.

Que el teatro pueda ser una 'escuela del habitar' señala su conexión con algo profundamente humano. "El teatro está basado en una característica humana particular, la **necesidad**[231] de establecer de vez en cuando una relación

---

atores, no palco ou na arena, são obrigados a improvisar respostas, em palavras e ações."

228. Ibid., 154. "*Arte é a maneira de ver, não a coisa vista.*"

229. Ibid., 77. *"analisem e estudem os rituais aos quais estão submetidos em suas vidas e que, criativamente, substituam rituais e performances por outros mais adequados a lhes proporcionas a felicidade que é, afinal, o que mais queremos na vida."*

230. Ibid. "*'unificar' a Humanidade, mas não 'uniformizar' os seres humanos.*"

231. **Necesidad:** "es deseo consciente, aspiración, intervención dirigida en todo momento hacia un cierto objeto y que motiva la acción como tal. Las necesidades y su objeto son lados o momentos de un mismo conjunto" -según la lectura que Agnes Heller hace de Marx-. Agnes Heller, *Teoría de las necesidades en Marx*, 3ª ed. (Barcelona: Ediciones Península, 1998), 170. En un sentido humano son mucho más que lo que se requiere para mantener la existencia. Las necesidades más que aquello que debe estar presente para seguir una 'vida normal' son aquellos impulsos que se imponen a los hombres: las fuerzas y

nueva e íntima con otro ser humano."[232] Una vez más es preciso subrayar que el énfasis está puesto sobre la relación, y muy en específico sobre la 'calidad de la relación'. "La calidad"- nos dice Brook-, "se encuentra en el detalle."[233] En otras palabras, "[e]s la verdad del momento presente lo que cuenta, el absoluto convencimiento de que sólo puede aparecer cuando entre interprete y público existe un lazo de unión."[234]

Cuando se da la calidad de la relación "nuestro mundo se integra y transforma"[235] "en una relación que nunca puede ser permanente."[236] Lo que se genera en ese preciso momento es una 'cultura del lazo': "el descubrimiento de relaciones donde éstas se han sumergido y perdido –entre hombre y sociedad, entre una raza y otra, entre el microcosmo y el macrocosmo, entre la humanidad y las máquinas, entre lo visible y lo invisible, entre categorías, lenguas, géneros-."[237] Es la revitalización de nuestro ser en el mundo, fundando relaciones de calidad. "Esta unidad aparece cuando las formas temporales han cumplido su cometido y

---

capacidades que piden ser actualizadas, llevadas a la práctica. En cierto sentido, la necesidad más radical debería ser la humanización del hombre: la necesidad de la humanidad en el otro hombre. La necesidad es siempre límite de la libertad. Y en el caso de la lectura que en estas páginas se hace de la misma, es el faro que debe orientar el trabajo -como *praxis* transformadora del mundo-. Hay que reconocer que existen necesidades de carácter económico y extra-económico con sus virtudes y abismos. El reto está en tratar de que las necesidades económicas encuentren su fundamento en las extra-económicas, que son aquellas orientadas a la 'riqueza humana', a la realización de los hombres. Así entendidas, las necesidades son las chispas que echan a andar el movimiento de los hombres y debiera buscarse que se articulen en una est/ética que procure las mayores posibilidades de la libertad humana, los mejores horizontes del habitar.

232. Brook, *The Shifting Point*, 147. "*Theatre is based on a particular human characteristic, which is the need at times to be in a new and intimate relationship with one's fellow men.*"

233. Brook, *La puerta abierta*, 102.

234. Ibid., 121.

235. Brook, *The Shifting Point*, 236. "*our present world is integrated an transformed.*"

236. Ibid., 238. "*in a relationship that can never be permanent.*"

237. Ibid., 239.

nos han llevado al único instante irrepetible en que una puerta se abre y transforma nuestra visión."[238]

Ya el afamado director, teórico y pedagogo ruso Constantin Stanislavski señalaba la importancia de la relación con los espectadores. Incluso hablaba de calidad: "es la calidad lo que cuenta: crear un efecto pasajero no es el objetivo del teatro."[239] El teatro, "[v]ale infinitamente la pena cuando las impresiones se vuelven impresiones vivientes, cuando los actores del pasado en las obras se vuelven cercanos, amigos queridos."[240] ¿De qué puede estar hablando Stanislavski sino de un encuentro?

No se trata de un encuentro que busque complacer a los espectadores, o que sea dirigido para 'espectadores adoctrinados', "no gente que ha sido entretenida por nosotros, sino seres humanos sintientes y pensantes."[241] La importancia de la relación con el público queda más que clara con enunciados como el siguiente: "Piensen que una de las características más hermosas de este difícil arte es que no sólo los que están en el escenario, sino también los espectadores son participantes 'activos' en la función."[242] La relación que se entable debe procurar un encuentro de calidad.

El teatro se muestra entonces como forma de conocimiento: revela su lazo profundo con la teoría. Logra hacer esto poniendo a corporalidad y la totalidad de los sentidos en juego. El conocimiento de carácter lúdico y metafórico que propicia habla a los hombres de sus posibilidades en cuanto a formas de pararse en el mundo. Habla de la posibilidad de una interpenetración mayor con el mundo, de la riqueza de entender que el hombre se da en un **quiasmo**[243]. Es decir, que el

---

238. Brook, *La puerta abierta*, 121.

239. Constantin Stanislavski, *Stanislavski's Legacy*, ed. Elizabeth Reynolds Hapgood, 2ª ed. (London: Eyre Methuen, 1968), *Stanislavski's Legacy*, 129.

240. Ibid.

241. Ibid.

242. Constantin Stanislavski, *Creación de un personaje*, trad. Francisco J. Perea (México: Editorial Diana, 2001), 303.

243. **Quiasmo**: Según el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española es una "Figura de dicción que consiste en presentar en órdenes inversos los miembros de dos secuencias; p. ej., *Cuando quiero llorar no lloro, y a veces lloro sin querer*". *Diccionario de la Real Academia de la lengua Española*, s.v.

hombre se da en relación a partir de la condición corporal del mismo. Condición que lo arroja al mundo con una estructura inconclusa y que es constantemente reactualizada a través de su *praxis*: haciendo evidente que el hombre por la necesidad de su libertad, tiene que jugarse. Es por ello conocimiento sobre el habitar:

> Nosotros, seres humanos, desde que somos concebidos, necesitamos expandirnos: para dentro y para fuera. Para fuera, buscando un territorio que sea mayor que el volumen de nuestro cuerpo –la casa, el jardín. Para dentro, la poesía. Todas las poesías. Para fuera, la tierra firme; para dentro, el saber y la búsqueda.[244]

"Quiasmo", http://www.rae.es (consultado el 11 de mayo de 2011). El sentido en el que se utiliza en este trabajo sigue aquel propuesto por Maurice Merleau-Ponty: quiasmo, según el filósofo es una figura que ayuda a mostrar la estructura ontológica que se da en el seno de la 'carne'. Merced al quiasmo se explica el entrecruzamiento o interpenetración que arroja la intercorporeidad de 'lo que es'. La estructura del quiasmo permite conjuntar la mismidad y la diferencia: las cosas participan de la carne, pero nunca llega a haber identidad total. El encuentro de la mismidad en lo que es siempre inminente, pero nunca consumado. Hablando de los hombres, el quiasmo ayuda a mostrar lo íntimo de la ligazón de estos con el mundo: el ser humano está literalmente encarnado y esto habla de la necesidad de moverse cabe las cosas. El quiasmo ayuda a entender la posición que la condición humana da y sus implicaciones para el habitar. Quiasmo es la figura esencial que explica no sólo la estructura de la 'carne'. Se replica en la relación entre *idem* (cuerpo) e *ipse* (aura) mediante la expresión (*praxis*), en la estructura del *ethos* entre 'morada' y 'carácter', en la relación entre 'trabajo' y 'juego' en el ejercicio de la realidad humana, en la triple estructura de la *mimesis*, en el encabalgamiento de *praxis* y *poíesis* que busca la formación no sólo de una 'suave agencia' sino también de un *ethos poiético*, en la relación entre 'trabajo' y 'necesidad'. Quiasmo es una estructura alegórica que hace que permanezca siempre una tensión irresoluble para obligar a la *dymamis* continua de la 'hiperdialéctica'. Es ese grado de inestabilidad necesaria en la estructura de 'lo que es' que permite la dehiscencia desde la profundidad de la carne de aquello que quiere ser expresado: la posibilidad, el poder las cosas. Nos recuerda como nos jugamos en el mundo.

244. Boal, 117. "*Nós, seres humanos, desde que somos concebidos, necessitamos nos expandir: para dentro e para fora. Para fora, buscando um território que seja maior do que o volume do nosso corpo –a casa, o jardim. Para dentro, a poesia. Todas as poesias. Para fora, a terra firme; para dentro, o saber e a busca.*"

Sin embargo, que el conocimiento se dé depende de la calidad en la relación. "La calidad es real (...) es sagrada, pero está siempre en peligro."[245] Esto es una llamada al dinamismo en la práctica teatral, pues lo escurridizo de la 'calidad' requiere que se explore perpetuamente -una y otra vez- las posibilidades del 'encuentro'. Ahí descansa la razón de ser y de seguir haciendo teatro. Imposible ponerlo mejor y más claramente que Peter Brook:

> Todos esperamos demasiado que el contacto más profundo –el del autor, el actor y el público- se dé más o menos por sí mismo. Todas las variantes del teatro de hoy, desde el más tradicional al más popular o al teatro de investigación más comprometido, todas tienden a plantear esa pregunta como si fuera secundaria, como si no hiciera falta enfrentarse a ella con la misma intensidad y determinación y profundidad que uno encuentra en otras indagaciones. Para mí, ahí se encuentra toda la cuestión del futuro del teatro.[246]

En pocas palabras, esto sugiere que hay que volver la atención a aquello más fundamental que tiene la forma teatro: el encuentro con el otro. Encuentro que tiene grandes proyecciones humanas y ayuda a experimentar y cuestionar los modos del habitar. El teatro sucede siempre en compañía de otros; de los contrario puede que presente varias de sus características pero merece entonces otro nombre. Lo que ello indica claramente es que la estructura ontológica del teatro está montada sobre un acontecimiento profundamente ético: el encuentro con el 'otro'. Esta es la plataforma sobre la que se desarrolla la cuarta y última parte de este capítulo.

1.4 El teatro al desnudo: descripción ético-ontológica

Decir lo que es el teatro no es cosa simple como ya se vio. Su asimilación durante largo tiempo como una forma de comunicación ha redundado en un 'olvido' de lo que el teatro es. Tal olvido debe ser atendido si se pretende acercarse a las mayores riquezas escondidas en el fenómeno teatral. Es indicativo que tal necesidad haya sido señalada por teatrólogos pertenecientes a comunidades teatrales distintas entre sí, escribiendo en lenguas distintas y

---

245. Peter Brook, *Hilos de tiempo*, trad. Susana Cantero (Barcelona: Ediciones Siruela, 2003), 284.

246. Brook, entrevista de Croyden, "Mirando atrás", 324.

(aparentemente) sin conocimiento mutuo. Es tal el caso de la aparición en paralelo de las 'filosofías del teatro' desarrolladas por el inglés Alan Read y el argentino Jorge Dubatti.

Cronológicamente, el primero en escribir sobre el tema fue Alan Read quien en 1999 publicó un libro de gran influencia (al menos para el mundo anglosajón): *Theatre & Everyday Life*. En este libro, Read trata de levantar las bases de una filosofía del teatro con el deseo de lograr un mayor entendimiento del fenómeno para potenciar sus posibilidades. La pregunta que el autor cree que debe formularse es '¿qué hay de bueno en el teatro?'.[247] Presentando varias trayectorias tangenciales que se aproximan a tal pregunta, el autor lanza una visión de teatro que no se mantiene en la lejanía de un escenario sino que busca afrontar la realidad cotidiana para tener algún tipo de impacto y relevancia. "Mientras la revolución siga demorándose el teatro continuará su revisión del presente, volteando su cara hacia el pasado y el futuro."[248]

Por su lado, Jorge Dubatti comenzó a causar revuelo en 2003 con la publicación de *El convivio teatral*, a partir de cuyas observaciones se desprendió la publicación de la trilogía (con sólo dos tomos hasta el momento en que esto escribo[249]) *Filosofía del Teatro* que sin duda habrá de convertirse en un referente obligado para quien pretenda estudiar el fenómeno teatral. La obra arranca con una aseveración contundente: "Se afirma que el teatro es uno de los fenómenos artísticos y humanos más completos y relevantes del mundo actual, sin embargo ya no se sabe muy bien a qué llamar teatro."[250]

El olvido del 'ser teatral' se debe a varios factores: una multiplicación y diversificación del campo de lo teatral que se debe en primera instancia a la 'desdelimitación'[251] que del mismo hicieron los artistas escénicos mediante sus

---

247. Read, 1.

248. Ibid., 46. "*While the revolution is delayed the theatre continues to revision the present, by turning its face to past and future.*"

249. mayo de 2011

250. Dubatti, *Filosofía del Teatro I*, 7.

251. Ibid., 10-11.

prácticas a lo largo del siglo XX, a la 'transteatralización'[252] característica de la espectacularización de la vida cotidiana de la Modernidad tardía, así como una redistribución de territorios entre el teatro, el cine, la televisión, el video e incluso el periodismo[253]. En vista de todo ello, "[e]n algún momento el amante del teatro se enfrenta con la pregunta radical de la teatrología: la pregunta por 'el ser del teatro'."[254]

Lo que ambos autores pretenden es ubicar al teatro en el lugar que le corresponde para posibilitar que este despliegue su mayor potencia. Tal empresa requiere "reconocer una historicidad del ser del teatro en tanto que se verifica que históricamente se han sucedido o han convivido diferentes conceptos de teatro"[255], sin privilegiar a una sobre otra. Ello no impide que partiendo de un análisis comparativo de la multiplicidad de acontecimientos teatrales pueda reconocerse una 'estructura de recurrencia y previsibilidad', "una matriz, que llamamos teatralidad, que permite usos y concepciones diversas: teatralidades, poéticas, escenas. Teatro(s)."[256] De alguna forma, esa matriz es lo que han buscado los esfuerzos hechos por los grandes teatristas de los últimos cien años al intentar devastar el bloque de todo lo que se ha entendido como teatro para 'inventar la pureza' de la forma. A partir de sus esfuerzos es posible reconocer, como ya se adelantaba desde el principio de este capítulo, que "el meollo del teatro es un encuentro."[257]

La empresa que en este apartado se pretende es heredera y continuadora de los esfuerzos de los grandes teatristas del siglo XX y principios del XXI, siguiendo la línea de investigación montada -con sus diferentes matices- tanto por Dubatti como por Read. Esta puede resumirse en los siguientes términos:

> Enfrentamos el desafío de re-definir la teatralidad en las nuevas condiciones culturales, sin nostalgia del pasado, ni anhelo de ortodoxia o de

---

252. Ibid., 14-15. Es en definitiva el *Theatrum Mundi* vuelto *Theatrum Theatri.*

253. Ibid., 19.

254. Ibid., 23.

255. Ibid., 8.

256. Ibid., 14.

257. Grotowski, *Hacia un teatro pobre*, 51.

absurdos modelos de pureza de "género". Se trata de pensar el teatro desde una concepción amplia que capitalice las experiencias del siglo XX y el presente. Para ello es necesario volver a pensar el teatro en términos filosóficos. Formular las bases de una Filosofía del Teatro que se pregunte por el ser del teatro, que de cuenta de su entidad problemática.[258]

Lo primero a notar cuando se habla de teatro es que se trata de un suceso: el teatro 'sucede' en medio de la vida humana. "Es un conjunto de hechos, es praxis, es acción humana, trabajo humano (Marx), en las coordenadas espacio-temporales de la vida cotidiana."[259] No obstante, tal participación se da en oposición. En su aparecer en la realidad marca una separación con ella. "El teatro funda en cada función un régimen de alteridad con otras reglas, diversas del sentido común y de los saberes del régimen de experiencia cotidiano. Cuando vemos teatro ejercitamos permanentemente la relación asimilativa y de contraste entre la experiencia cotidiana y el arte."[260] Esto genera un espacio de conexión y contraste en el que por fricción se da una deriva extracotidiana que hunde sus raíces en la cultura viviente de lo cotidiano.

De acuerdo con Read, para entender plenamente al teatro hay que entender el 'aura' de lo teatral. "El aura[261] del teatro como la describe Walter Benjamin parece depender del espacio y tiempo únicos donde ocurre para sus efectos, y eso es lo que lo distingue de los medios mecánica y electrónicamente reproducibles."[262] El aura del teatro descansa en la presencia 'viva' del cuerpo en escena. La atención se vira hacia los cuerpos y las tensiones que tienen con el contexto cotidiano. De ahí que Read aventure la siguiente definición: "Teatro es una práctica expresiva que involucra una audiencia mediante imágenes en el centro de las cuales se encuentra [la presencia viva d]el cuerpo humano. Es la

---

258. Dubatti, *Filosofía del Teatro I*, 22.

259. Ibid., 31-2.

260. Ibid., 33.

261. Se mencionará ocasionalmente al aura en las páginas siguientes. Un abordaje más amplió se dará en la segunda parte de esta tesis.

262. Read, 157. "*The aura of theatre as describes by Walter Benjamin appears to depend upon the unique place and time of its occurrence for its effects, and it is this that distinguishes it from mechanically and electronically reproducible media.*"

única práctica artística que trata al cuerpo de esta manera, y como tal incluye formas performativas que van de la danza a los ritos mortuorios."[263] La definición reconoce la diversidad de prácticas que engloba, tratándolas a partir de algunas características que encuentra en común entre ellas –marcadamente la presencia del cuerpo humano en el centro de una 'operación poética'-.

En él teatro el aura de los participantes está presente, por efecto de la territorialización generada por sus cuerpos. No debe ignorarse la centralidad de la presencia del cuerpo y su 'aura' en el fenómeno teatral. Es justo en este punto donde se esconde la especificidad y la riqueza de 'lo teatral' –de lo escénico en su conjunto-. Entender esto es comprender que el cuerpo es la clave de entendimiento de lo teatral.

> El teatro es finalmente el único arte que requiere de la presencia de dos organismos en el mismo lugar, cuerpos de la misma especie, uno como actor el otro como público. Ésta es una precondición tan obvia para el teatro que ha permanecido generalmente dada por hecho, sin resaltarse y sin pensarse, (...). Éste hecho es tan obvio como el día a día -en otras palabras descartado como lugar común que no merece consideración- y postula preguntas fundamentales sobre el teatro como algo fundacional a la naturaleza humana.[264]

El teatro utiliza como 'medio expresivo' "las acciones corporales, físicas y físicoverbales, generadas por alguien con su cuerpo ante otro que observa (percibe, no sólo mira) esas acciones en presencia de él."[265] Así, el cuerpo funciona como lienzo para la expresión y como ancla que sitúa las acciones corporales teatrales en coordenadas espaciotemporales específicas. En este sentido, como se verá más adelante, el teatro muestra la estructura de la

---

263. Ibid., 10. "*Theatre is an expressive practice that involves an audience through the medium of images at the centre of which is the human body. It is the only arts practice that foregrounds the body in this way, and as such includes performative forms from dance to death rites within its parameters.*

264. Ibid., 154. "*Theatre is after all the only art which requires the presence of two organisms in the same place, bodies of the same species, one as performer the other as an audience. This is so obvious a precondition for theatre that it remained largely taken for granted, unremarked and unthought (...). This fact is only as obvious, in other words disregarded as a commonplace not worth consideration, as the everyday, and it poses first principle questions about theatre as foundational to human nature.*"

265. Dubatti, *Filosofía del Teatro I*, 34.

corporalidad humana que se despliega desde la naturaleza hasta el mundo de lo humano.

La radicalidad de las acciones corporales teatrales sugiere una intencionalidad que 'trasciende la materialidad de la empiria', "acciones no-naturales [que] parten del plano histórico-cotidiano para excederlo y derivar en una zona de alteridad."[266] Ello sería lo que brinda al teatro -en términos de Read- su dimensión 'metafísica': literalmente más allá de lo físico presente (el todo como mucho más que la simple suma de las partes). La estructura del acontecimiento teatral es paradójica. "[E]l teatro se manifiesta como una estructura-matriz de acontecimiento en la cultura viviente capaz de albergar inserciones o de entablar relaciones periféricas y construir espacios de comunidad."[267] Mediante el trabajo sobre y desde los cuerpos el teatro (en sus mejores momentos) logra una ampliación del mundo por vía metafórica. El arrojo de los cuerpos permite en su juego sentar un ente poético. Esto es una imagen teatral densa que se percibe como una zona de experiencia compartida y que posibilita la liberación de saberes sobre lo que implica estar parado en el mundo. El teatro así se muestra como lente sobre el habitar.

La pregunta capital no está en el campo de la comunicación sino en la experiencia del encuentro por lo que la atención tiene que fijarse en la relación entre teatristas y espectadores. Relación que se da en situaciones específicas que hacen del teatro un arte 'aurático' por excelencia. En el encuentro de los cuerpos que abren por vía metafórica otros órdenes del ser descansan las mejores posibilidades del teatro. Es justo en ese eje donde se encuentra el corazón del fenómeno teatral. Para hablar de él se partirá de la definición de Read entendida a la luz de las tres dimensiones que propone del 'acontecimiento teatral'. A partir de esta visión el teatro 'debiera' entenderse como un suceso simultáneamente ético, poético y político:

> La ética es relevante porque tengo que preguntar cómo es que la gente vive y trabaja junta, mientras valoro la diferencia entre la gente y explico la justicia en la sociedad. Una poética es necesaria para comprobar la mecánica interna del teatro, lo que quiero decir por teatro y como éste

---

266. Ibid., 35.

267. Ibid., 31.

> produce sus efectos. La política ya está imbuida en estas posiciones porque el teatro y su pensamiento sólo son posibles dentro de la *polis*, diferentes culturas tienen diferentes políticas que dan cabida a diferentes teatros con mayor o menor libertad, y la relevancia y poder de innovación del teatro dependen de tales perspectivas políticas variables.[268]

Puesto aún más claramente, el teatro debiera ser comprendido como una 'estructura ética' que se forma en torno a una 'operación poética' que propicia un 'acontecimiento político'. Las tres dimensiones estarían así articuladas a partir de la presencia del cuerpo humano en el centro de la operación. En aras de enriquecer la comprensión de estas tres dimensiones, se intentará un cruce con la lectura hecha por Dubatti del acontecimiento teatral. Dicho cruce es posible por la centralidad que se da a lo corporal en ambas perspectivas. El argentino nos propone una matriz de recurrencia y previsibilidad que encuentra en el fenómeno teatral.

Su 'fórmula nuclear' presenta una "tríada de sub-acontecimientos concatenados lógico-causalmente, de manera tal que el segundo depende del primero y el tercero de los dos anteriores."[269] Estos 'tres momentos de constitución del teatro en teatro' son: a) el 'acontecimiento convivial', que es condición de posibilidad y antecedente de b) el 'acontecimiento de lenguaje o acontecimiento poético', frente a cuyo advenimiento se produce c) el 'acontecimiento de constitución del espacio del espectador'.[270] Sin la presencia simultánea de los tres sub-acontecimientos y la mutua afectación entre los mismos, no es posible hablar de un acontecimiento teatral.

> De esta manera puede elaborarse una definición lógico-genética del teatro: es la producción y expectación de acontecimientos poéticos corporales (físicos y físicoverbales) en convivio. También, desde otra perspectiva,

---

268. "*Ethics is relevant because I have to ask the question how people can live and work together, while valuing the difference between people and accounting for justice in society. A poetics is necessary to ascertain the internal mechanics of theatre, what I mean by theatre and how it produces its efects. Politics are already imbued in these positions because theatre and its thought are possible only within a* polis, *different cultures have different politics that give rise to different theatres with more or less freedom, and theatre's relevance and innovation of theatre are contingent upon such variable political perspectives.*" Read, 2-3.

269. Dubatti, *Filosofía del Teatro I*, 35.

270. Dubatti, *El convivio teatral*, 16.

> puede formularse una definición pragmática: el teatro es la zona de subjetividad resultante de la experiencia de estimulación y multiplicación recíproca de las acciones conviviales, poética (corporales: físicas y físicoverbales) y expectatoriales en relación de compañía. El teatro, en suma, como espacio de subjetividad y experiencia que surge de la multiplicación convivial-poética-expectatorial.[271]

A continuación se propondrá un traslape entre las 'dimensiones' de Read y los 'acontecimientos' de Dubatti. Ésta operación por supuesto no logra un empalmamiento terso y perfecto entra ambas propuestas, pero parece lo bastante consistente y convincente como para intentarlo. Por otro lado, las tensiones que puedan aparecer entre ambas posturas más que generar obstáculos irresolubles, pueden resultar indicativas de la riqueza y complejidad de la estructura paradójica de lo teatral. Continuemos pues con este diálogo de 'filosofía del teatro'.

1.4.1 'Estructura ética': el acontecimiento convivial

La corporalidad abre la primera relación que debe ser tratada en el teatro, aquella que se establece entre el actor y el espacio. "Es ésta la que relaciona la ética hacia dentro con la poética y hacia afuera con la política del *performance*."[272] La presencia del cuerpo en cierto espacio permite que se de la 'estructura ética', la 'operación poética' y el 'acontecimiento político'. Esto se entiende mejor si se revisa la mecánica para la generación de imágenes en el teatro.

Fenomenológicamente se observa que "la coherencia interna del teatro es la de la imagen formada por un cuerpo en 'situación'"[273]. La importancia del análisis fenomenológico en el teatro descansa en "su intento de describir nuestra 'experiencia situada' como 'sujetos cuerpo' que experimentan creativamente el mundo antes de analizarlo en términos abstractos."[274] En otras palabras, el análisis fenomenológico rescata la importancia de 'ser y tener' un cuerpo en una

---

271. Dubatti, *Filosofía del Teatro I*, 36.

272. Read, 96. "*It is this that relates an ethics back to a poetics and out to a politics of performance.*"

273. Ibid., 92. "*theatre's internal coherence is that of the body in 'situation' as image*"

274. Ibid., 93. "*The relevance of phenomenology for theatre arises with its attempt to describe our 'situated experience' as 'body subjects' who creatively experience the world before ever analysing it in abstract terms.*"

situación específica. La presencia del cuerpo vista desde una perspectiva ética señala que la "coherencia externa [del teatro] es una de 'dis-posición' en un contexto. Es este posicionarse del teatro, en una dimensión ética, lo que marca su proyecto social y político."[275]

Esto resuena con lo encontrado por Dubatti quien sostiene que "el punto de partida del teatro es la 'institución ancestral del convivio': la reunión, el encuentro territorial, en un punto del espacio y el tiempo (...) Conjunción de presencias e intercambio humano directo, sin intermediaciones ni delegaciones que posibiliten la ausencia de los cuerpos."[276] El convivio es en este sentido el principio del teatro; principio en tanto fundamento y en tanto punto de partida lógico-temporal. Para que haya teatro, lo primero que debe darse es la concurrencia de artistas, técnicos y espectadores en un lugar y tiempo particulares.[277] "El convivio implica una asistencia *in praesentia*."[278]

Dado que el convivio es el principio del teatro, la primer dimensión del teatro es ética. En otras formas artísticas el cuerpo que está presente es el del espectador frente a la obra. En el teatro –de ahí su poderosa impronta- el espectador está frente a otro cuerpo humano, lo que abre la posibilidad de un encuentro 'humano'. El teatro es por ello profundamente ético: "no hay aquí el sentido de una noción individualista, sino un marco que sobrepasa el enunciado epistemológico 'Yo pienso' con el enunciado 'Yo estoy parado'[279], por lo tanto

---

275. Ibid. "*its outer coherence is one of 'dis-position' in context. It is this 'placing' of theatre, in an ethical dimension, that marks its social and political project.*"

276. Dubatti, *El convivio teatral*, 17.

277. La división de los asistentes en estas tres actividades básicas responde a una división del trabajo que es necesaria para que el teatro suceda (lo cual no necesariamente tiene porque derivar en una situación de superioridad de unos sobre otros). Las funciones básicas establecen una estructura de relaciones que permite una cierta forma del trabajo (como lo entendía Marx) humano: el trabajo artístico.

278. Dubatti, *Filosofía del Teatro I*, 49.

279. '*I stand'*, en inglés, remite no sólo a estar parado, sino a estar comprometido con una postura.

fundamentado en e inclusivo del 'otro' como precondición indispensable."[280] Se supone aquí una relación cara a cara. El sujeto ético es el que tiene rostro, y ese rostro lo pone como 'dis-posición' frente al rostro de otro.[281] El 'rostro a rostro' provoca una 'estructura ética' que es la primera dimensión del teatro.

Gracias a que el convivio es la base sobre la que se erige el teatro, su estructura "no admite reproductibilidad tecnológica, [por lo que] el teatro es el imperio por excelencia de lo aurático (Benjamin)."[282] Para que haya teatro los asistentes al convivio necesitan donar sus presencias corporales al trabajo. Evidentemente el encuentro de presencias no es perdurable (pues la gente eventualmente se va a su casa),

> dura lo que el convivio: en consecuencia, es también imperio de lo efímero, de una experiencia que sucede e inmediatamente se desvanece y se torna irrecuperable. (...) Por su efímera dimensión convivial, el teatro -como la experiencia vital- se consume en el momento de su producción y es recuerdo de la muerte.[283]

Es decir que la matriz-estructura del acontecimiento teatral al poner el énfasis en la presencia de los cuerpos se revela como una forma de conocimiento sobre lo humano. Su misma naturaleza efímera recuerda la naturaleza finita de la existencia humana, que tan profundamente afecta la manera en que conducimos nuestra vida los hombres. Del mismo modo, por su naturaleza convivial el teatro es un recordatorio de que la formación como seres humanos implica de la manera más radical a los otros. La existencia humana es con los otros o no es. "'Los otros' no significa 'los demás fuera de mí', de los cuales se diferencia mi yo, más bien se

---

280. Read, 90-91. "*there is no sense here of an individualist notion, but rather a framework that surpasses the epistemological statement 'I think' with the statement 'I stand', thus grounded on and inclusive of the 'other' as its indispensable precondition.*"

281. Ibid., 91.

282. Dubatti, *Filosofía del Teatro I*, 61.

283. Dubatti, *El convivio teatral*, 18.

trata de aquellos de los que uno principalmente no se diferencia, entre los que uno también existe."[284] El teatro enfatiza nuestro ser-con-otros:

> No se va al teatro a estar solo: el convivio es una práctica de socialización de cuerpos presentes, de afectación comunitaria, de rechazo a la desterritorialización sociocomunicacional propiciada por las intermediaciones tecnológicas. En tanto convivio, el teatro no acepta ser televisado ni transmitido por satélite o redes ópticas ni incluido en internet o chateado. Exige la proximidad del encuentro de los cuerpos en una encrucijada geográfico-temporal. Un vínculo estrictamente aurático.[285]

Pero no sólo por eso el teatro es de naturaleza ética. El teatro funciona también como un dispositivo de reflexión desde el cual se lanzan cuestionamientos éticos. La ética, a diferencia de la moral, "no sólo discurre sobre la conducta normativa y el comportamiento correcto, también abunda en la posibilidad de su propia sombra, la negación y desafío de las normas [sobre las que está establecida]."[286] La ética aquí se entiende como una interacción entre teoría y práctica que catapulta hacia el ámbito de lo político. "Pensar y actuar están conectados en un sentido ético y arrojan resultados que son políticos."[287] La reflexión ética en el teatro se encarna mediante acciones corporales que cuestionan el orden establecido y por tanto resuenan en la esfera de lo político. El actuar que es corporal y que muestra una cierta organización del cuerpo puede jugar con la 'desorganización' como estrategia crítica; desorganización que es en el fondo un ejercicio de reconstelación de aquello que hay. Esto abre el espacio de la posibilidad,

> espacio donde el teatro sucede. Tanto la ética como el teatro están preocupados con la posibilidad. Por el contrario, la representación es el reflejo de una proposición 'existente' como si fuera un hecho, y esto nunca es lo que el teatro logra. La imagen teatral, como ninguna otra, es siempre

---

284. Alberto Constante, "Universalismo y relativismo en ética", *Ética, persona y sociedad: una ética para la vida* (México: Editorial Porrúa/Tecnológico de Monterres, 2007), 88.

285. Dubatti, *Filosofía del Teatro I*, 65.

286. Read, 89-90. "*Ethics not only raises questions of normative conduct and lawful behaviour, it also traces out the possibility of its own shadow, the negation and defiance of norms.*"

287. Ibid., 91. "*Thinking and acting are connected in an ethical sense and give rise to results which are political.*"

> posibilidad sin clausura -como la relación ética que siempre está esperando creación-.[288]

Los grandes teatristas del último siglo lo entienden muy bien. Por eso, por ejemplo, la insistencia de Peter Brook (señalada más arriba) sobre la necesidad de voltear a ver la relación con los espectadores. Hay un fuerte impulso a entender al teatro a partir de las relaciones que se establecen: relaciones que parten de la experiencia de la condición humana y que por ello se tornan irremediablemente sujetas al cuestionamiento ético. Esto hace que haya que partir desde el 'encuentro', es decir, de la estructura teatral como 'acontecimiento convivial'. De ahí que, como bien señala Alan Read,

> lo único que puede distinguir al teatro ahora es un posicionamiento ético. Una ética de lo escénico es una característica esencial de cualquier filosofía y práctica del teatro. Sin ella todo un conjunto de prácticas culturales que derivan de un arreglo muy específico de relaciones de poder entre personas son liberadas de responsabilidad para con esas personas. Ello puede ser una perspectiva que se antoje, pero una que hay que interpelar aunque sea para preguntarse lo que ha sido la preocupación del siglo, esto es, ¿qué hay de bueno en el teatro?[289]

La calidad de la relación que se posibilita a través de la forma teatro se vincula íntimamente con el milagro de lo humano (siempre en compañía) y con la posibilidad de un re-encantamiento del mundo. Para describirla, es preciso tomar prestada aquella intuición que Martin Buber llamó el 'entre' y que describió como un chispa que echa a andar el fuego de lo humano. Así, debe quedar más que claro que el teatro es un lente que permite experimentar las potencias de los hombres. Para ponerlo en una frase: hablar del teatro es hablar del hombre. En su

---

288. Ibid., 90. "*This is the place where theatre occurs. Both ethics and theatre are concerned with possibility. On the contrary representation is the reflection of an 'existing' proposition as though it were fact, and this is never what theatre achieves. The theatre image unlike any other is always a possibility without closure, like the ethical relation which awaits creation.*"

289. Ibid., 6. "*The only thing that can distinguish theatre now is an ethical stance. An ethics of performance is an essential feature of any philosophy and practice of theatre. Without it a set of cultural practices which derive from a very specific arrangement of power relations between people are unhinged from responsibility to those people. That might be a fashionable view but one which the following has to contest if only to ask the question which remained a preoccupation to the present century, that is, what is good about theatre?*"

explorar, el cuerpo deja de ser material a ser dominado y comienza a verse como un aliado en la búsqueda: maestro que hay que aprender a escuchar, fuente de sabiduría, ariete para romper las puertas que separan de 'otro' orden de cosas.

1.4.2 'Operación Poética': *poíesis* teatral

Así, lo primero que tenemos en el teatro es un convivio. No obstante, esto no resulta suficiente para mostrar lo que el teatro es. Hay que preguntarse ¿qué es lo que sucede en este 'encuentro'? En el marco del convivio teatral los artistas son aquellos cuyo rol designado (por cuestiones temporales, de capacidad y saberes)[290] es un 'hacer' acciones que generan "un segundo acontecimiento: el 'poético'. Se inicia así la instauración de un orden ontológico otro enmarcada por la convivialidad."[291] Es el *performance* del teatrista, su trabajo, lo que inaugura el acto *poiético*. Si atendemos a la definición pragmática (ofrecida anteriormente) del teatro como "la fundación de una peculiar zona de experiencia y subjetividad en la que intervienen convivio-*poíesis*-expectación"[292] tal *performance* puede superar los conceptos de 'teatro de la representación' y 'teatro de la presentación'.

En tanto que la definición regresa al teatro a su base convivial y viviente como acontecimiento, más que 'representar' o 'presentar', el *performance* del teatrista sería un 'sentar' -en su acepción de "establecerse o asentarse en un lugar"[293]-. "'Sentar' es lo que genera el acontecimiento: construye un espacio-tiempo de habitabilidad, 'sienta' un hito en nuestro devenir en la historia, sienta -como señala Alan Badiou- un 'tiempo propio'."[294] El acto poético sería precisamente este 'sentar', lo que implica que su función primaria no sería la comunicación ni la generación semiótica ni la simbolización, sino la 'instauración ontológica': "'poner un mundo a existir', hacer nacer (o volver a nacer con variaciones en cada función) un 'nuevo ente', poner un acontecimiento y un objeto

---

290. Dubatti, *Filosofía del Teatro I*, 57.

291. Ibid., 89.

292. Dubatti, *Filosofía del Teatro II*, 33.

293. *Diccionario de la Real Academia de la lengua Española*, s.v. "sentar", http://www.rae.es (consultado 06 de abril de 2011).

294. Dubatti, *Filosofía del Teatro II*, 33.

/ diversos objetos a existir en el mundo. Llamamos a esta capacidad de la *poíesis* - en tanto generación de acontecimientos y entes poiéticos- 'función ontológica'."[295]

La generación de imágenes a partir del trabajo corporal se encuentra en el centro de la operación poética teatral; es el vínculo entre la estructura ética y el acontecimiento político que abre la diferencia ontológica. La operación poética en el teatro consiste en un proceso de creación de imágenes que brinda conocimiento por medio de la experiencia.[296] Según Read, la "poética está hecha de testigo y documental, testimonio y conocimiento, fe e imaginación."[297] La pregunta aquí es qué tipo de conocimiento genera y qué son las imágenes.

La esencia del teatro está en las imágenes que en su seno ocurren y que vinculan íntimamente a actores y espectadores -formando un (o subrayando el) quiasmo-. "Las imágenes teatrales son por definición una 'transacción' que forma parte de una economía de intercambio simbólico."[298] Dicho intercambio cuestiona la separación tradicional entre corporal e intelectual: "[e]s bastante 'rizomático', hace asociaciones desconcertantes e impredecibles, nada tiene que ver con representación y oscila entre lo material y lo metafísico."[299]

Estas imágenes son 'transacciones,' experiencias, atmósferas vivas que comprometen toda la corporalidad de los participantes haciéndolos más que observadores testigos partícipes. "Las imágenes del teatro se compone de elementos materiales- cuerpos en acción y habla articulada en lugares, y una audiencia receptiva a esa acción y habla-."[300] Estas imágenes 'consistentes'[301]

---

295. Ibid., 71.

296. Hay que recordar que según Aristóteles (*Ética nicomáquea,* VI,4; 1140a*) poíesis* y *praxis* son un formas de conocimiento.

297. Read, 61. *"Poetics is made up of witness and documentary, testimony and knowledge and belief and imagination."*

298. Ibid., 63. "*Theatre images are by definition a 'transaction' which are part of an economy of symbolic exchange."*

299. Ibid., 62. "*It is rather 'rhizomatic', it makes disconcerting and unpredictable associations, has nothing to do with representation and oscillates between the material and the metaphysical.*"

300. Ibid., 58. "*The theatre image is composed of material elements – bodies in action and speech articulated in places, and a receptive audience for that action and speech."*

requieren de los participantes, quienes deben involucrarse, por medio de una "'atención responsiva'[,] en el proceso de creación de imágenes."[302] Esto es de especial relevancia dado que el teatro "descansa precisamente en las relaciones entre la materialidad de las imágenes y las capacidades mentales de la audiencia y el actor. El teatro es después de todo un proceso dialéctico entre imágenes y otras imágenes."[303] Dialéctica que en última instancia es llevada acabo por quien presencia las imágenes. "Este encuentro tiene un aspecto metafísico en cuanto que esa imagen entre actor y audiencia es más que la suma de las varias partes."[304]

"Esta metafísica del teatro es lo que no se ve, más allá del ojo de la mente permanece sin registro."[305] Lo interesante de las imágenes teatrales es que se mueven más allá de lo que es 'observable'. Hay en este encuentro una dialéctica entre lo material y lo 'espiritual'[306]. Este encuentro entre lo espiritual y lo material en lo metafísico del teatro es lo que hace especialmente poderosas las imágenes teatrales ya que "reta la persistente y dañina división entre inteligencia y sentimiento."[307] Es un conocimiento ligado a la experiencia.

---

301. Ibid., 66. "*theatre images are not just visual, but a composite of the visual, aural and nasal.*" Incluso podría agregarse lo cinestésico. Son territorios de experiencia.

302. Ibid., 83. "*refocusing towards the 'responsive attention' to the image-making process.*"

303. Ibid., 84-85. "*Indeed theatre rests precisely on the relations between the materiality of images and the mental capacities of audience and performer. Theatre is after all a process of dialectical relations between images and other images.*"

304. Ibid., 58. "*This engagement has a metaphysical aspect in that the image between the performer and the audience adds up to more than the sum of its various parts.*"

305. Ibid. "*This metaphysics of theatre is what is not seen, beyond the mind's eye it remains unwritten.*"

306. "*In my understanding the spiritual is not to be associated with the conventions of a specific church or religion, (...), but as Joseph Beuys has said, 'one of one's own power'.*" Ibid., 73. Esto recuerda muy de cerca la noción de Aura de Walter Benjamin.

307. Ibid., 65. "*challenge the persistent and detrimental division of intelligence and feeling.*"

El paradigma de conocimiento que se genera por este medio, es muy distinto al dominante -aquel del método científico-. El espectador se torna un testigo que se enfrenta a todo un documental que le habla no de la cultura oficial sino de la acumulación y sedimentación de discursos que dan forma a su cultura. Esto lo compromete a otro nivel: no es un ojo que mira sino un cuerpo que experimenta. En este sentido, las "imágenes que retan las visiones oficiales de la realidad provocan cuestionamientos sobre qué creemos, cómo sabemos algo y los contenidos de esas creencias y conocimiento; es a través de ellas que aparece lo que es bueno del teatro."[308]

Este tipo de conocimiento experiencial cuestiona la supuesta superioridad del conocimiento científico. Se apuesta por un conocimiento de carácter complejo que puede ayudar a dar una razón mejor equipada y, por tanto, más razonable. Se abre el espacio para que lo inesperado provoque rompimientos epistemológicos que ayuden a acrecentar la comprensión.

> Cuando digo que el teatro es irrazonable quiero decir que los estándares de la razón como se derivan de la ciencia son también proclives a la duda y la contradicción. Tratar de impulsar esos estándares en el teatro es amenazar aquella fuerza innovadora que comparte con la ciencia: la posibilidad radical de que lo irracional conduzca efectivamente a un incremento de la racionalidad.[309]

El proceso de imaginación –esto es, de construcción de imágenes- en el teatro nos recuerda, una vez más, que el teatro no es "un medio transparente para la transmisión de opiniones dogmáticas o mensajes didácticos."[310] Es precisamente por ello que se recurre a la construcción de imágenes y no de conceptos. Dado que las imágenes teatrales son 'transacciones' "el teatro acepta

---

308. Ibid., 74. "*Images that challenge these official views of reality provoke questions about what we believe in, how we know something and the contents of such beliefs and knowledge and it is through them that what is good about theatre comes about.*"

309. Ibid., 78. "*When I say theatre is unreasonable I mean that the standards of reason as derived from science are themselves prone to contradiction and doubt, and to foster those standards within theatre is to jeopardise the most innovative phenomenon it shares with science: the radical possibility that the irrational will more often lead to the increase of rationality than not.*"

310. Ibid., 85. "*is not a transparent medium for conveying dogmatic opinion or didactic messages.*"

con gusto la diversidad de comunicación y busca colocar las imágenes en medio de un contexto cultural, más que predecir o diagnosticar la manera en que esas imágenes puedan transformar dicho contexto."[311] El juego es sentar las 'imágenes teatrales' como ampliación del ser. Se trata de un juego de experimentación estética que apela a la *poíesis*.

La *poíesis* -entendida a partir de su función ontológica- no prolonga el régimen pragmático de la experiencia cotidiana. Es esencial entender esto para poder delimitar el teatro frente a la extendida presencia de 'teatralidades' que son anteriores al teatro. Estas últimas comprenden "todo fenómeno de óptica política o política de la mirada (...) en el que no intervienen necesariamente los tres sub-acontecimientos constitutivos del acontecimiento teatral. La óptica política implica un conjunto de estrategias y operaciones (conscientes o no) con las que se intenta organizar la mirada del otro."[312] En esta categoría podrían incluirse teatralidades 'naturales' (como por ejemplo el llanto de un bebé pidiendo atención) y 'sociales' (seducción, deporte, clase, desfile de modas, liturgia, etc.).

Lo que distingue la teatralidad específica del teatro de las anteriores a éste es el 'salto ontológico' de la *poíesis*. "La nueva dimensión óntica del acontecimiento poético produce una amplificación del mundo, funda nuevos territorios del ser y eso es lo que distingue al teatro de otras formas de espectacularidad que podemos definir como 'parateatrales'."[313] Gracias a la *poíesis* se generan "entes específicos que encierran internamente un régimen de experiencia y funcionamiento diversos y autónomos, operan como mundos paralelos al mundo. (...) La acción *poiética* construye un orden otro, un orden diverso dentro del orden de la vida cotidiana."[314] Tales entes son precisamente las 'imágenes'.

Aquí es muy importante dejar algo bien claro: la *poíesis* adquiere un estatus objetivo puesto que no existe 'para algo'; "'sólo existe', sin por qué ni para qué. Su

---

311. Ibid. "*accepts with relish this diversity of communication and seeks to place the images in a thorough cultural context rather than to predict or diagnose how those images might transform the context itself.*"

312. Ibid., 42.

313. Dubatti, *El convivio teatral*, 21.

314. Dubatti, *Filosofía del Teatro I*, 91-2.

posible dimensión utilitaria (comunicar, producir sentido, simbolizar) es secundaria en tanto no la abarca totalmente como ente."[315] De ahí que Dubatti pueda sostener que "el origen de la *poíesis* no está en el campo sígnico, sino en el carácter de presencia del microcosmos como acontecimiento."[316] Las imágenes están mucho más allá de lo lingüístico. Ello rechaza la idea de *poíesis* como imitación, concediéndole autonomía y soberanía. "La *poíesis* se caracteriza por su apartamiento ontológico y político, el ente poético se afirma en su radical negación del ente real y su poder de transgresión y cuestionamiento de la hegemonía racionalista."[317] La *poíesis* devela en el convivio en el que estamos imbricados y ante nuestras presencias otras posibilidades del ser:

> Dicha instauración ontológica determina el estatus objetivo de la *poíesis*, su carácter de dado, que no depende totalmente ni de la subjetividad del productor o artista, ni de la del espectador. La *poíesis* posee una dimensión autopoiética que siempre implica una zona de entidad por descubrir, incluso para el creador que la ha generado con su trabajo. La *poíesis* productiva nunca es simplemente la *poíesis* que el artista cree crear o que el espectador avezado cree reconocer: siempre es más. Esto se debe a las características peculiares de la *poíesis*, que exceden el control humano. Como a la vez la *poíesis* depende de la praxis humana por la vía del trabajo, se manifiesta otro rasgo de su naturaleza oximorónica: es a la par radicalmente autónoma y profundamente deudora de la instancia de su producción.[318]

Lo que se busca es que en el proceso de 'imaginación' que se da en el encuentro entre espectadores y actores se levante una 'poética de la posibilidad'[319]. Esto es, que mediante la creación de imágenes se abra un espacio generador de conocimiento entendido como una mayor comprensión que (además) proyecta una cierta fe en la posibilidad de lo distinto que 'ya está ahí' sentado a través de las imágenes de las cuales somos parte. De ahí que pueda ser caracterizado como una forma de 'imaginación ética' ya que, desde las

---

315. Dubatti, *Filosofía del Teatro II*, 73.

316. Dubatti, *Filosofía del Teatro I*, 94.

317. Ibid., 98.

318. Dubatti, *Filosofía del Teatro II*, 71-2.

319. Read, 87. "*a move beyond humanism while remaining faithful to its intentions.*"

condiciones pasadas y presentes del 'espacio poblado'[320] en el que se da el teatro, se juega a proyectar hacia el futuro formas de relación distintas. Este 'imaginar' sucede en el seno del convivio que

> [e]n tanto experiencia vital cotidiana, (...) aparece atravesado por las categorías de estabilidad e inestabilidad, previsibilidad e imprevisibilidad de lo real, está sujeto a las reglas de lo normal y lo posible, a la fluidez, el cambio y la imposibilidad de repetición absoluta, a nuestro mundo común intersubjetivo, a la realidad compartida.[321]

Ello marca la pertenencia del teatro a un ámbito anterior al lenguaje pero no por ello ajeno a la experiencia. El convivio es experiencia vital intransferible que resulta incomunicable a quien no estuvo presente en el mismo. Es acontecimiento territorial, efímero y por lo mismo necesariamente minoritario pues sólo participan de él quienes asisten a su breve extensión en el espacio y tiempo presentes. "El teatro, en tanto acontecimiento convivial, está sometido a las leyes de la cultura viviente: es efímero y no puede ser conservado, en tanto experiencia viviente teatral, a través de un soporte *in vitro*."[322] Es la experiencia del encuentro que devela un quiasmo.

Todo ello confirma el 'espesor ontológico' de la *poíesis* teatral. Es mucho más profunda que el lenguaje, mucho más que signos. Su espesor se inscribe en el acontecimiento, llamando con ello a "volver a recordar la existencia/presencia de lo real, volver al vínculo anterior al lenguaje, antes de Babel."[323] Es por ello que el trabajo en el teatro se vuelve hacia el cuerpo. "El 'medio' (en términos aristotélicos) de constitución de la *poíesis* que llamaremos específica de la teatralidad, son las acciones físicas y físico-verbales de al menos un cuerpo viviente en presencia convivial, de allí la radicalidad de la presencia física del actor en el teatro."[324] Por lo mismo, el riesgo es un elemento siempre presente en el teatro: "el actor puede morir ante nuestros ojos, puede lastimarse, olvidarse el

---

320. Ibid., 19.

321. Dubatti, *Filosofía del Teatro I*, 64.

322. Dubatti, *Filosofía del Teatro II*, 34.

323. Ibid., 87.

324. Dubatti, *Filosofía del Teatro I*, 99.

texto, la función se puede interrumpir y suspender.'[325] El acontecimiento teatral es tan precioso como frágil: parece sujeto por alfileres-como la existencia humana misma-. Pero ese mismo riesgo introducido por los juegos establecidos por los *performance* corporales es el que abre la ventana de la posibilidad.

La presencia del cuerpo en una deriva extracotidiana cumple una función 'mediadora' o de conexión entre el mundo cotidiano y el mundo *poiético.* La corporalidad del actor los reúne frente a frente para tratar de sacar chispas a través de su fricción. El trabajo a partir de lo corporal consiste en "acciones activas o pasivas: generadas por el cuerpo a partir de su propia energía aurática o recibidas por él (por ejemplo, las acciones producidas sobre el cuerpo por una luz proyectada). Acciones necesariamente metafóricas, pero no necesariamente ficcionales."[326] Tales acciones obedecen a la lógica del mundo inaugurado por la *poíesis* (lo que marca una desterritorialización), pero se relacionan metafóricamente con el mundo de lo 'real' (la territorialidad de la cultura viviente que enmarca la *poíesis*). "El ente poético es a la vez territorial y desterritorializado a través de la doble dimensión de cuerpo físico y cuerpo poético tensionados, conectados y opuestos, en el acontecimiento poético."[327]

El ente poético es una 'masa de acontecimiento', 'espesor de la experiencia', "es pura presencia más allá de la expresión y de la comunicación, pero ya está dotado de sentido en términos deleuzianos: el sentido del acontecimiento."[328] Es la densa imagen 'consistente' susceptible de ser atravesada que es propia a lo teatral. "En tanto acontecimiento de la cultura viviente el teatro es una morada habitable, un campo de afectación de presencias fundado en el vínculo con la *poíesis.* El teatro es acontecimiento porque sucede, pero también porque es un acontecer relevante, de construcción de subjetividad."[329] El cuerpo poético que se sienta es un territorio, una zona para ser atravesada y que puede

---

325. Dubatti, *El convivio teatral*, 19.

326. Dubatti, *Filosofía del Teatro I*, 99.

327. Ibid., 101.

328. Ibid., 103.

329. Ibid., 37.

ser (parcialmente) organizada en términos semióticos sólo *a posteriori*.[330] De hecho, el acontecimiento poético teatral invita a otro tipo de relación, ya que

> si el vínculo con el ente poético es intuitivo, pulsional, irracional y encierra dominios borrosos de saberes que no son del artista sino del teatro ("el teatro sabe"), el trabajo sobre los signos y su organización marca una racionalización de esa estructura, control siempre limitado, ya que la base dominante -el cuerpo poético- es inaccesible a las estrategias racionales.[331]

Lo que aparece es (con todo su espesor) como una masa: una 'imagen' espesa y consistente preñada "(de velocidades, ritmos, sonidos, colores, intensidades...) [otro mundo] que se agrega al nuestro para relacionarnos con él."[332] Si tal mundo no aparece, entonces el ente poético nace muerto y sucumbe ante las imposiciones que le vienen dadas desde afuera. Debe imponer su propia lógica interna; proclamar su autonomía y soberanía relativa.[333] "Ya no se trata de elaborar metalenguajes sino de escenificar la 'fuga' de lo 'real otro' entre las redes del lenguaje. Poner en evidencia tanto los límites del lenguaje como la existencia -misteriosa- de algo que acontece más allá del lenguaje, en resistencia contra él."[334] Si lo logra, puede el teatro asumirse como 'mediación metafórica':

> Deja de privilegiar la ilusión de contigüidad del realismo consciente de que ya otros, y muy bien, se ocupan de ello -, y ahonda sus raíces en el campo del mito, la poesía, la imaginación, el sueño, la ciencia, lo abstracto y lo transhistórico, sin dejar de convertir todo ello en metáforas que directa o indirectamente permiten, al ser indagadas, descifrar y pensar el presente.[335]

---

330. Ibid.

331. Ibid., 110.

332. Ibid., 112.

333. Ibid., 115.

334. Ibid., 123.

335. Ibid., 20. "La alteridad del ente poético respecto del mundo cotidiano marca una incisión, o al menos una fricción o tensión ontológica entre ambos niveles del ser. Esa tensión ontológica entre la entidad del mundo cotidiano y la nueva presencia estra-cotidiana del ente poiético es el atributo político más potente del arte (como hemos sostenido en otras oportunidades), especialmente por su capacidad de resistir la transteatralización." Dubatti, *Filosofía del Teatro II*, 71. La función metafórica permite al teatro el salto ontológico que le dota de una dimensión crítica del mundo que lo enmarca.

¿Cómo se da este conocimiento experiencial propio de lo teatral? Es un conocimiento 'imaginativo' que merced a las imágenes que produce desprende sentidos por vía metafórica: abre el mundo alrededor de nosotros. "El conocimiento del teatro es quizá más un *know-how* ya que combina las más simples demostraciones físicas con los ajustes mentales más complejos."[336] El teatro interpela a sus participantes a un nivel 'metafísico' haciéndoles saber que 'algo pasa' por vía metafórica. Metafísico en tanto 'más-que-físico' dado que presenta un mundo que es mucho más que la simple suma de las partes. Por eso pone en juego a la intuición. "Este es el sexto sentido del teatro que, si bien es metafísico, es compartido y comprendido en común."[337] Sexto sentido que, por cierto, se encuentra aterrizado en el cuerpo. Quizá para dejarlo más claro sea pertinente un ejemplo:

> Al nivel más simple en el teatro la mano de la mujer se mueve hacia el hombre abajo de la mesa, al tiempo que ella habla a su marido. La imagen no es la mano, el habla ni la mesa, sino la comprensión de la expresión de infidelidad y los sentimientos que tal revelación genera. Es engaño, no un conocimiento de las relaciones maritales, sino la conciencia de que algo pasa.[338]

En resumen, la operación poética que sucede en el acontecimiento convivial teatral genera entes poéticos que llamamos 'imágenes'. Éstas son territorios de experiencia susceptibles a ser atravesados y que obedecen a lógicas propias y distintas. Las imágenes aparecen y se posicionan lado a lado con el mundo de lo cotidiano para friccionarse con éste. Gracias a que han sido 'sentadas' por los cuerpos de los actores que se encuentran en su centro y socializadas con los cuerpos de los espectadores, las imágenes son compartidas

---

336. Read, 67. "*The knowledge of theatre is perhaps more a know-how for it combines the simplest physical demonstration with the most complex mental adjustments.*"

337. Ibid., 68. "*This sense is the sixth sense of theatre and while it is metaphysical it is commonly shared and understood.*"

338. Ibid., 67-68. "*At the simplest level in the theatre the hand of the woman moves towards a man under a table, as she speaks to her husband. The image is neither hand, speech nor table, but the realisation of the expression of infidelity and the feelings consequent on this revelation. It is a cheat, not a knowledge of marital relations, but an awareness that something's up.*"

en lo que es un verdadero encuentro de presencias 'auráticas'. Lo que se abre más que un espacio de comunicación es un lente para el conocimiento de la realidad y sus reglas, cuyo brillo hace proyecciones críticas que posibilitan la ampliación de las posibilidades del habitar en una situación particular. Así, por vía metafórica la operación poética se abre desde la estructura ética del encuentro hacia el ámbito de lo político.

1.4.1 'Acontecimiento político': la expectación poiética-convivial

La liga entre la ética y lo político resulta evidente en tanto el teatro genera un cuestionamiento del orden establecido sentando con la *poíesis* otras posibilidades. Si el teatro abre la posibilidad en el encuentro, entonces, no es un reflejo del *status quo.* Se da una crítica encarnada "mediante el acto del teatro y su disposición ética. El teatro es tanto sombra como eco de lo cotidiano. No es un reflejo y no completa este reino sino que lo distorsiona al tiempo que permanece íntimamente ligado e inseparable de él."[339] Las acciones llevadas a cabo en el teatro muestran las grietas del orden representado apuntando desde el cuerpo hacia otras posibilidades de éste y del orden mismo. Y dado que el teatro nunca sucede en un 'espacio vacío' tal distorsión es una crítica que parte de lo ético y lo poético hacia lo político.

Esta relación entre la estructura ética y el acontecimiento político se comprende mejor si se entiende que en la relación que se establece en el teatro siempre hay tres personas.[340] "Hay, en el acto teatral, el actor, la audiencia y tú, y es esta naturaleza dialéctica y tripartita la que demanda una respuesta distinta al evento."[341] Así, aún si 'tú' y 'yo' logran formar un 'nosotros', el tercero abre siempre el espacio de la diferencia y genera un espacio político que da cuenta de las 'dinámicas de la diferencia'.[342] En una relación binaria siempre está la tentación de

---

339. Ibid., 94. *"the act of theatre and its ethical disposition."*

340. Ibid., 94.

341. Ibid. "*There is, in the act of theatre, the performer, the audience and you, and it is this tripartite, dialectical nature that demands distinct responses from the ensuing event."*

342. *"Any theatre entering this terrain cannot presume the unitary, fusion or sameness beloved of another more innocent era."* Ibid. Esta exigencia viene dada

lo ritual y lo terapéutico; es decir, de una fusión Rornántica. En palabras de Read, "[e]l emparejamiento binario funciona como punto de partida del teatro como propaganda y es la antítesis de lo que considero es un teatro relevante."[343] En el teatro que entiende la estructura tripartita se descarta la completa identificación y se entra al espacio de lo público.

Es decir que para que el teatro acontezca, se requiere de la instauración de un espacio complementario al poético: el de la expectación. "No hay teatro sin función expectatorial, sin espacio de veda, sin separación óntica entre espectáculo y espectador."[344] El espectador es quien completa el círculo. Mientras que los actores y los técnicos se encuentran abocados a la producción creativa, "[e]l trabajo del espectador consiste en la producción receptiva (o *poíesis* del espectador)."[345] Esta idea se retomará más a fondo cuando se presente la relectura ricoueriana sobre la *mimesis* aristotélica. Baste señalar por el momento que

> [c]onvivio y *poíesis* concitan al espectador para el advenimiento del teatro, que sólo puede producirse sí y solo si la expectación se manifiesta dando entidad totalizante al acontecimiento teatral. Acción de presencia, acción poética y acción de percepción se multiplican, entrelazan, fusionan y distinguen en interacción de metamorfosis permanente.[346]

Es muy importante destacar que se señala la distinción entre los diversos actos. De tal distinción depende que la teatralidad adquiera un carácter *poiético*; es decir, que se de el salto ontológico. "Si en el espectador no hay conciencia de la distancia ontológica entre *poíesis* y cultura vivierte, no percibe el pasaje ontológico, no distingue entre vida y obra, y en consecuencia no advierte el acontecimiento poético."[347] Ello significa, que la expectación *poiética* (o *poíesis*

---

por el pluralismo, la cautela a postular 'verdades absolutas', la influencia del feminismo, la diversidad sexual y la diferencia étnica.

343. Ibid. *"This binary pairing is where the theatre as propaganda begins to work and is the antithesis of what I believe a relevant theatre to be."*

344. Dubatti, *El convivio teatral*, 23.

345. Dubatti, *Filosofía del Teatro I*, 132.

346. Dubatti, *Filosofía del Teatro II,* 36.

347. Dubatti, *Filosofía del Teatro I*, 132.

receptiva) sólo puede darse *a posteriori* de la constitución de la *poíesis* (creativa) que es generada mediante la corporalidad del actor.

Ahora bien, no hay que pasar por alto el carácter complejo de la expectación. A pesar del énfasis que los orígenes de la palabra teatro hacen sobre la mirada, la expectación es mucho más que un simple ver: "la inmersión en la cultura convivial y los diversos componentes sensoriales del cuerpo poético (visuales, auditivos y olfativos, principalmente) extienden la idea de examinar u observar a 'percibir' con todos los sentidos y, por extensión, experimentar, vivir un campo de experiencia."[348] Tal travesía es, en definitiva, un dejarse afectar y estimular. "El espectador es a la vez protagonista de esa multiplicación [de la experiencia] y testigo de su dimensión de acontecimiento. Pero además cumple una función de colaboración: si decide no participar en la experiencia, la misma se interrumpe."[349]

Tal colaboración puede tomar varias formas que oscilan entre la plena identificación y el pleno ejercicio de la distancia ontológica. Lo que no varía es la presencia del espacio de expectación en el convivio teatral y que permite compartir la experiencia mediante el 'sentar' una imagen teatral. En caso de desaparecer, el teatro se convierte en alguna otra forma de espectacularidad o teatralidad dado que se rompe la distinción entre la vida cotidiana y la *poíesis*. Es preciso repetirlo,

> [n]o hay teatro sin función expectatorial, sin espacio de veda, sin separación entre espectáculo y espectador, aunque esa distancia sea preservada internamente y el espectador observe el espectáculo desde adentro de la *poíesis*: pueden desaparecer o convivir con el borramiento, pero en algún momento se restituyen, sea en el ejercicio interno del espectador o en la actividad intersubjetiva.[350]

También se aprende a ser espectador. Uno va afinando su capacidad para distinguir las convenciones y los juegos que en torno a ellas se hacen. Esto es lo que separa a un espectador ingenuo (como un niño que no distingue la distancia ontológica del acto poético con la realidad) del espectador avezado. Para enfrentar

---

348. Ibid., 133.

349. Ibid., 134.

350. Ibid., 137.

las formas de teatro contemporáneo que juegan con las tensiones entre el arte y la vida, esto resulta indispensable. "Ante las poéticas de la liminalidad, que trabajan en la periferia entre vida y arte, el espectador informado sutiliza su capacidad perceptiva y abandona deliberadamente toda certidumbre: instala un campo de duda, que hace de la incertidumbre una mecánica de relación con la poética."[351] No obstante, esto no debe ser pretexto fácil para que los creadores se eleven en especulaciones tan rebuscadas que los lleven a querer entablar un diálogo con su propio ombligo.[352] Es preciso recordar que la base del teatro es el convivio.

Con la conciencia de la relación tripartita del convivio, se genera un foro en el que son tratados los temas de la *polis*. "Un teatro relevante y provocativo es uno que ha reconocido la naturaleza local y particular de su terreno, valorando el tiempo y el espacio como precondiciones para la crítica de valores universales."[353] El afamado dramaturgo y ex-presidente de la República Checa Václav Havel menciona en *El teatro y la política* "que el teatro es un intento particular por comprender la lógica del espacio y el tiempo, y, por lo tanto, la lógica del Ser mismo."[354] El teatro aparece entonces como un proceso en las comunidades en las que éstas pueden imaginarse a sí mismas -proceso que pareciera estar presente en todas las sociedades-.[355] Imaginación que ya vimos es la *poíesis* entendida como función ontológica.

Ahora bien, este proceso de 'imaginación' es de carácter dinámico: es más importante el 'decir' que lo 'dicho'.[356] El proceso de creación de imágenes tiene en el centro de sí al cuerpo humano. "Dado que se ocupa centralmente del cuerpo, el

---

351. Ibid., 140.

352. Esto sería volver a una est/ética propia del soliloquio maniático de la *res cogitans* fundando aquello que conoce y olvidando que la primera relación no es una de conocimiento sino una fundamentalmente ética. Es necesario recuperar el carácter situado del acontecimiento convivial teatral.

353. Read, 96. "*A relevant and provocative theatre is one which has recognised the local and particular nature of this terrain, valuing time and place as preconditions for the criticism of universal values.*"

354. Václav Havel, "El teatro y la política", en *Nexos* (septiembre de 1997). http://www.politica.com.ar/Filosofia_politica/polteatr.htm (consultado el 25 de noviembre de 2005).

355. Read., 96.

356. Ibid., 95.

teatro es arrastrado a preguntar por el bienestar y malestar del cuerpo"[357]; y por ende, a cuestionar la red de relaciones en las que se encuentra sujeto. Esto que es un cuestionamiento ético, resulta también político porque "el cuerpo no sólo está situado en el mundo, sino que, a través del trabajo, forma patrones habituales que lo enraízan a la localidad en la que trabaja."[358] El trabajo lo inserta en el orden de lo político. El cuerpo está atravesado por las prácticas y los discursos del Poder.

Bajo este entendido, la *poíesis* debe a la vez instituir un campo ontológico distinto, "transformarse en materia de compañía, e irradiar desde ese reconocimiento su soberanía ontológica."[359] El acto *poiético* debe ser el pretexto para ese 'compartir el pan' que se encuentra en la base del 'acompañar'. Ello establece la necesidad de evitar los precipicios que pueden llevar a un teatro que deja de hablar a los espectadores asumiendo una pedantería que se desprende de la convicción de tener 'la verdad' (una cierta presunción de superioridad por parte del artista), o por el contrario, a un teatro faci ón, ramplón y populista que no presenta ningún reto para su público. Ambos son teatros inocuos. Por el contrario, se requiere de una mutua exigencia que ayude -como pide Dubatti- a

> formar una comunidad hermenéutica sustentada en la amigabilidad y la disponibilidad, que no impugne o favorezca determinadas bases epistemológicas, que conciba el teatro en su amplitud desdelimitada y no oriente su actividad hacia una reducción jerárquica de los campos teatrales. Una comunidad horizontal, pero simultáneamente crítica. (...) El campo teatral más desarrollado debe aspirar a una comunidad hermenéutica cuyo punto de partida compartido sea la disponibilidad al advenimiento poético en todas sus modalidades. (...) Al espectador y especialmente al crítico de una comunidad hermenéutica en estado de disponibilidad le corresponde advertir que ninguno 'tiene la razón' y que conviven con igual entidad conceptos distintos de teatro.[360]

---

357. Ibid., 151. "*Being centrally concerned with the body, theatre is behoven to the question of the body's well-being, and sickness.*"

358. Ibid., 194. "*The body is not only situated in the world but, through labour, forms habitual patterns which root the body to the locality in which it works.*"

359. Dubatti, *Filosofía del Teatro I*, 141.

360. Ibid., 141-2.

Entender esto es fundamental ya que de ello depende el que pueda aparecer su función metafórica. "Para aceptar y propiciar el advenimiento de la *poíesis* hay que amar la metáfora, su carácter multiplicador y amplificador del mundo."[361] Si uno logra comprender esto, entonces es posible activar la dimensión política que le es propia al teatro -una que parte de lo estético-. En caso contrario, se obtienen productos poco orgánicos que violentan el 'advenimiento de la *poíesis*' por compromisos programáticos.

El teatro es político de otra forma. Si bien en el teatro como en la vida cotidiana el uso de la teatralidad obliga al despliegue de "un conjunto de estrategias para captar y dirigir la mirada del otro"[362], tal organización es siempre parcial. Ello se debe a la autonomía de la *poíesis* en el teatro merced a su función ontológica: es decir que (aunque depende de la relación de los presentes en el convivio) "no existe por ni para la mirada del otro"[363], lo que le ayuda a escapar de la esclavitud de funciones comunicativas o expresivas hacia el espesor de lo ontológico. Además, si se reconoce que el teatro más que un fenómeno de 'observación' es uno de percepción, entonces

> la compañía poética -el 'compartir el pan del compañero'- excede y amplifica la noción restrictiva de comunicación, instala un régimen de 'presencia' -de conexión humana directa, sin intermediación tecnológica- y un 'estado de diálogo' (...) en el que -más allá de la división del trabajo- se persigue un vínculo horizontal, anterior a la distribución de roles y espacios en el campo de poder, que reenvía a un espacio arquetípico de amistad y hermandad (...) donde los hombres dialogan como iguales, antes de Babel.[364]

Si se reduce el espacio de lo teatral a lo comunicativo se está perdiendo la mayoría de aquello que el teatro muestra. En otras palabras vivir implica muchas más cosas que un simple analizar textos semióticamente. "En el teatro vivimos (el mundo cotidiano de la vida inmediata y el extracotidiano de la *poíesis*), nos percibimos vivir, hablamos, nos percibimos hablar, pero también percibimos que hay 'no-percibido' y 'no-hablado' y que sólo podemos dar cuenta de esta zona por

---

361. Ibid., 142.

362. Ibid., 151.

363. Ibid., 151.

364. Ibid., 152.

vía negativa."[365] El lenguaje es incapaz de dar cuenta de todo esto; la experiencia se le cuela entra sus redes. Es por eso que se recurre a la poesía para hablar de lo inefable. "Por su función ontológica, el ente poético tiene como finalidad sin fin la instauración de un mundo, el 'hacerse presente', 'presentificarse', sin presentar ni presentarse, y en todo caso *a posteriori* construir un lenguaje o una óptica política de representación y presentación."[366]

El encuentro nunca sucede en un espacio vacío; el espacio siempre está poblado por convenciones, discursos, prácticas, personas, objetos, arquitectura, e infinidad de elementos con los que se juega para generar la imagen. Tal 'imaginación ética' (por suceder con el 'otro', y por su carácter crítico) genera un 'acontecimiento político' en el que se interpela el ordenamiento vigente en la *polis*. "El teatro permanece amarrado a su contexto precisamente a través de la relación de carácter único que las imágenes crean entre público, actor y cotidianidad."[367] He aquí su dimensión política.

La conciencia de la situación en la que sucede el encuentro, su diálogo con las 'condiciones sociales de posibilidad' del convivio, su apertura como un foro público que permite la diferencia e interpela las instituciones, leyes y costumbres de una *polis* particular muestran la importancia politica del teatro. En el teatro se desmontan diversas miradas sobre el mundo y se proponen perspectivas distintas sobre el mismo: se señala hacia otras posibilidades del habitar, otras formas de convivir. La condición humana en contextos especificos es puesta bajo la lente del teatro buscando generar conocimiento crítico por vía metafórica. El hombre y su posibilidad desplegada desde lo corporal encuentra su origen en lo ético proyectándose hacia lo político para cuestionar las formas de estar juntos. En esta zona de experiencia el hombre se imagina 'otro': el hombre sueña con el hombre.

---

365. Ibid., 155-6.

366. Ibid., 157.

367. Read, 59. "*Theatre remains bound by its context precisely through the unique relationship images create between audience, performer and every-day life.*"

Corolario

En los teatros el aura de los participantes está presente; no es eliminada como sucede en las formas que parten de una mediación técnica. Esto lo dota de una dimensión ética inminente que "nada tiene que ver con una idea religiosa de la moralidad, sino con el reconocimiento de que la audiencia es la predisposición del actor y que uno no puede estar sin el otro."[368] El teatro es un encuentro que merece ser considerado éticamente. El tipo de relación que posibilita se vincula íntimamente con el milagro de lo humano y con la posibilidad de un re-encantamiento del mundo por vía del 'entre'. 'Teatro' sería frente al 'entre' un lente que permite ver las potencias encerradas en lo humano. Para ponerlo en una frase: hablar del teatro es hablar del hombre.

El teatro como forma de conocimiento sobre el habitar del hombre parte de una estructura ética que es dada por el acontecimiento convivial. Ello quiere decir que si no se da el encuentro de presencias corporales no hay teatro. El teatro requiere de la presencia aurática de los hombres en convivencia o no es. Ello funciona como la piedra que sostiene todo el acontecimiento teatral. De aquí se desprenden su muy particular *poíesis* y sus respectivos efectos políticos.

Concatenado a la estructura ética está la operación poética. Ésta toma la forma de un acontecer donde gracias a la generación de imágenes, en el centro de las cuales se encuentran cuerpos humanos, se verifica un salto ontológico. La imagen se sienta como una estructura metafísica donde el todo es más que la suma de las partes: la imagen es una incisión en la cotidianidad del mundo. Surge así un ente poético que opera bajo sus propias reglas, distinguiéndose del resto del mundo como un orden soberano y autónomo. Tal ente es una zona de experiencia que se experimenta con todo el cuerpo: una franja de habitabilidad que debido a su carácter metafórico se fricciona críticamente contra la realidad.

Así es que se conectan estructura ética y operación poética con el acontecimiento político que se da al inaugurarse la zona de expectación. De no haber espectadores, el círculo del convivio no puede concretarse. Es el

---

368. Ibid., 36. *"nothing to do with a religious idea of morality but are the recognition that the audience is the predisposition of the performer and that the one cannot do without the other."*

espectador condición *sine qua non* para la estructura ética (si no está no hay convivio) y para la operación poética (pues es éste el que completa la operación de imaginar), el que abre hacia la multiplicación permitiendo el espacio de la diferencia propia del foro público. En la teatralidad poética hay un ordenamiento de la mirada que es político, pero que obedece a los criterios propios de la *poíesis* -pues de no hacerlo pierde en organicidad-.

Las tres dimensiones y los tres acontecimientos presentados por nuestros filósofos del teatro (Dubatti y Read) dan elementos que se deslizan desde lo descriptivo hasta lo normativo. Es decir, se busca encontrar aquellos elementos de recurrencia y previsibilidad de la matriz teatral, los 'mínimos' en los cuales descansa lo más propio del teatro. Se inscriben así en lo que Duvignaud llamaba la 'invención de la pureza' del teatro, en un intento por doblar al teatro hacia dentro de sí mismo quitándole aquellas cosas que son accesorias y que obstaculizan el despliegue pleno de su potencia a través de sí.

La idea es situar al teatro, ubicarlo en las coordenadas que le son más propicias para dejar una marca en el mundo. Tratar de entender al teatro es tratar de comprender al hombre. Ya se había dicho que había un doble olvido en la Modernidad: olvido del teatro como lente para entender el habitar humano y olvido de la dimensión corporal del hombre. A lo largo de este capítulo se trazó una línea de recuperación del teatro liberándolo de la función comunicativa para desplazarlo más hacia una de carácter ontológico-ético que permite un conocimiento sobre el habitar. Se impone ahora la necesidad de recuperar el cuerpo en situación partiendo de este potente lente que llamamos teatro, para lo cual en el siguiente capítulo se considerará más a fondo en qué consiste propiamente la operación poética fundante del quehacer teatral.

(...) "El teatro sabe." (Casi) a modo de manifiesto

"El teatro sabe" es una condensada declaración de identidad y de valores que el teatro expresa sobre sí mismo. El teatro como territorio de ebullición de conocimientos sólo accesibles en términos teatrales. "El teatro sabe" significa, en principio, que la escena es una poética de saberes específicos, que sólo se adquieren en la frecuentación de la escena. Saberes que impone el funcionamiento de la materialidad primaria del teatro: los cuerpos, el espacio, el tiempo del mundo viviente y la singular *poíesis* que se genera a partir del trabajo actoral en el convivio de artistas, técnicos y espectadores. (. . .) "El teatro sabe" implica también el reconocimiento de saberes simbólico-poéticos: el teatro como metáfora epistemológica (en términos de U. Eco, *Obra abierta*) en cada uno de los niveles de su poética y como constructo verbal que vehiculiza la exposición de ideas y predicaciones sobre el mundo. "El teatro piensa", afirma Alain Badiou, pero preferimos "El teatro sabe", porque muchas veces estos saberes metafóricos de la poesía teatral poco tienen que ver con el pensamiento -la discursividad racionalista-, la filosofía y la verdad. La escena es acontecimiento, pulsión, explosión, incandescencia. No siempre discurre: a veces estalla. Fulgura. En tanto poesía -mundo paralelo al mundo que implica la radical negación de los entes reales y el surgimiento de una lógica de alteridad-, el teatro no siempre "piensa", pero siempre sabe. Y esos saberes sólo pueden ser generados y percibidos en forma teatral, es decir, viviente. La escena, concebida como tal, es una cantera inagotable de conocimientos y saberes, casi siempre inadvertidos porque están inscriptos en el instante. Por el hecho de ser efímero, de no perdurar en el tiempo, el teatro no es menos denso en su capacidad simbólica. Y como dice Kartun, esos saberes muchas veces existen al margen de la percepción de los artistas y el público. El teatro sabe, aunque no lo sepan creadores, críticos ni espectadores, aunque nadie lo advierta. (. . .) El teatro sabe. . ., además, que a diferencia de la literatura escrita, del cine o de la plástica, ofrece por su naturaleza convivial una experiencia que es mucho más que lenguaje. Una experiencia que hunde sus raíces en la misteriosa autopercepción de las presencias corporales, el tiempo y el espacio vivientes. "Que el hombre no sea desde siempre hablante, que haya sido y sea todavía *in-fante*, eso es la experiencia", afirma G. Agamben (*Infancia e historia*). El mejor teatro se cuece en el fuego de la infancia, el fuego que funde presencia, lenguaje y experiencia pero que se inclina también hacia el recuerdo de la experiencia anterior al lenguaje. El teatro posee saberes axiológicos, críticos y teóricos, metafísicos, terapéuticos, y su poesía siempre se desdelimita hacia más. Y sabe brindarle al hombre una herramienta de construcción y exploración de su existencia y su mundo, una 'arquitectónica' que modela no sólo los objetos artísticos, sino también la vida (M. Bajtin, *Hacia una filosofía del acto ético*). Consideramos entonces la filosofía del teatro como disciplina fundadora de un sistema de comprensión que habilita otros saberes teóricos, metodológicos, analíticos,

críticos, pedagógicos. La filosofía del teatro, en consecuencia, como un saber basal que permite construir otros saberes subsidiarios, saber basal cuyos principios se asumen como fundamentos.[369]

369. Dubatti, *Filosofía del Teatro I*, 25-26.

2. Situando el trabajo.

La imitación creadora del contar cuentos.

> ¿Por qué se pone una obra en escena? También podría decirse: ¿por qué se va al teatro? ¿Por qué se hace teatro? Para reunir a nuestros contemporáneos. En ese sentido, el teatro es un acto de fe. La gente va al teatro por razones que no puede formular.
>
> -Louis Jouvet, *La profesión del director*

> 'El arte es inútil' en tanto que sean definidas como inútiles las necesidades imaginativas del espíritu. En esta época de religiones e ismos en decadencia que destruye toda trascendencia en estas comunidades sociales a punto de degradarse, comunidades que sólo saben apreciar el juego cuando es excesivo y erótico o exasperado desde el punto de vista artístico, todas las tendencias artísticas profundas poseen un carácter minoritario.
>
> -Oskar Schlemmer, *Hombre y figura artística*

Una cosa que es preciso mantener presente es que, a final de cuentas, el teatro es un quehacer; por ello, en las siguientes páginas se abordará al teatro en tanto *praxis*. Si el capítulo primero se concentró en lidiar con el 'qué' del teatro, este segundo versará sobre el 'cómo' del quehacer teatral. La intención no es presentar una receta o sistema que deba ser seguido por todos, sino cuestionar la forma en la que se produce el acontecimiento teatral para que pueda desplegar plenamente los sub-acontecimientos y dimensiones propios de su máxima expresión. La idea es ahondar un poco más sobre lo que se necesita para hacer el teatro relevante (aquel que se necesita), la forma de conducir la operación poética, y el modelo de relación y trabajo que parecen más propicios para ello.

Como ya se vio con detalle, teatro no es una forma abstracta que se de en el vacío. Tampoco es una esencia que se manifieste desde un mundo ideal hacia el mundo de las cosas. Teatro es un acontecer que toma muchas formas, pero que es reconocido como tal por ciertos patrones de recurrencia que lo hacen identificable. En tanto forma que pretende lo artístico, pareciera que el teatro enfrenta los retos propios del arte contemporáneo que lo ponen en la necesidad de reflexionar sobre la tarea a realizar. El teatro no puede guiarse por un simple

preciosismo de la escena que busque lo bello. Con ello no alcanza. Como dice Alan Read, parece que lo único que puede ayudar al teatro a dejar su marginalidad y reencontrar su potencia es la toma de una postura ética.

Es de este modo que la discusión sobre los 'cómos' del quehacer teatral que se requiere comienza por llamar la atención a la necesidad de ligar el teatro con las circunstancias que lo rodean. En el primer apartado del capítulo ("'En situación': un teatro relevante") se recupera la idea del convivio como base primordial del acontecimiento teatral, llevando la discusión un poco más allá para hacer evidente el vínculo entre lo convivial y la cultura de la oralidad. El teatro es un evento vivo o no es teatro. Se requiere de la presencia de los cuerpos de los participantes en un intercambio aurático. Este encuentro vivo no es el simple encontronazo de dos objetos. Lo que se encuentra son hombres que ponen sobre la mesa sus circunstancias.

Este acontecimiento, para ser teatral, precisa abrir una dimensión poética. Es decir, tienen que disponerse los cuerpos de forma tal que los saberes que el teatro tiene sobre el habitar puedan ser desplegados. Ello llama a adquirir un modo de ser identificado de forma profunda con la escucha: un escuchar-ser. A partir del mismo, es posible dejar que el encuentro de las circunstancias de los participantes sea enmarcado en una situación particular de modo que se abran zonas de experiencia nuevas de las cuales pueda derivarse conocimiento relevante sobre el habitar humano. Ello llama a que los teatristas que propician el acontecimiento teatral sean considerados 'intelectuales específicos' que operan por medios estéticos.

El operar de éstos llama a una reconsideración de la operación poética merced a la cual logran conocimiento a través del quehacer teatral. Por ello, la discusión se desplaza en el apartado segundo ("Procesos del juego teatral: mimesis, metáforas, imágenes") sobre los fundamentos del trabajo. Estos se encuentran en la tan llevada y traída noción de *mimesis*. Se plantea una recuperación de la misma hecha en clave aristotélica que permita apreciar la complejidad de la misma, sus diferentes momentos, elementos y su carácter procesual. A partir de ello, es posible comprender a la *mimesis* como una capacidad humana que es central a la forma en que los hombres habitan el mundo. La *mimesis* se entiende como una 'imitación creadora', una forma de

inteligencia por la cual se modifican las tramas de acciones, y con ello se transforma de forma oblicua tanto la relación con el mundo como el ethos del agente.

En tal proceso es muy importante también el concepto de metáfora, íntimamente ligado al proceso mimético. La metáfora es mostrada como un proceso cognitivo que mediante la generación de una suspensión de la literalidad del texto, abre un espacio en el que sentimiento y corporalidad pueden participar en pie de igualdad a un lado de lo conceptual. El rompimiento que la metáfora genera propicia el fenómeno de la *catharsis*: un movimiento emotivo que genera un conocimiento 'más acá' del cuerpo, una noción corporal sobre una posición en el mundo. Ello forma parte del proceso narrativo de la *mimesis* por el que se recompone una y otra vez la trama explicativa de nuestra posición en el mundo.

Lo anterior es bajado a la creación teatral, mostrando que entender la *mimesis* como un proceso de inteligencia creadora que se encuentra por sus ligas con lo metafórico cercano al cuerpo, debe llevar necesariamente a entender de otras formas la creación teatral. El quehacer teatral puede ser visto como un laboratorio del habitar donde se práctica la inteligencia mimética en la formación de los *ethos*. Esto se hace de forma lúdica. La *mimesis* se presenta como un juego que busca abrir entes poéticos que llamamos 'imágenes teatrales'. Éstas deben ser entendidas como transacciones, zonas de experiencia que se dan siempre de forma compartida entre los *performers* y los espectadores que completan el proceso mimético.

Para dar cuerpo a la discusión un tanto filosófica del segundo apartado, en el tercero ("Un convivio para superar lo que hay") se busca brindar elementos que puedan hacer un poco más concreta la materia del trabajo. Siguiendo ese impulso se echa mano de la figura del 'contar cuentos' como una que puede aclarar la naturaleza del convivio. En esa situación se busca un encuentro entre 'cuentacuentos' y 'traductores' que más que transmitir información buscan fisicalizar una narración para poder compartir la experiencia. La idea es 'contar para seguir contando'. El 'cuentacuentos' es un hombre que pones su propia vida sobre la mesa para traer un poco de esperanza al mundo redimiendo la experiencia y mostrando que a pesar de todo es posible seguir contando.

Ello impone una gran exigencia al cuentacuentos. Éste tiene que ser un 'hombre justo' con el valor suficiente como para ir más allá de sí mismo. Esto en pocas palabras es un poner en riesgo lo que uno es, correr el riesgo de ser trastocado por una otredad que es incorporada para generar movimiento. El *performer* tiene como horizonte último la utopía de la supramarioneta que busca expulsar las formas inertes del escenario para develar las potencias profundas de lo que hay. La idea es liberar el movimiento de la escena en una labor que a la larga puede ser entendida como la superación misma del hombre. El capítulo cierra con un intento de ilustración de todo lo expuesto que trae a colación la experiencia del montaje *Autoconfesión* como una posible actualización de la labor mimética de contar cuentos por vía corporal para abrir zonas distintas de habitabilidad.

Lo que se pretende a lo largo del capítulo es continuar e ir concretizando la discusión iniciada en el capítulo anterior. Si el teatro es una lente sobre el habitar, no está demás pensar las formas en las que se puede trabajar con esa lente. Las ligas de la operación poética con la forma en que habitualmente el hombre encara al mundo -haciéndose a sí mismo en esa relación- son tan importantes como el énfasis que se pone sobre el carácter vivo (perteneciente al ámbito de la oralidad) del convivio; del mismo modo como las formas en que el trabajo de abrir nuevas zonas de habitabilidad y formar nuevos *ethos* puede verdaderamente estar 'más acá' del cuerpo. La intención es pensar sobre las formas en que los participantes en el convivio deben de desempeñar sus diversos roles diferenciados, las cualidades de relación y los procesos (siempre inacabados) que hay que poner en marcha para lograr un teatro verdaderamente relevante a nuestros tiempos. Ese teatro que necesitamos, y que cuando sucede hace arder el escenario con un fuego que invita a ir más allá desde el convivio y a través de los cuerpos.

2.1 'En situación': Un teatro relevante

¿Cómo pensar al teatro para que sea relevante? Alan Read cree que lo valioso en el teatro reside en el encuentro: lo que él llama el 'teatro no escrito'. Tal postura entiende que el fenómeno es efímero, lo que dificulta su documentación y por lo mismo su análisis. "¿Cómo puede uno reconocer, recuperar y revisar el

teatro no-escrito?"[370] Intentar hacerlo mediante la reconexión de teoría y práctica no es el camino; le parece una discusión superada. "La vida cotidiana (...) demuestra la íntima relación entre pensamiento y acción. Nos reta a reconocer que la 'separación' entre teoría y práctica enmascara el comprensible miedo a la relación entre lo posible y lo real."[371] El reto es estudiar lo efímero que sucede de forma única en un tiempo y espacio determinados. Ello implica estudiar la peculiaridad y particularidad del teatro: estudiar su particular 'aura'.[372]

El teatro que Read busca es uno que se opone a que el teatro sea entendido desde categorías literarias. "[Éstas] simplemente significan muy poco para un teatro que valora la relación que tiene con la vida cotidiana de la gente y el panorama mucho más complejo del cuerpo y sus prácticas que todo teatro que tenga algún valor debe tratar."[373] La práctica del teatro pertenece más al campo de la oralidad que al campo de la literatura debido a su carácter activo, dinámico, vivo. "El teatro, en tanto acontecimiento convivial, está sometido a las leyes de la cultura viviente: es efímero y no puede ser conservado, en tanto experiencia viviente teatral, a través de un soporte *in vitro*."[374] El teatro se juega en las relaciones que ayuda a establecer, más que en la transmisión de información.

Dichas relaciones se juegan en el seno de la cultura de la oralidad, es decir de un encuentro vivo en la que las operaciones de escuchar y contar que forman el diálogo son enfatizadas y revisitadas. Ello obliga a aterrizar al quehacer teatral

---

370. Read, 9. "*How con one recognise, retrieve and review the unwritten theatre?*"

371. Ibid. "*Everyday life does (...) demonstrate the intimate relationship between thought and action. It challenges us to acknowledge that the 'split' between theory and practice masks the understandable fear of the relationship between the possible and the real.*"

372. Ibid.

373. Ibid., 11. "*simply mean very little to a theatre which values the relationship it has with people's everyday lives and the vastly more complex panorama of the body and its practices that theatre of any worth has to command.*"

374. Dubatti, *Filosofía del Teatro II*, 34. La oralidad "se trata de un modelo de producción, circulación y recepción literarias en las antípodas de la escritura impresa y la lectura *ex visu*, silenciosa, del libro. Los poemas [en la cultura de la oralidad] no podían ser conservados en la escritura, bajo la forma de un enunciado único, fijo y definitivo, bajo la forma de un texto, sin perder su razón de ser." Dubatti, *El convivio teatral*, 11-12.

en las situaciones específicas en las que se da, y con las que debe entrar en intensa relación. La materialidad del contexto revela las preguntas que podemos querer compartir, nos da claridad sobre lo que hablamos, esconde aquello que quiere ser dicho. Pero sobre todo, impone un piso para igualarnos y sugiere una forma de trabajar. Sobre ello se hablará a continuación.

2.1.1 La oralidad: encontrarse *in vivo*

Siguiendo este argumento, es posible notar claramente que la 'operación poética' teatro de principio poco tiene que ver con un edificio, una convención específica o una literatura dramática. Lo teatral, en tanto fenómeno vivo, depende de la situación. "Ese es su primer rasgo de recurrencia: lo teatral 'sucede'. Es un conjunto de hechos, es praxis, acción humana, trabajo humano (Marx), en las coordenadas espacio-temporales de la vida cotidiana."[375] Más que una forma fija, es "un proceso de construcción entre los actores y las comunidades que en torno a ellos se agrupan, que emplea imágenes para manifestar sentimientos y significados."[376] Esta 'operación poética' supone una 'estructura ética', es decir, un tipo de relación humana: el convivio, "[c]onjunción de presencias e intercambio humano directo, sin intermediaciones ni delegaciones que posibiliten la ausencia de los cuerpos."[377] El convivio es la primera condición de posibilidad de lo teatral.

El convivio, de acuerdo con Dubatti, ofrece un conjunto de rasgos invariantes. Primero que nada implica una reunión de dos o más hombres, "en persona, en un centro territorial, encuentro de presencias en el espacio y convivencia acotada"[378] en un acto de sociabilidad con roles diferenciados. Segundo, el convivio siempre sucede en compañía, pues exige un movimiento hacia fuera de sí y al encuentro con el y lo otro: "Importa el diálogo de presencias, la conversación: el reconocimiento del otro y de uno mismo, afectar y dejarse afectar en el encuentro, suspensión del solipsismo y el aislamiento."[379] Tercero, el

---

375. Dubatti, *Filosofía del Teatro I*, 31-32.

376. Read, 5.

377. Dubatti, *Filosofía del Teatro I*, 47.

378. Dubatti, *El convivio teatral*, 13.

379. Ibid., 14. Por lo mismo el teatro se encuentra fuera del ámbito de la lectura en solitario propia de la cultura del libro.

convivio "implica proximidad, audibilidad y visibilidad estrechas, así como una conexión sensorial que puede atravesar todos los sentidos."[380] Cuarto, estando inserto en el flujo temporal vital "el convivio es efímero e irrepetible."[381] Quinto, "la socialización no es excluyentemente humana: el convivio incluye la ofrenda y la manifestación del orden divino en el rito de reunión."[382]

A partir de estas constantes, es posible ver porque el convivio es "base de la literatura oral [de la cultura de la oralidad *in vivo*, más que de la literatura *in vitro*], el convivio restituye a lo literario el carácter de "situado" espacio-temporalmente propio de la emisión lingüística corriente en cuanto los sujetos participan en ella (emisor-receptor)."[383] Es quizá en su liga con la oralidad que encontramos sus lazos primeros con el teatro. No es una operación literaria de fría transmisión de datos. La tradición de la oralidad, a la cual pertenece el teatro y por la cual se le vincula con la literatura es, antes que nada, un compartir. Lo más importante es lo que está al centro del convivio: más que una historia en específico lo que importa es el acontecimiento del 'contar'. Por eso el cuentacuentos es una figura de lo más relevante para entender el corazón de la operación teatral.[384]

El teatro, en tanto forma convivial, 'sucede' palpitando *in vivo* entre y a través de los participantes. "En el teatro el vínculo viviente observa la relación con la *poiesis* como si se tratara de compartir el beber o el comer en el banquete."[385] Sin embargo, parece que esta estructura de 'acompañamiento' -que es argamasa del 'nosotros'- pasa frecuentemente desapercibida para aquellos que se dedican al teatro. Es por ello que, a pesar de su potencia, el teatro se ha tornado marginal. La pregunta por el por qué del teatro ha caído en desuso. "La falta de una ética del *performance* -las implicaciones éticas del teatro y sus efectos- han servido de

---

380. Ibid.

381. Ibid.

382. Ibid.

383. Dubatti, *Filosofía del Teatro I*, 48.

384. Sobre ello se ahondará en la siguiente sección.

385. Dubatti, *Filosofía del Teatro I*, 48.

marco para esta marginalidad poco esforzada."[386] En el intento por encontrar su lugar en el mundo, lo único que puede distinguir al teatro en estos tiempos -según Read-, es un posicionamiento ético[387] (*taking a stand before the others)* precisamente porque "el acto teatral es uno de encuentro entre actor y audiencia"[388]; o, para ponerlo en términos de Dubatti, es un 'convivio'. El encuentro humano implica la relación con la otredad y la toma de posición frente a ésta. El 'otro' nos exige, pues siempre cuestiona la propia 'identidad' y llama a revisar la forma en que uno está parado sobre el mundo: la acción, la lógica de las mismas, el fundamento de las decisiones -todo entra en juego-. Por ello, el encuentro es una estructura ética.

El teatro debiera ser entendido como convivio en el que se da una 'concertación de voluntades' buscando la apertura hacia lo otro por vía poética. "[U]n 'estado de diálogo' de dos o más personas que se reconocen a partir de una división del trabajo y de un principio de colaboración mutua, y que se transforman en compañeros en el encuentro convivial y a través de la producción y la expectación de la *poiesis*. Ésta opera como poética vincular."[389] El teatro nos remite a la zona de experiencia que es previa al lenguaje y que lo abarca. En este sentido -como señala Dubatti siguiendo a Savater-, el convivio teatral "obliga a la disciplina 'democrática' menos prescindible: la vocación de escuchar."[390] Sólo así puede surgir el 'entre' que teje al 'nosotros'.

Claramente (dado que se apunta a una zona que si bien comprende lo lingüístico lo excede por mucho), 'escuchar' debe ser entendido de una forma profunda y no simplemente como una 'herramienta comunicativa'. "La clave está en entenderla como un oficio/pericia/artesanado [*craftsmanship*] al servicio de aquello que quiere mostrarse. (...) Tal escuchar es la apertura de un hueco para la

---

386. Read, 7.

387. Ibid., 6.

388. Ibid., 15. "*The theatre act is one of engagement between performer and audience"*

389. Dubatti, *Filosofía del Teatro I*, 159.

390. Ibid.

resonancia [de lo otro]."[391] La apuesta es utilizar la escucha como una imagen que busca dar cierta forma al *ethos* del hombre (una forma de ser que se actualiza a través de la práctica del escuchar) para propiciar la 'concordia'.

Escuchar de ese modo implica proyectarse fuera de sí mismo abriendo un particular espacio-tiempo, "un lugar habitable desde el cual ofrecemos nuestra respuesta ética, nuestra hospitalidad, al otro y al mundo."[392] Tal modo del ser, tal *ethos*, es susceptible de abrirse en el convivio teatral. En esos casos afortunados se abre

> una zona de experiencia en la que ambos [artistas y espectadores] se constituyen en otro(s), en la que se origina una nueva subjetividad que los modifica y que no es la suma de sus subjetividades individuales sino otra(s); fuera de esta zona dicha subjetividad ni pre-existe ni perdura. Es el 'entre' teatral (Pavlovsky): la multiplicación de artista y espectador a través del catalizador del cuerpo poético (...) que genera un tercer campo subjetivo, que no marca la dominancia del primero (el artista) ni del segundo (el espectador) sino un estado parejo de beneficio mutuo en un tercero.[393]

Este modo de ser es una disposición tal de la presencia corporal que genera una radical apertura resonante a la alteridad. Dicho modo de ser es caracterizado por la filósofa Lisbeth Lipari como un 'escuchar-ser' que proyecta hacia lugares que el lenguaje no puede aún alcanzar; el surgimiento del 'nosotros' que no cancela al 'tú y yo', sino que indica simplemente que "compartimos la experiencia de ser escuchando -de donde se desprende un habla."[394] Ello es un atestiguar la experiencia en compañía, un modo de ser marcado por una escucha profunda:

---

391. Diego de la Vega, *Safe Ports for Trust: Listening-Being to Re-Enchant the World* [tesis de maestría](Amsterdam: Erasmus Mundus *Master of Arts International Performance Research*, 2010), 50-51. "*the key is in understanding it as craftsmanship, as being in the service of the thing that wants to be expressed.(...) Such listening is the opening a hollow space for resonance.*"

392. Lisbeth Lipari, "*Listening, Thinking, Being.*", en *Communication Theory* 20, (2010), 350. doi:10.1111/j.1468-2885.2010.01366.x (consultado el 27 de octubre de 2010).

393. Dubatti, *Filosofía del Teatro I*, 160.

394. Lipari, 350. "*we share the experience of being listening -and up from the listening bubbles a speaking.*"

> cuando escucho, cuando estoy verdaderamente escuchando y no oyendo o interpretando, yo SOY escuchando. Esto quiere decir que escuchar constituye mi ser como una experiencia ontológica. Escucha es lo que SOY: *Homo Audiens*, escuchar ser. Pero este modo de escuchar-ser es peligroso porque es de otro modo. Se resiste a la certeza, clausura, categorización, y a los imperativos del flujo narrativo: *chronos, logos,* y nuestro insaciable apetito por lo familiar. Interrumpiendo nuestros sistemas conceptuales habituales, escuchar-ser nos posibilita para dar un paso afuera del orden cotidiano de las cosas, del conocimiento, la convicción y los fundamentalismos de todas clases. De este modo, escuchar-ser involucra un peligroso encuentro con la alteridad, fuera del entendimiento, más allá de la temporalidad. Se libera, por contorsión de la hélice doble de pasado y futuro y atraviesa el plano de moebius del no-conocer como un nómada, sin más hogar que el momento presente. El ninguna parte del aquí y el ahora. Escuchar-ser: una discontinuidad contingente de incongruencias y fe que abre un espacio del ser en el que quizá podamos escuchar cosas que de otro modo no serían audibles: lo ausente, lo roto y lo radicalmente extraño.[395]

La escucha vista como modo del ser se revela como vía para la aparición del ente poiético que abre el espacio de alteridad, donde nos vemos en la necesidad de encarar 'lo otro'. Con ello el convivio teatral se abre también al ámbito de lo político: la aparición de la alteridad vincula la 'estructura ética' teatro directamente con una función crítica de naturaleza política. Lo 'otro' con su sola presencia desempeña una función crítica frente a la realidad con la cual discorda. De este modo, el teatro es también un 'evento político' que cuestiona las formas de organización dominantes -lo que implica más que moralizar, tomar una posición-. Para eso ha de buscar reconocer su situación (contexto) particular y

---

395. Ibid., 359. "*when I'm listening, really listening as opposed to hearing or interpreting, I AM listening. That is, listening constitutes my being as an ontological experience. Listening is what I AM: Homo Audiens, listening being. But this mode of listening being is dangerous because it is otherwise. It resists certainty, closure, categorization, and the imperatives of narrative flow: chronos, logos, and our insatiable appetites for the familiar. By interrupting our habitual conceptual systems, listening being enables us to step outside of the quotidian order of things, of knowledge, conviction, and fundamentalisms of all kinds. In this way, listening being involves a dangerous encounter with alterity, outside of understanding, beyond temporality. It twists free of the double helix of past and future and travels the mobius plane of unknowing like a nomad, with no home except the present moment. The nowhere of the here and now. Listening being: A contingent discontinuity of incongruities and faith that opens a space of being in which we may hear things not otherwise audible: the absent, the broken, and the radically strange.*"

'posicionarse' (*take a stand*) frente a la misma. La crítica lanzada desde el teatro debiera evitar ser meramente retórica[396], encontrando su cauce desde las prácticas que se utilizan en el teatro: más que proferir críticas debe buscar encarnarlas en los términos que su ser situado le impone.

Dicha perspectiva tiene dos enormes ventajas. La primera es que se reconoce el valor de la técnicas y habilidades teatrales que se obtienen mediante el trabajo corporal –es decir, se dignifica el trabajo del actor-. La segunda es que abre la posibilidad de un teatro mucho más comprometido que a partir de la presencia del cuerpo

> insiste en que es la mítica relación entre un teatro productivo y un consumidor pasivo la que es problemática, un modelo artificial que deriva de una falsa premisa y que puede ser contrarrestada desde una base ética, política y poética. La falsa premisa es que la vida cotidiana debe ser echada a un lado para que el teatro ocurra. Lo opuesto es la verdad. La vida cotidiana debe ser conocida, íntimamente, para que el buen teatro ocurra.[397]

2.1.2 El teatro sabe: abrir una presencia crítica desde la situación

Reconocer la hipótesis del 'encuentro' (que se desprende de su carácter convivial) evidencia la liga íntima del teatro con la teoría. El teatro es claramente una forma de conocimiento que demanda un reconocimiento y compenetración profundos con la vida cotidiana para poder lanzar las preguntas que necesitan respuesta. Lo que se busca es forzar al teatro a entrar en intensa relación con lo que sucede en las calles, ya que ello puede otorgarle una dimensión de valor que había perdido hace mucho tiempo. Hacerlo devuelve vitalidad a la escena, evacuando el sopor que domina en la mayoría de los escenarios mediante una práctica necesariamente dinámica y cambiante, dependiente de una constante

---

396. Read, 51. *"dogmatic perspectives have little of the fluidity that everyday life and theatre demonstrate, for what these two quite incommensurable objects demand is a constant realignment between necessity and imagination, between tactics and strategies and between producers and consumers."*

397. Ibid., 17. "*insists that it is the mythic relationship between a productive theatre and a passive consumer that is problematic, an artificial model which derives from a faulty premise that can be countered on ethical, political and poetic grounds. The premise is that everyday life must be pushed aside for theatre to occur. The opposite is true. Everyday life must be known, and intimately, for good theatre to happen."*

negociación con el medio. Lo importante es lanzar las preguntas para cuestionar al mundo, no establecer verdades. "No es el propósito del teatro ofrecer modelos de orden para la sociedad, su propósito es antagonizar con las versiones oficiales de la realidad que responden por esos órdenes."[398]

La crítica que esta visión del teatro abandera se hace en una "franja que es espacial, física y ética."[399] En dicha franja se debe dar un proceso de negociación e interpelación constante donde la crítica se hace sobre las condiciones de vida de la gente, pero no se hace en representación de la gente -la idea es abrir el espacio para multiplicar las voces, no 'hablar a nombre de'-. La idea de 'pueblo' es una peligrosa tentación que hay que evitar a la hora de hacer la crítica, de lo contrario, el teatro que por naturaleza es político se torna panfletario; se escinde del contexto formando una representación del mismo para dominarlo. No es espacio para predicadores de verdades absolutas, ni para el culto a la personalidad del artista. El teatro que busca el encuentro es uno que no busca fijar formas sino cuestionar constantemente: es "pragmático, secular y crítico."[400]

Si el teatro parte de un encuentro entonces es participativo de origen. Un teatro que enfatice la búsqueda del encuentro no es uno en el que alguien 'produzca' y alguien 'consuma', ya que ello reforzaría posiciones de autoridad que zanjan una división entre los que 'tienen' el capital cultural y los que no. El reto es más bien buscar un encuentro entre pares que comparten una situación. Es preciso al trabajo involucrar las historias y geografías locales, pues "en esas negociaciones entre lugares y gente, las poéticas y políticas de este teatro situado pueden hacerse discernibles."[401] La idea es que "uno no habla para los otros sino con ellos y este principio dialógico es central para la democracia."[402] Y antes que

---

398. Ibid., 50. "*it's not theatre's purpose to antagonise official views of reality which answer for such arrangements.*"

399. Ibid., 56. "*This tract is one which is spatial, physical, and ethical.*"

400. Ibid., 34. "*pragmatic, secular and critical.*"

401. Ibid., 49. "*in these negotiations between places and people the poetics and politics of a lay theatre become discernible.*"

402. Ibid., 36. "*one does not speak for the other but with them and this dialogical principles is central to democracy.*"

hablar uno escucha; sólo así es posible compartir el acontecimiento del 'contar'[403]. El evento teatral se devela así como un foro, mas no uno de formas fijas. Muy por el contrario, "este proyecto continuamente transformativo, no congela la vida en un intervalo eterno, una duración; sugiere un más allá, un 'movimiento' hacia algo mejor, que es siempre posible pero comúnmente difícil de alcanzar."[404]

Es por ello que el teatro es un espacio de subjetivación, una máquina para la producción de subjetividades -entendidas éstas como "formas de estar en el mundo, habitarlo y concebirlo generadas, portadas y transmitidas por los sujetos históricos, por extensión a la capacidad de producir sentido de dichos sujetos"[405]-. El teatro muestra formas subjetivas de comprender y habitar el mundo que pueden jugar a favor del *status quo* o sugerir formas alternativas. Cuando sucede la 'magia' -cuando se da la *poíesis*- tales subjetividades difícilmente pueden ser fijadas con criterios racionalistas *a priori.*

El acto *poiético* se lleva a cabo de acuerdo a una lógica interna. Los artistas se orientan por una intuición de 'inexorabilidad': "aunque nunca se sabe bien por qué, las cosas deben hacerse así y no de otra manera, el sentido de inexorabilidad equivale a la percepción de una 'necesidad poética' opuesta a una contingencia (el 'podría ser así o de otra manera')."[406] No se trata de fijar una autoridad o instituirse como autor, sino de dar paso a algo que quiere ser expresado. Por eso mismo pueden abrirse otros órdenes de la experiencia que son patrimonio de toda la humanidad.

Es así que el teatro configura formas diversas de habitabilidad del mundo, regresando en el acontecimiento teatral "sobre su creador y sobre su espectador, los modeliza, los constituye, organiza su estar en el mundo."[407] Lo que se verifica es el ejercicio de una micropolítica humana, donde un grupo de hombres se junta a trabajar y expectar, estableciendo toda una serie de relaciones que organizan la

---

403. Sobre esto se ahondará más adelante.

404. Read, 36. "*This continually transformative project does not freeze life in an eternal interval, a duration, but suggests a beyond, a 'movement' to something better, that is always possible but often difficult to achieve.*"

405. Dubatti, *Filosofía del Teatro I*, 161.

406. Ibid., 167.

407. Ibid.

realidad formando una morada habitable. El teatro, que antes que nada es convivio, busca fundar campos de habitabilidad para ser compartidos. Por ello "el teatro es un 'acto ético' (...), implica un régimen de asociaciones y afecciones para la vida cotidiana, que involucra la totalidad de la existencia, y que se transmite, se 'contagia' en el convivio a través de la *poíesis*."[408] Es la apertura de un espacio para el 'entre': para acompañarnos.

Tanto el actor como el espectador experimentan esa zona de subjetivación. "El artista frecuentemente se 'descubre' *a posteriori* en su creación, en el análisis de su hacer, y en la mirada de los otros sobre ese hacer y su persona."[409] Por su lado, el espectador va "al teatro a habitar zonas de subjetividad alternativa, que ponemos en juego dentro y fuera del teatro. Campos de habitabilidad que organizan nuestra política cotidiana."[410] Más que una purga de las pasiones se trata de un movimiento para abrir campos de habitabilidad distintos. Un "'movimiento contrario a la catarsis': no se trata de expulsar sino de habitar."[411] Esto en última instancia debería traducirse en lo que Eduardo Pavlovsky llama 'la ética del cuerpo', que consiste en mostrar en el comportamiento cívico lo que se sostiene en el arte.[412] Una 'contaminación' del mundo con las lógicas generadas en la escena. "La dialéctica, la mutua iluminación entre acto ético de subjetividad y vida cívica, constituyen una variable fundante del convivio teatral en el diverso entramado de su complejidad."[413]

La crítica que hace el teatro, hay que repetirlo, no es una crítica retórica. Su labor pedagógica descansa sobre 'nuevas' (por desconocidas) racionalidades. "El teatro aquí, a pesar de su sed de seguridad y aceptación intelectual, tiene que decir: hasta luego razón. Lo que no es lo mismo que decir: adiós pensamiento."[414] El teatro sabe. Esto implica llevar la reflexión a lo sensorial –y más allá de la vista

---

408. Ibid.

409. Ibid.

410. Ibid., 173.

411. Ibid.

412. Ibid., 174-5.

413. Ibid., 175.

414. Read, 44. *"Theatre here, despite its craving for security and intellectual acceptance has to say: farewell to reason. That is not to say: goodbye thought."*

y el oído-. Ese es el sello de su 'operación poética': el trabajo sobre 'lo estético' a partir del cuerpo que permite 'encarnar la crítica'. Tal operación pide una *praxis* poética que deje que 'algo' hasta ahora desapercibido se manifieste. Manifestación que adquiere un carácter crítico ya que sienta otras posibilidades para la 'realidad', permitiendo hacer exótico lo doméstico e inaugurar una nueva y fresca mirada.[415]

Un teatro que opere de esta forma es uno 'situado' (corporal, geográfica y socialmente) que ocurre a la sombra del que todos conocemos. "El teatro 'situado' es una minoría dentro de una mayoría, siempre político por la propia naturaleza de su relación con los principales contenidos y expresiones del teatro y que redefine constantemente los lugares en los que el teatro ocurre."[416] Es un hacer teatral que toma posición crítica junto al mundo que lo enmarca. Tal teatro deja intranquilas a las 'buenas conciencias' que operan los teatros oficiales y comerciales, dedicadas -por lo general- al culto de lo ya consagrado (*pro status quo*, el teatro situado amenaza sus feudos). En sus mejores momentos el teatro 'situado' es terriblemente dinámico y sugerente, máquina generadora de preguntas sobre las condiciones de posibilidad del 'habitar' en su tiempo y su contexto. Ahí se esconde la semilla que puede tornar a esta operación poética en un poderoso espacio de cuestionamiento ético y político.

Para lograr este tipo de teatro que busca 'situarse' para provocar el 'encuentro', Alan Read sugiere cambiar la visión 'estratégica' que ha dominado en el teatro por una visión 'táctica'. La 'visión' estratégica ha separado al teatro de su ambiente natural poniéndolo en lugares supuestamente 'apropiados' al mismo y generando convenciones que le dificultan ver fuera de ese lugar 'apropiado'.[417] Las tácticas, en cambio, trabajan espacialmente. 'Leen' el espacio no tanto para interpretarlo sino para habitarlo: "se le torna 'cómodo' y 'hospitalario' en los términos de alguien que lo renta y usa, más que en los términos de una operación

---

415. Ibid., 41.

416. Ibid., 56. *"Lay theatre is a minority within a majority, always political by the very nature of its relation to the major contents and expressions of the theatre and constantly redefining the places in which theatre occurs."*

417. Ibid., 134.

externa, estratégica e institucionalmente validada."[418] La táctica es la expresión práctica de la búsqueda por la calidad en la relación: pone la atención en los espectadores más como 'usuarios' o 'habitantes' que como dóciles consumidores.[419]

La búsqueda de una visión táctica en el teatro que ayude a situarlo y relacionarlo entiende que el material que tiene que exponer, más que venir de estudios históricos o científicos, tendría que obtenerse por medios más cercanos a la 'arqueología'[420] según la entiende Michel Foucault. Dicha táctica permitiría un entendimiento muy singular de la cultura particular de un espacio y tiempo. Insertándose en la inmanencia, tal método le permitiría hacer las preguntas adecuadas y ensayar respuestas a un nivel corporal. Se trata de un experimento en el retorno hacia lo estético como medio para el pensar. En los hechos esto se traduce no en un intento por generar un metarrelato generador de un sentido total, sino en una práctica continúa e inacabada de interpelar 'lo que hay' que surge de la escucha profunda. Esto es abrirse hacia otras posibilidades de mundo.

Seguir este camino llama a concebir al artista como un intelectual específico que piensa todo el tiempo a través de los mundos poéticos por medios metafóricos. "Si el artista no escribe, también piensa: habla, o sólo rumia. Intelectual silencioso, de palabra interna."[421] Su pensar se da en el saber del teatro, al cual utiliza "para inventar otras territorialidades de subjetividad y regresar con nueva fuerza: la *poíesis*, trayecto de creación y obra creada, como una 'máquina de aire' en un mundo irrespirable."[422] Aquí se piensa el arte y la vida cívica mediante una serie de operaciones de superposición, fusión, disyunción, oposición, yuxtaposición y multiplicación que resultan necesariamente críticas.

---

418. Ibid., 135. "*made 'comfortable' and 'hospitable' in the terms of the renter who uses them, rather than on the terms of an external, strategic and institutionally validated operation.*"

419. Ibid., 131.

420. "No es una manera de hacer historia. Con ella se intenta reconstituir un campo histórico; se trata de ver bajo las ideas cómo aparecerían objetos posibles de conocimiento; es el estudio de reglas históricas de la formación de los discursos." Lechuga, 198.

421. Dubatti, *Filosofía del Teatro I*, 176.

422. Ibid., 168.

El teatro abre ese campo de experiencia que lanza al *ethos* hacia un modo de escuchar-ser: encarando su situación. Ello se logra a través de medios estéticos que por toda una serie de operaciones de contraste surgidas a partir de su función ontológica, mediante el juego de las presencias generan saber. "Aceptar que el teatrista [aquel que se gana el título] es un intelectual implica concebir el teatro como cantera de pensamiento y experiencia, como campo de subjetividad habitable e indagable en sus afirmaciones."[423] El teatro es así forma de conocimiento y acontecimiento político que encuentran su potencia en su 'capacidad metafórica'.

> Alcanza entonces con que el teatro sea bueno artísticamente para que se genere una ilimitada producción de pensamiento político. Allí donde surja una metáfora artística intensa, una condensación feliz de teatralidad, ineludiblemente habrá acontecimiento político. Porque es políticamente que el hombre habita el mundo y la metáfora artística uno de los catalizadores más potentes de la dimensión política de la vida.[424]

Este teatro no es utópico: sí tiene lugar en la tierra -aunque, es verdad, no siempre ni tan frecuentemente como quisiéramos muchos-. El teatro 'situado' que apuesta por el 'encuentro' ha ocurrido, ocurre y seguirá ocurriendo. Lo que hay que entender es que no se trata de la característica constante de un teatro en específico; ni una norma, ni una fórmula, ni una receta.[425] No se lanza a generar virtuosismo. Es un teatro que puede no ser profesional, lo que no quiere decir que no tenga una 'maestría' –es sólo que no exporta expertos-.[426] Es un teatro escurridizo que ocurre a veces, pero que debiera permanecer siempre en nuestro horizonte. Es el teatro relevante.

2.2 Procesos del juego teatral: *mimesis*, metáforas, imágenes

A la luz del teatro que se entiende como encuentro humano en una situación específica compartida, resulta importante pensar más sobre la operación

---

423. Ibid., 177.

424. Ibid., 198.

425. "*The purpose of speaking of a lay theatre is to define theatre in relation to forces it should resist, the pressures of conservatism and cynical commercialism, rather than to something it is, or should be.*" Read, 105.

426. Ibid., 34.

poética. Hay que tratar de entender su naturaleza profunda para poder llevarla a sus más altos vuelos en tanto lente sobre el habitar. Con tal empresa en mente, es útil volver a Aristóteles -como sugiere el teatrólogo mexicano José Manuel Alcántara Mejía-, lo cual sin duda levantará cejas en parte de la comunidad teatral. Esto resulta natural si se entiende que a partir de las grandes vanguardias teatrales ha sido común hablar de un teatro de aspiraciones anti-miméticas –y por lo mismo, supuestamente no-aristotélico-. No obstante, hay que tomar en cuenta que "la constante crítica de los (...) grandes teatristas contemporáneos no ha sido contra la teoría, sino contra la pretensión de que se pueda 'teorizar' fuera del hecho teatral."[427]

Es posible saltar por sobre de esta resistencia si se comprende, como se ha comentado con anterioridad, que la poética no es un tratado prescriptivo sobre el quehacer teatral (lo cual no lo descalifica automáticamente como un punto de partida para el pensar). Atendiendo a las lecturas más contemporáneas de la *Poética* -como aquella que aventura Paul Ricoeur en *Tiempo y Narración*- es posible ver en ella no un conjunto de reglas sino un teorizar que habla sobre el fenómeno de la *poíesis* en general. Esto puede usarse como un resorte para el pensar que intenta ir más allá de la Razón (no para ser anti-racional sino para ser más-que-racional). "La poética tiene que ver con otra facultad que llamamos imaginación, y ésta hoy día sabemos es otra forma de pensar y, por consiguiente, de buscar la verdad."[428] Visto así, "un poema no es tanto el material sino lo que hace que éste 'revele' algo más que a sí mismo."[429]

Hay que subrayar la importancia de llevar a cabo la reflexión sobre el teatro para encontrar aquello que realmente vale la pena en el teatro: aquello a lo que puede acceder por el carácter "meta-físico" de sus imágenes. No se puede seguir pensando al teatro en términos puramente técnicos, ya que lo principal del mismo no es un virtuosismo en la ejecución de un conjunto de técnicas. "Cuando los actores dejan de reflexionar sobre el sentido original y objetivo último del 'arte dramático', el 'arte' mismo pierde su razón de ser y se convierte en un mero

---

427. Alcántara, 32.

428. Ibid., 20.

429. Ibid., 19.

artificio espectacular."[430] Tal artificio puede tener un cierto valor intrínseco, pero es difícil pensar seriamente que sólo con ello el teatro pueda abrirse las puertas al próximo siglo. Hoy, como hace más de 100 años, las palabras del teatrista suizo Adolphe Appia siguen teniendo valor, "porque este sigue siendo el panorama de nuestra escena: los decorados siguen violentando y degradando al objeto supremo del arte, al cuerpo vivo, a nuestro cuerpo."[431] Es por ello que hay que ayudar a ubicar al teatro más allá de una 'tecnocracia' del arte para aprender a situarlo en la posición desde la cual puede ser más valioso: situarlo de tal forma que pueda ser verdaderamente relevante.

2.3.1 La *mimesis* entendida en clave aristotélica.

El reto llama, pues, a entender la operación poética que se verifica en el teatro a partir de todo lo que se ha sostenido hasta ahora, a saber: que el teatro es un encuentro; que dicho encuentro es 'horizontal' y 'vertical'; que en medio de la estructura ética y el acontecimiento político que caracterizan al teatro hay una operación poética en la que se forman 'imágenes' complejas que generan conocimiento complejo sobre el habitar humano, mediante un triple acontecimiento convivial-poético-expectatorial; que la materialidad concreta del cuerpo humano es el eje articulador de las mismas llamando a buscar ubicar correctamente al teatro para hacerlo relevante. El objetivo es lograr que se de la 'experiencia estética', "el reacomodo de nuestras sensaciones para que nuestro cuerpo perciba, comprenda y finalmente articule otra dimensión de la realidad humana."[432]

Este es justo el espacio que puede ser llenado por una reinterpretación de uno de los temas que más profusamente han sido discutidos en el ámbito de la teoría teatral: la *mimesis*. A partir de (una mala interpretación de) este término se construyó el gran paradigma del quehacer escénico occidental, al cual se le ha etiquetado (erróneamente) como 'aristotélico'. Por lo mismo, en su ánimo renovador de la escena, "la dramaturgia y la teatralidad modernas [y

---

430. Ibid., 34.

431. Appia, Adolphe Appia, "Luz, Espacio, Tiempo", trad. Noemí Lucero Castillo, en *Principios de dirección escénica*, ed. Edgar Ceballos (México: Escenología, 1999), 195.

432. Alcántara, 40.

contemporáneas] han tomado a la *Poética* como referente negativo, esto es como lo que ya no son o con lo que no quieren ser identificadas."[433] Esta es la polémica contra el teatro como representación que supuestamente sería 'mimético'.

No obstante, no habría que ser tan prestos a descalificar la *mimesis*. Primero, habría que voltear reconsiderar lo que efectivamente dice Aristóteles en su texto. Hay que entender que la *Poética* requiere de una lectura hecha desde el propio *corpus* del pensamiento aristotélico, pues siendo la *Poética* un texto tardío es de esperarse que las reflexiones desplegadas en textos anteriores trasluzcan en ella. "Aristóteles construye la *Poética* a partir de numerosas observaciones y contando con una ingente masa de hechos, pero tales hechos no adquieren sentido sino gracias a las categorías filosóficas y a las teorías básicamente metafísicas que los encuadran y estructuran."[434] En pocas palabras, hay que asegurarse de hacer una lectura del texto en términos propiamente aristotélicos.

Segundo, no debe pasarse por alto el carácter descriptivo del texto. En la *Poética* se enumeran los elementos de la tragedia y los tipos de tragedia. Se analiza también en la obra la estructura de este tipo de obras, discurriendo sobre el argumento y el uso que en ellas se hace del lenguaje. Pero el punto central, dado desde el mismo título –*Poética*-, versa en torno a la operación poética: la *mimesis*. En el caso de la escritura de la tragedia, que es el tema desarrollado en los fragmentos conocidos del libro, tal operación consistía en imitar 'bellamente'[435] acciones de hombres ilustres (en contraste con la comedia que utilizaba la *mimesis* para hacer burla de los hombres con defectos en el carácter).

Sin embargo, antes de entrar a los ejemplos concretos propios de los diferentes géneros, la *Poética* presenta un tratamiento más general de la *mimesis* en tanto 'capacidad natural de los hombres':

> En general, parece que dos causas, ambas naturales, generan la poesía: la capacidad de imitar, connatural a los hombres desde la infancia, en lo cual se diferencian de los demás animales (porque el hombre es el más natural

---

433. Ibid., 51.

434. Cappelleti, xxix.

435. Aristóteles, *Poética* (Caracas: Monte Ávila Editores, 1990), 1450b 43 – 1451a 7.

a la imitación y realiza sus primeros aprendizajes a través de imitaciones), y la capacidad de gozar todos con las imitaciones.[436]

A partir de tal aseveración el filósofo francés Paul Ricoeur intenta derivar una teoría general de la *mimesis,* postulando que ésta debe ser entendida como una estructura típica del comportamiento humano: una inteligencia. Aristóteles vinculó la *mimesis* con el aprendizaje, presentándola como un rasgo distintivo de los hombres que los diferencia de los animales; no por que éstos no puedan imitar sino por "la amplitud y la plasticidad del instinto imitativo del hombre y el particular goce que halla en imitar y aprender (hecho al cual no es ajeno, sin duda, el origen del lenguaje)."[437] En el goce que se desprende de la actividad mimética se haya el vínculo con la *catharsis* -de la cual se hablará un poco más adelante-.

Es preciso irse con tiento ya que hay mucho que decir aquí. En primer lugar, vale la pena subrayar el carácter dinámico de la *mimesis.* Habiendo asentado que se trata de una capacidad humana es preciso entenderla como un proceso abierto y no como un producto cerrado. En segundo lugar, hay que notar la posibilidad de derivar conocimiento de la actividad por vía metafórica. Ello genera la necesidad de entender la *mimesis* acompañada de la 'familia' de conceptos que la acompañan, formando la triada *mimesis-mythos-catharsis.* En tercer lugar, se encuentra la posibilidad de que 'todos' deriven gozo de las imitaciones, lo cual apunta hacia una relación activa tanto del que lleva a cabo la *mimesis* como aquel que la recibe -sugiriendo que la *mimesis* es un proceso 'compartido'-.

Vale la pena resaltar que el carácter procesual señalado en el párrafo anterior "excluye cualquier interpretación de la *mimesis* de Aristóteles en términos de copia, de réplica de lo idéntico"[438]; inclusive identificarla con 'representación' -en tanto imagen fija en el espacio- resulta muy problemático. Tal lectura de la *mimesis* se desprende de la idea que de la misma tenía Platón, quien en *La República* la denostó por ser "imitación de la imitación, alejada dos grados de lo

---

436. Ibid, 1448b 3-8.

437. Nota al pie de Ángel J. Cappelletti en *Poética*, Aristóteles, trad. Ángel J. Cappelleti, 50.

438. Paul Ricoeur, *Tiempo y Narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico,* trad. Agustín Neira (México: Siglo XXI Editores, 1998), 85.

que es".[439] En un comentario de la mayor trascendencia, Ricoeur postula que la *Poética* presenta una réplica a la idea de *mimesis* expuesta en *La República.* "Mientras que la *mimesis* platónica aleja la obra de arte bastante del modelo ideal, que es su fundamento último, la de Aristóteles sólo tiene un punto de distanciamiento: el hacer humano, las artes de composición."[440] Con ello *mimesis* se inyecta de vitalidad para quedar en el ámbito dinámico de la *praxis* humana.

La distinción entre *mimesis* platónica y aristotélica es crucial. La diferencia apunta a dos comprensiones distintas (y opuestas) sobre la naturaleza de la operación -y, en última instancia, de la naturaleza del mundo (la primera esencialista, la segunda existencialista)-. Sin embargo, tal distinción ha sido pasada por alto muy frecuentemente. De hecho, entender la *mimesis* en la *Poética* bajo una clave platónica orientada desde *La República* ha sido de lo más común. (Por la importancia que el texto tuvo en la escena 'clasicista' francesa -y en consecuencia en la historia de Occidente-, dicha lectura platónica del texto de Aristóteles es una marca que el teatro lleva en la piel).

No obstante, *mimesis* debe ser entendida en clave aristotélica, es decir en relación a la *praxis*. Según Aristóteles la tragedia "es, en efecto, una representación de la acción y, precisamente a través de ella, de los agentes."[441] Esto pone la *mimesis* en franca relación con la *praxis*, lo que revela una tensión creativa entre lo poético y lo práctico. "La pertenencia del término *praxis* a la vez al dominio real, propio de la 'ética', y al imaginario, propio de la 'poética', sugiere que la *mimesis* [la imitación] no tiene sólo una función de corte, sino de unión, que establece precisamente el estatuto de transposición 'metafórica' del campo práctico por el *mythos* [entramado]."[442] Es decir, que la *mimesis* permite generar una narración que ayuda a integrar elementos inicialmente discordantes en la narración sobre 'lo real' .

---

439. Platón, *República* x, 596a-597b. Platón, *Diálogos*, T.4 (Madrid: Editorial Gredos, 1998).

440. Ricoeur, *Tiempo y Narración I,* 85. (De hecho, en la nota al pie 8 afirma que "la imitación es una actividad y una actividad que 'enseña'.").

441. Aristóteles, *Poética*, 1450b 4-6.

442. Ricoeur, *Tiempo y Narración I,* 103.

Si se entiende que la 'imitación' no es copia exacta sino que combina un elemento de semejanza con uno de diferencia (es decir que imitar implica simultáneamente copiar e innovar), la *mimesis* cambia radicalmente. Vista así es posible entenderla como 'imitación creadora': ni 'calco de una realidad preexistente' ni 'redoblamiento presencial', "sino el corte que abre el espacio de ficción."[443] Bajo la interpretación de Aristóteles, la *mimesis* se muestra como una manera de pensar -es decir, como una 'inteligencia mimética'-[444], que mediante un 'ficcionar' o narrar ayuda a generar tejido en los huecos que escinden lo discordante en lo real, para generar una 'concordancia de discordancias'. Con ello se transforma lo 'real' -que en el fondo es también un constructo: una narración-.

Es preciso, como ya se dijo antes, entender este proceso activo y continuo que es la *mimesis* en compañía de *mythos* y *catharsis*. Como señala Paul Ricoeur, "el adjetivo 'poética' (con el sustantivo 'arte' sobrentendido) (...) pone el sello de la producción, de la construcción y del dinamismo en todos los análisis, y en primer lugar, en los dos términos de *mythos* y *mimesis*, que deben tenerse por operaciones y no por estructuras."[445] La *mimesis* debe ser entendida 'en' Aristóteles como "el proceso activo de imitar o representar"[446], y debe ser pensado y definido siempre junto y recíprocamente con el *mythos*, "construcción de la trama"[447] o "disposición de los hechos"[448]. Se trata de dos operaciones muy cercanas pero con cierta tensión entre ellas: una 'cuasi identificación'[449] fructífera, cuyo carácter inacabado deja siempre espacio para nuevas narraciones. "La poética se identifica de este modo, sin otra forma de proceso, con el arte de 'componer las tramas'."[450]

---

443. Ibid., 103.
444. Ibid., 94.
445. Ibid., 82.
446. Ibid., 83.
447. Ibid., 81.
448. Ibid., 82.
449. Ibid., 84.
450. Ibid., 83.

Para entender cabalmente lo que aquí se dice, hay que mantener en mente que *mimesis* comprende el 'proceso activo de imitar o representar' y que *mythos* significa 'disposición de los hechos'. Ambos términos entran en tensión, resultando en un proceso activo de 'imitar' acciones por el cual se genera cierta disposición de los hechos: en otras palabras, se 'compone' una nueva 'trama' a partir de 'lo que hay' (y a partir de tal trama surgen las caracteres).[451] Proceso, que es siempre inacabado y que llama a ser continuado: a seguir actuando. Por lo tanto, "la *Poética* no habla de estructura sino de estructuración; y ésta es una actividad orientada que sólo alcanza su cumplimiento en el espectador o lector."[452] El 'otro' que también participa en dicha estructuración.

La aparición del 'otro', llama a la inclusión del tercer término que completa la triada y que es imprescindible para entender a fondo la *mimesis*, aquel que designa la función que ésta desempeña: *catharsis,* una suerte de 'purificación' o 'purgación' de las emociones (sobre todo temor y compasión[453]) de los espectadores, que en la tragedia debía alcanzarse por la exposición a los hechos y dichos de hombres "mejores"[454] ('personas de alta dignidad' con caracteres buenos, adecuados, semejantes y coherentes).[455] El efecto de *catharsis* despertó gran interés en los teóricos y comentaristas que retomaron la *Poética* a partir del siglo XVII. Esto se explica, por razón de la función 'social' que a la tragedia se atribuye, y el uso de ella que -se pensaba- podía ayudar a la construcción y mantenimiento del orden reinante.

Pero *catharsis* requiere de una mirada más atenta. No es tan simple. Como ya se dijo, "la *catharsis* es una purificación –o mejor, (...), una purgación que tiene lugar en el espectador. Consiste precisamente en que el 'placer propio' de la

---

451. En contra de la creencia *mainstream*, en la *Poética* la construcción de los caracteres es tan sólo secundaria, al punto que Aristóteles llega a afirmar que "sin acción no podría darse una tragedia, sin caracteres [personajes] sí". Aristóteles, *Poética*, 1450a 19-29. Cfr. Aristóteles, *Ética nicomáquea*, 1094a; 1097b; 1176b; 1099b. Los personajes son resultado de la cuasi identificación de la trama y la imitación que se da en las acciones.

452. Ricoeur, *Tiempo y Narración I,* 107.

453. Aristóteles, *Poética,* 1449b 26-27.

454. Ibid., 1448a 19.

455. Ibid., 1454a 17-37.

tragedia procede de la compasión y del temor. Estriba, pues, en la transformación en placer de la pena inherente a estas emociones."[456] Sin embargo, Ricoeur reconoce en *catharsis* un tema espinoso, por lo que propone entenderla a partir de su posición más que de su contenido. La "*catharsis*, cualquiera que sea el significado de este término, la realiza la propia intriga"[457] (que es una discordancia presente en la trama). Tal elemento de diferencia, obliga a un dinamismo o movimiento que busca cambiar las cosas. Transformación que, claro está, se da merced a la *mimesis*; esto es, por el arte de componer la trama (de re-presentarla) para hacerla más concordante.

Hay que subrayar que la *catharsis* es un proceso activo que se verifica en el espectador como parte integral del proceso mimético. Ello implica que en la actividad poiética hay una dimensión emocional (que acompaña y rebasa a lo meramente racional) que también cambia con la re-figuración mimética de la trama. El desplazamiento de la trama cambia también la postura en el mundo de los involucrados en el proceso: cambiar la trama de las acciones cambia los agentes involucrados en la misma. Es a esto a lo que se refiere cuando se dice que en el teatro 'tiene que pasar algo': algo que es difícilmente descriptible, pero que nos afecta, que experimentamos con todo el cuerpo, y que nos produce un cierto placer (nos con-mueve). Hasta aquí se dejará la descripción de la *catharsis*, por el momento.

La *catharsis* estará siempre en relación con la *mimesis*. De hecho, una *mimesis* exitosa debiera incluir la *catharsis* del espectador. Se ha pensado que provoca un aligeramiento del ánimo por lo que la *catharsis* frecuentemente ha sido dispuesta como criterio de 'utilidad' del teatro. Entendida como fin, la *catharsis* subordina a la *mimesis*. Sin embargo, en el Occidente moderno un exagerado formalismo derivado de la comprensión 'literaria' del teatro ha conducido frecuentemente a una aplicación estricta de la *mimesis* entendida en clave platónica, que tendió a sacrificar la *catharsis* con aras de seguir las reglas de la 'doctrina aristotélica'. Lo anterior ha opuesto a *mimesis* y *catharsis* como faros (opuestos) orientadores de la práctica escénica: por un lado desde la teoría las

---

456. Ricoeur, *Tiempo y Narración I,* 110-111.

457. Ibid., 98.

observaciones del texto con frecuencia han sido elevadas al rango de exigencias o reglas estrictas, lo que ha impulsado, por el otro, una reacción en las prácticas escénicas: un "imperativo compartido de moverse más allá de lo 'mimético', a lo 'catártico'."[458] En realidad, una buena comprensión de la *mimesis* en clave platónica muestra que es preciso considerarlas juntas en una relación dinámica que también incluye al *mythos*.

Resumiendo, puede decirse que la *mimesis* se revela como un proceso activo de composición de la trama (*mythos*). Entre *mimesis* y *mythos* existe una 'cuasi-identificación' que al no ser plena permite una pequeña y permanente tensión a su interior que posibilita la continuidad del proceso narrativo. Al interior de este proceso, que por no estar completamente resuelto sigue en movimiento, se verifica otro proceso activo que (en tensión también) se engarza al corazón de la operación: la *catharsis*. El reordenamiento de la trama, que nunca es terminado, genera reacciones en la recepción que se dan con todo el cuerpo, involucrando no sólo lo racional sino también lo emocional. Por ello, el reordenamiento de la trama es una transformación que también afecta la forma en que los involucrados están parados en el mundo. Comprender como se da esto exige pensar aún más a fondo sobre la *mimesis* -como proceso de inteligencia mimética-, lo que permitirá relacionarla con la función metafórica que abre el espacio de integración de la diferencia. Esto es, un re-entramado de 'lo que hay' para generar otros mundos.

2.3.2 Los momentos de la *mimesis* y la función metafórica

Mimesis es una capacidad humana que se despliega en el mundo. La inteligencia mimética es integral a la experiencia de la realidad humana, a la formación del *ethos*. Ricoeur, hace énfasis en esto llevando la *mimesis* hasta una nueva comprensión que señala claramente su dinamismo. Para ello, la muestra como un movimiento que divide en tres momentos diferenciados: *mimesis I*, referencia a un antes; *mimesis II*, imitación-creación; *mimesis III*, 'acogida' o 'después' de la composición.[459] Lo anterior apunta a que "la actividad mimética, no encuentra el término buscado por su dinamismo sólo en el texto poético, sino

---

458. Read, 5."*the imperative they share to move beyond the 'mimetic', to the 'cathartic'.*"

459. Ricoeur, *Tiempo y Narración I*,103-104.

también en el espectador o lector."[460] Ello tendrá un impacto definitivo sobre la comprensión que se pueda tener sobre la actividad poética. Tal comprensión diferenciada de los momentos de la *mimesis* brota del intento de pensar 'lo que es' en medio de la temporalidad.

Pensar *mimesis* como un tipo de capacidad (inteligencia creativa) humana, apunta a la problemática del hombre que no puede sino pasar irremediablemente por la del tiempo. El hombre se encuentra siempre en la relación paradójica entre el tiempo del universo y su propia experiencia del tiempo. Uno de los grandes problemas de filosofía es la relación entre el ser y el tiempo. ¿Cómo se puede dar cuenta del ser en la mutabilidad del tiempo? Ricoeur postula que "el *mythos* trágico aparece como la solución poética de la paradoja especulativa del tiempo en cuanto que la propia invención del orden se manifiesta excluyendo cualquier característica temporal."[461] Es decir, el *mythos* es una solución poética que intenta incorporar el tiempo en 'lo que es'[462] para dar cuenta de la diferencia y la multiplicidad propia de lo real.

El intento supone tomar la concepción del tiempo triple expuesta por Agustín de Hipona en las *Confesiones* y empalmarla con la triple estructura de la *mimesis* derivada de la lectura ricoeuriana de la *Poética.* Se busca así resolver la 'aporía' del tiempo que opone el nivel ontológico con el nivel existencial. Sin embargo, no se pretende lograr la plena concordancia (que sería una solución definitiva, opuesta a la estructura abierta propia de lo humano). "La 'Poética' de Aristóteles no resuelve especulativamente el enigma ni lo resuelve de manera alguna. Lo hace actuar... poéticamente, al producir la figura invertida de la discordancia y de la concordancia."[463] Es decir, propone una forma de operar en el seno de la paradoja irresoluble de la existencia, que se evidencia en el tratamiento de la temporalidad.

Ricoeur torna hacia las reflexiones de San Agustín en busca de consejo. La aporía del tiempo, según se presenta en las *Confesiones*, presenta dos tendencias

---

460. Ibid., 104.

461. Ibid., 91.

462. Se dirá más sobre esto en el capítulo siguiente.

463.Ricoeur, *Tiempo y Narración I,* 65.

del alma humana: una que tiende a la concordancia -la *intentio animi*- y una que tiende a la discordancia -la *distentio animi*-. El problema que yace en el fondo es el conflicto entre el ser y el no-ser. "Se vuelve a retomar toda la dialéctica, interna al tiempo mismo, de la *intentio-distentio*, bajo el signo del contraste entre eternidad y tiempo. Mientras que la *distentio* se hace sinónimo de la dispersión en la multiplicidad y de la errancia del hombre viejo, la *intentio* tiende a identificarse con la concentración del hombre interior."[464] La realidad del hombre se encuentra en el cruce de ambas.

¿Cómo dar cuenta de esta doble característica de lo humano? ¿Cómo explicar la experiencia de la intratemporalidad junto con la temporalidad radical de la estructura ontológica – es decir, conciliar el tiempo 'cósmico' con el tiempo 'vivido'-? Es justo esto lo que intenta Ricoeur, postulando la creación de un tercer tiempo, un tiempo humano: el de la narración. Este es un intento por inscribir la vivencia humana, con todas sus interpretaciones y valoraciones, en el tiempo del cosmos medido por el calendario. "Aquí el mundo es aprehendido desde la perspectiva de la *praxis* humana más que desde la del *pathos* cósmico. La narración re-significa lo que ya se ha pre-significado en el plano del obrar humano."[465] La narración ayuda a urbanizar la realidad para hacerla habitable.

De San Agustín, Ricoeur retoma la propuesta sobre la 'triple estructura del presente' propia de la experiencia humana: una "dialéctica de la espera, de la memoria y de la atención, consideradas no aisladamente, sino en interacción."[466] Para Agustín el alma humana se distiende (*distentio animi*) desde la atención del presente hacia la memoria del pasado y la espera del futuro. Todo esto sucedería en el ahora, por lo que el presente sería triple: un presente-del-pasado, un presente-del-presente y un presente-del-futuro. En palabras de Ricoeur,

> [e]l valioso hallazgo de Agustín al reducir la extensión del tiempo a la distensión del espíritu es haber unido esta distensión al desfase que continuamente se insinúa en el corazón del triple presente entre el del futuro, el del pasado y el del presente. Así se ve nacer y renacer la

---

464. Ibid., 75.

465. Ibid., 154.

466. Ibid., 63.

discordancia de la propia concordancia de los objetivos de la expectación, la atención y la memoria.[467]

Sobre tal base es posible abrir una lectura que combine un análisis fenomenológico y una hermenéutica en la explicación de lo humano. Mediante el análisis fenomenológico se postula una ontología que reconoce al cuerpo del hombre como una intencionalidad arrojada en el mundo (*intentio*)[468]. Por su lado, la hermenéutica aparece como una posibilidad de dar sentido desde lo antropológico a la multiplicidad de las acciones y de lo real (*distentio*) mediante una narración - que al final de cuentas es una interpretación-. No en balde, Ricoeur desprende de éste análisis de *Tiempo y Narración* la propuesta de una 'identidad narrativa' propia de los hombres (de la cual algo se dirá en el capítulo siguiente) que se genera a partir de la inteligencia creativa que es la *mimesis*.

Por ahora, baste decir que la discordancia concordante del tiempo habrá de encontrar su par en la concordancia-discordante de la narración. Es decir, que la narración busca encontrar una causalidad o universalidad en lo sucedido en el tiempo. "La universalidad que comporta la trama proviene de su ordenación; esto constituye su plenitud y su totalidad."[469] Narrar es tratar de encontrar la 'necesidad' de lo acontecido, combatiendo así la discordancia. "Componer la trama es ya hacer surgir lo inteligible de lo accidental, lo universal de lo singular, lo necesario o verosímil de lo episódico."[470] Así, el *mythos* 'ordena' la *distentio animi* a través de la *mimesis* llevada a cabo desde la *intentio animi*. La narración dota de sentido.

En el proceso narrativo, la *mimesis* se entiende como "el paso de un tiempo prefigurado a otro refigurado por la mediación de uno configurado."[471] Hay tres momentos en la actividad mimética. El primer punto es *mimesis I* el cual se entiende como una precomprensión compartida, ya que "imitar o representar la acción es, en primer lugar, comprender previamente en qué consiste el obrar

---

467. Ibid., 65.

468. Esta idea servirá de base para la discusión antropológica a desplegarse en la Parte II de este trabajo.

469. Ricoeur, *Tiempo y Narración I*, 96.

470. Ibid.

471. Ibid., 115.

humano: su semántica, su realidad simbólica, su temporalidad."[472] Lo cual quiere decir comprender que las acciones siempre son situadas; se dan bajo circunstancias específicas con las cuales se está en permanente negociación. En suma: no existen las acciones 'puras' o en el vacío -se parte siempre de un cuerpo particular-.

Sobre esta base puede darse la *mimesis II*, el acto de 'componer' la trama de acciones propiamente dicho. Éste consiste siempre en una mediación dinámica entre el antes y el después de la configuración (entre la memoria y la espera) que se verifica en la *praxis*. *Mimesis II* se hace siempre sobre la base dada por *mimesis I*. En *mimesis II* se componen las acciones que dan forma a la trama y en consecuencia a los caracteres (*ethos*). Dicho componer se da siempre en un juego entre la esquematización y la tradicionalidad[473], esto es, en el juego entre la capacidad humana de re-presentar y la precomprensión dada por el contexto.

La esquematización pone en juego a la 'imaginación creadora' uniendo el entendimiento y la intuición para 'esquematizar' o generar reglas mediante la narración. Ello sucede en el seno de una tradición entendida no como "la transmisión inerte de un depósito ya muerto, sino la transmisión viva de una innovación capaz de reactivarse constantemente por el retorno a los momentos más creadores del hacer poético."[474] La imaginación creadora se conecta con el juego de innovación y sedimentación de paradigmas propio de la tradición. Sin embargo, contra lo que usualmente se piensa, la *mimesis* no se encuentra completa con el simple acto de composición.

Falta aún una de las partes más reveladoras de la triple *mimesis* ricoeuriana. *Mimesis II* genera un 'texto'[475] para la consideración de otro que opera

---

472. Ibid., 129

473. Ibid., 135.

474. Ibid., 136.

475. Es importante notar que para Ricoeur el texto puede encontrarse directamente en el mundo: "El objeto es el propio texto; el signo, la semántica profunda puesta de relieve por el análisis estructural [intratextual]; y la serie de interpretantes, la cadena de interpretaciones llevadas a cabo por la comunidad de intérpretes e incorporadas a la dinámica del texto como la labor que realiza el sentido consigo mismo. En esta cadena, los primeros interpretantes constituyen la tradición, mientras que los últimos son la interpretación propiamente dicha." Paul

como 'lector'. Tal 'lectura es la *mimesis III*: la "restitución de la narración al tiempo del obrar y el padecer"[476]; esto es, la 'aplicación' de la narración que genera la *catharsis* como cumplimiento de la *mimesis* en el receptor. Es justo en este encuentro e intersección del mundo del texto y el mundo del oyente lector[477] sobre la base de *mimesis I* donde se da la 'fusión de horizontes' advertida por el connotado hermeneuta alemán Hans Georg Gadamer. Hay una actualización de la obra por medio de la lectura, lo que implica que la "construcción de la trama [y por tanto la formación de los *ethos*] sólo puede describirse como un acto del juicio y de la imaginación creadora en cuanto que este acto es obra conjunta del texto y de su lector."[478] El lector tiene que dar testimonio de la nueva composición, para que la *mimesis,* que es proceso en compañía, se acomplete.

Ahora bien, tal recepción se lleva a cabo en el mundo y en relación con el mismo. El texto que se compone es un espacio de experiencia que al entrar en relación con el mundo que lo enmarca funciona como una apertura hacia algo otro: es un ente poético que se sienta como mundo alterno. "Lo que se comunica, en última instancia, es, más allá del sentido de la obra, el mundo que proyecta y que constituye su horizonte"[479]: una experiencia del habitar. Por medio del 'texto' o trama generada se proyecta frente al que expecta otro mundo junto a aquel de la cotidianidad.

La recepción de la *mimesis III* es en este sentido una 'atestación ontológica' -un dar testimonio sobre el ser de algo-, "contrapartida de una moción previa y más originaria, que proviene de la experiencia de estar en el mundo y en el tiempo y que procede desde esta condición ontológica hacia su expresión en el lenguaje."[480] Se reconoce el mundo que soporta aquello que se expresa en el 'texto'. Ello transforma toda referencia en una referencia dialogal (o correferencia)

Ricoeur, "¿Qué es un texto?", en *Historia y narratividad* (Barcelona: Ediciones Paidós – Instituto de Ciencias de la Educación/Universidad Autónoma de Barcelona, 1999), 81.

476. Ricoeur, *Tiempo y Narración I,* 139.

477. Ibid., 148.

478. Ibid., 147.

479. Ibid, 148.

480. Ibid., 150.

que muestra un espacio de experiencia que sólo después se traduce en lenguaje, y que al atestar una forma del ser otra reafirma la forma del ser propia. "Lo que el lector recibe no sólo es el sentido de la obra [o de la trama, o de la acción], sino también, por medio de éste, su referencia: la experiencia que ésta [obra] trae al lenguaje y, en último término, el mundo y su temporalidad que despliega ante ella [experiencia]."[481] *Mimesis III* abre un espacio de reconocimiento que permite ver otras posibilidades del ser.

El 'texto' es entonces una realidad tangible que introduce un elemento de diferencia frente al 'lector'. Esa alteridad que el texto sienta reta al lector para que lo incorpore logrando una ampliación de las posibilidades del ser: la trama presentada por la re-figuración se presenta como una metáfora que apunta hacia otra forma de ser. La 'lectura' se da en el mundo y con relación a él, provocando conocimiento de carácter metafórico por la colindancia de dos campos de experiencia que obedecen a lógicas distintas. Tal colindancia discordante obliga a un ajuste por parte del que interpreta para que genere otra capa de narración en busca de que concorde lo discordante. Es decir, "no sólo un choque semántico; [sino también un] nuevo significado predicativo a partir del colapso del significado literal"[482] del 'texto', que abre hacia el ámbito de lo posible.

Ello constituye un *locus* de reflexión generador de un conocimiento experiencial sobre las posibilidades del habitar. Tal conocimiento, por su carácter metafórico- pone en juego no sólo a lo conceptual, sino también a la imaginación y los sentimientos. Es decir, que se da una experiencia que involucra totalmente al cuerpo del que expecta, provocándolo para que reaccione imaginativamente, -donde imaginación, "no es tener una imagen mental de algo sino desplegar relaciones de un modo revelador"[483], mediante la aproximación de cosas que normalmente estarían distantes o viceversa-. La nueva trama generada por

---

481. Ibid.

482. Paul Ricoeur, "*The Metaphorical Process as Cognition, Imagination and Feeling*", en *Critical Inquiry* 1 (Special Issue on Metaphor), Vol. 5 (Autumn, 1978), http://www.jstor.org/stable/1342982 (consultado el 2 de febrero de 2009).

483. Ibid., 150. "*To imagine is not to have a mental picture of something but to display relations in a depicting mode.*"

mimesis II es una metáfora de lo que la realidad podría ser. Metáfora que sienta otro campo de sentido posible.

El 'colapso del significado literal' (es decir, en los términos semánticos del mundo cotidiano) del 'texto' generado por *mimesis II* y su lectura 'metafórica' (que abre hacia el 'otro' mundo al que refiere) genera una *epoché*, 'suspensión' o 'momento de negatividad' que reorganiza el mundo mediante un rompimiento con la literalidad del mensaje[484] y la apertura de un espacio de 'imaginación' crítica. No se acaba con la referencia sino que se le hace ambigua, demandando interpretación -y por tanto a un reordenamiento (imaginativo) de la realidad en la que se busca incorporar la crítica metafórica a la cotidianidad-. Es por ello que la metáfora cambia la forma en que se ve el mundo: a suspender la referencia abre un espacio para un entendimiento más radical o pre-objetivo tras la suspensión de la representación[485] que permite re-presentar lo que hay bajo una nueva trama. La aparición del texto como metáfora muestra "las estructuras profundas de la realidad a las que estamos sujetos como mortales nacidos en este mundo y que lo habitan por un tiempo"[486], abriendo así otras posibilidades para la narración ordenadora desde la experiencia previa al lenguaje.

Como ya se dijo, este conocimiento va mucho más allá de lo conceptual. Hay en el conocimiento metafórico un evidente rescate de la dimensión corporal (la *inentio* arrojada al mundo), pues la metáfora también tienen un impacto a nivel del sentimiento -que es un saber más cercano al cuerpo que el concepto-. "Sentir es hacer propio lo que ha sido puesto a distancia por el pensamiento."[487] Los sentimientos tienen cierta pertinencia ontológica ya que son modos del ser-ahí, es decir, de encontrarse en el mundo (*ethos*).[488] De alguna forma los sentimientos son pensamientos interiorizados, llevados al cuerpo: incorporados. Los sentimientos e dan por la apropiación de los pensamientos, lo que abole la

---

484. Ibid., 152.

485. Ibid., 154.

486. Ibid., 153. "*the deep structures of reality we are related as mortals who are born into this world and who dwell in it for a while.*"

487. Ibid., 156. "*To feel is to make ours what has been put at a distance by thought.*"

488. Ibid., 158

distancia entre quien conoce y lo conocido. Los sentimientos poéticos liberados por la metáfora ayudan a generar una 'suspensión' o *epoché* de las emociones del cuerpo, inaugurando otras posibilidades para el habitar del mismo.[489] No niegan la emoción sino que la transforman y eso es precisamente la *catharsis*: una e-moción. Por ello, nos dice Ricoeur,

> la purgación consiste, en primer lugar, en la construcción poética. Yo mismo he sugerido en otra parte que hay que considerar la *catharsis* como parte integrante del proceso de metaforización, que une cognición, imaginación y sentimiento. En este sentido, la dialéctica de lo interior y de lo exterior alcanza su punto culminante en la *catharsis*: el espectador la experimenta; pero se construye en la obra.[490]

Así, se muestra que la función metafórica no es descriptiva; de hecho parte de la 'suspensión' de la referencia descriptiva, lo que permite ser 'afectado'. No se trata de transmitir conocimiento sino de abrir el 'intervalo' que permite incorporar otras formas de experiencia, generando nuevos ordenamientos del mundo a través de capas nuevas de narración. La metáfora juega una función negativa necesaria para "que sea liberado un poder más radical de referencia a aspectos de nuestro ser-en-el-mundo que no se pueden decir de manera directa."[491] Es por ello que tienen el "poder de otorgar un acrecentamiento de ser a nuestra visión del mundo empobrecido por el uso cotidiano"[492]: una ampliación de las posibilidades del habitar. En pocas palabras, la función metafórica ayuda a construir a muchos niveles una nueva comprensión del mundo sobre las ruinas de la literalidad y de todo lo que ha sido dado por hecho. Comprensión compleja que da la sensación de que 'algo pasa' porque somos afectados. Tras la experiencia de ser afectado, el mundo ya no es el mismo. Y uno tampoco: por la transformación de la trama se transforma el *ethos*.

¿Cómo se compone el mundo? Se hace mediante el "conjunto de referencias abiertas por todo tipo de textos descriptivos o poéticos que he leído,

---

489. Ibid.

490. Ricoeur, *Tiempo y Narración I,* 111.

491. Ibid., 152.

492. Ibid., 153.

interpretado y que me han gustado"[493], y que por tanto he incorporado. Es decir, que uno va formando su visión del mundo mediante las distintas apropiaciones que le van transformando la mirada y la forma de parase en el mundo. Por ello, la hermenéutica debería entenderse no tanto como un "restituir la intención del autor detrás del texto" sino como un "explicitar el movimiento por el que el texto despliega un mundo, en cierto modo, delante de sí mismo."[494] De ahí su valor para el habitar, pues "lo que se interpreta en un texto es la propuesta de un mundo en el que yo pudiera vivir y proyectar mis poderes más propios."[495] Se proyectan tramas que despliegan a su vez posibles formas de pararse en el mundo (*ethos*), susceptibles a ser actualizadas.

La operación poética, así entendida, abre un nuevo horizonte de posibilidades. Se finca sobre una estructura antropológica -la narración-, que a su vez parte de una propuesta ontológica que concibe al hombre como ser-corpóreo-en-el-mundo. Tratando de dar respuesta al conflicto de la temporalidad y el ser, Ricoeur lanza una propuesta desde la *Poética* que rescata y resignifica el concepto de *mimesis*, enraizándolo en el mundo y complejizándolo al hacerlo una función compartida: la intersección entre el acto de la composición/escritura y la recepción/lectura de una trama que trata de dar cuenta de 'lo real'. No se trata de una discusión literaria, pues el texto ha sido desplazado a la experiencia compartida del mundo.

La inteligencia creadora que es la *mimesis* explica la forma en la que los hombres se hacen en el mundo. Lo que se propone es una estructuración dinámica del mundo que mediante el 'proceso metafórico' abre nuevas posibilidades de comprensión y estructuración de éste y de uno mismo en compañía. El conocimiento generado por la *mimesis* es de carácter lúdico, metafórico y corpóreo. Gracias a éste es posible vislumbrar otras posibilidades de habitar: zonas de experiencia susceptibles a ser actualizadas. Mediante el se abren otras zonas de habitabilidad. La *mimesis* es la base del movimiento del habitar.

---

493. Ibid, 152.

494. Ibid., 153.

495. Ibid.

2.3.3 'Otra' *mimesis*, 'otros' teatros

La pregunta obligada es que tiene que ver todo esto con el quehacer teatral. ¿Cómo relacionarlo? Justo es ese el intento de José Manuel Alcántara en su libro *Teatralidad y Cultura*. Alcántara defiende que si la *Poética* fuera mejor entendida, se podría desestigmatizarla y mostrar su potencial valor para entender el fenómeno vivo que es el teatro. Para ello, habría que re-entender el concepto de *mimesis* bajo la óptica ricoeuriana lo que liberaría las herramientas para la comprensión profunda del teatro que la *Poética* encierra. Como muestra, baste volver al texto aristotélico y ver como de entre todas las partes de la composición trágica es el argumento el que se considera más importante:

> lo principal es la organización de los hechos, ya que la tragedia no es representación de los hombres sino de la acción, de la vida, de la felicidad y de la desdicha. La felicidad y la desdicha, empero, se dan en la acción, y el fin consiste en cierta especie de acción[496], no en determinado carácter. Los individuos son lo que son por su carácter, pero son felices o lo contrario por sus acciones. No actúan, por tanto, para representar caracteres sino que éstos son presentados a través de las acciones. De tal modo, los hechos y el argumento constituyen el fin de la tragedia, y el fin es lo más importante de todo. Más aún: sin acción no podría darse una tragedia, sin caracteres sí.[497]

Resulta sorprendente la concordancia de esta cita de la *Poética* con las visiones "anti-miméticas" del teatro contemporáneo que en general buscan romper con el naturalismo, el psicologismo y la representación, abogando por una presentación de acciones que los espectadores tendrían que completar mediante la interpretación (es más, las múltiples interpretaciones). Lo que habría que hacer es 'imitar creadoramente' la trama pre-existente haciendo una nueva trama (*mythos)*. Esto es aplicar la *mimesis II* sobre la base de *mimesis I,* y completarla con *mimesis III*. En otras palabras, habría que concentrarse sobre las acciones a ejecutar en la escena más que en los 'personajes', los cuales "sólo adquiere[n] dimensión teatral a través de las 'características' particulares que le imprime el

---

496. La que lleva a la *eudaimonia* (cierto tipo de actividad que lleva al perfeccionamiento de la propia naturaleza -personalidad, carácter-). Cfr. Aritóteles, *Ética nicomáquea,* 1094a; 1097b; 1176b; 1099b

497. Aristóteles, *Poética*, 1450a 19-29.

actor, y esta dimensión sólo se proyecta cuando el actor 'configura' al 'personaje' como *ethos* en la 'caracterización' escénica."[498]

Esto debería alejar de cualquier intento de oscura alquimia psicológica por la cual el actor se transformaría en 'otro ser'. En todo caso, 'meterse en el personaje' querría decir incorporar una cierta 'partitura' de acciones y movimientos que le llevarían a configurar a tal 'personaje' ante la mirada de los espectadores. Por lo mismo, habría que considerar en serio el dejar de hablar de 'personajes' en el teatro. Al menos, no debería tener mayor relevancia para el actor quien debería concentrarse en las acciones para dejar que éstas muestren el *ethos*:

> el actor en cuanto ser real imprime en su creación su propio *ethos*, y es el actor quien, finalmente, toma las decisiones que mueven al personaje a actuar de cierta manera y no de otra. La autenticidad del actor como persona es, para Stanislavski, fundamental, pues es ahí y no en el texto donde se encuentra el verdadero teatro.[499]

Todo lo anterior puede ser resumido con la siguiente frase de Ricoeur: "En ética (...) el sujeto precede a la acción en el orden de las cualidades morales. En poética, la composición de la acción por el poeta determina la cualidad ética de los caracteres."[500] Si se quiere buscar a quien imputar una acción, habría que hacer una lectura ética; pero si se quiere entender como se forma el *ethos*, la poética tiene más que decir. De ahí que pueda afirmarse con Marx que el hombre se va construyendo en su *praxis* sobre el mundo.[501] Desde esta comprensión se puede entender al teatro como "manifestación de la esencia ética del ser humano, no a partir de principios morales o una estructura de valores impuesta, sino del descubrimiento, a partir del ensayo y el error (la toma de decisiones, la 'peripecia' aristotélica), de aquello que es auténticamente humano."[502] El teatro como laboratorio del habitar, vaya.

El desarrollo de las acciones en el teatro está por tanto íntimamente ligado a la *praxis* y por consecuencia al *ethos*. Es mediante las acciones que se realizan

---

498. Alcántara, 64.

499. Ibid., 65.

500. Ricoeur, *Tiempo y Narración I*, 91.

501. Más sobre ello en la Parte II de la tesis.

502. Alcántara, 66.

en escena que se puede revelar un conocimiento. Conocimiento que, como ya advertía Read, no debiera descansar sobre una concepción del teatro como heraldo de la verdad. "El teatro persiste en mostrar que la verdad sobre nosotros mismos ha sido desplazada por una metafísica de la verdad y, por tanto, lejos de proponer una 'verdad', su función es cuestionar la 'verdad'."[503] Y esto se hace por procesos metafóricos -en el sentido en que Ricoeur los entiende-. Por vía metafórica, al sentar el ente poético se muestran otras opciones: surge lo inesperado, llevando al contraste de visiones distintas del mundo.

Pero todo ello se hace no a partir de la 'representación de un texto' sino de lo que sucede en el escenario. Lo que se ve ahí no es un 'personaje' sino "un actor que revela 'algo', con su cuerpo, con su gesto, y tal vez, con sus palabras que, en este caso, son una extensión o dimensión de su cuerpo."[504] Lo que se ve es la formación de un carácter a partir de las acciones ejecutadas por un cuerpo. Por lo mismo, es posible afirmar que "no es el fenómeno teatral un acontecimiento intelectual (...), sino un acontecimiento corporal, o cuando menos profundamente enraizado en la experiencia corporal."[505] Existe una intencionalidad, pero ésta se expresa por el actuar de los cuerpos más que por la transmisión de un texto.

Partiendo de la acción como premisa fundamental del teatro es posible rescatar la riqueza de la *mimesis*, distanciándola de una idea de personaje ligada a una concepción platónica de imitación. Recuperar el peso real de las acciones para la creación escénica es recuperar el peso del cuerpo. Es también apuntar a otro entendimiento de la realidad donde "la experienciación del mundo es de hecho un acto de habitación corporal (*indwelling*) en las cosas que conocemos."[506] Usualmente se había pasado por alto que el Ser dado esencialmente

> es una construcción imaginativa, y como tal lo concebíamos como prisionero del cuerpo, rechazando el deseo y creando un ideal, también imaginario. Nos negábamos nosotros, cultura occidental, aquello que es

---

503. Ibid., 83.

504. Ibid., 94.

505. Ibid., 102.

506. Ibid., 111.

naturalmente asumido por las culturas no occidentales: nuestra corporeidad, y con ello, también otra forma de conocimiento.[507]

Es posible a partir de aquí imaginar otra concepción del conocimiento ético: una que parte de una idea de conocimiento distinta a la del racionalismo que ha dominado en los últimos siglos. Podrían pensarse "dos niveles de realidad, uno que puede ser 'conocido', pero que no es más que una abstracción, una construcción conceptual, y otro que sólo puede ser 'aprehendido' corporalmente. Y es, entonces, este segundo nivel el que da sentido al primero y no al revés como lo ha propuesto el racionalismo occidental."[508] Es importante notar que no se habla de dos esferas sino de dos niveles; se rechaza una visión dualista, al tiempo que se celebra una búsqueda de sentido y una ética desde lo corporal. Hablaremos de esto más a detalle en la Parte II de este estudio.

Lo que se quiere afirmar aquí es que el "*ethos* dramático, no es un títere manejado por un actor, es el actor mismo, una persona de carne y hueso que encarna literalmente una alteridad."[509] Lo que se ve en escena no es una representación de un texto o una partitura, "sino la 'reactivación' de las decisiones que emergen en cada momento teatral"[510] por las acciones del cuerpo del actor. Es por ello que "el teatro se concibe como una experiencia 'est/ética', es decir, como una experiencia configurativa real del carácter del 'sí mismo' actoral a través de la experiencia teatral que debiera resultar necesariamente en una transformación del actor/persona ante su prójimo y ante el mundo."[511]

Ahora bien, lo interesante es pensar a fondo como se da esta experiencia 'est/ética'. Para ello, habrá que intentar el cruce entre la *mimesis* según se desprende de las observaciones de Ricoeur y la idea de teatro como encuentro según se ha defendido con anterioridad. Hay que afirmar con Adolphe Appia que "el diseño escénico se debe basar en la sola 'realidad' valiosa del teatro: el cuerpo

---

507. Ibid., 108.

508. Ibid., 111.

509. Ibid., 120

510. Ibid, 121.

511. Ibid., 122.

humano."[512] Por ello, la espacialidad y los cuerpos serán imprescindibles para entender lo que sucede en el fenómeno teatral.

Por principio, hay que pensar en la recepción del espectador. El espectador es el receptor (que completa) una operación poética que es llevada a cabo por un actor mediante su cuerpo -lo que es verdaderamente una operación 'est/ética'-. Es decir, que desde el ámbito de lo sensible se somete al cuerpo a una serie de acciones y prácticas que están en diálogo directo con el acervo cultural presente tanto de la vida diaria como de las convenciones teatrales, construyendo con ellos un *ethos* particular (*mimesis II*). Dicho acervo es compartido en lo general por espectadores y actores en la forma de una pre-comprensión (que desde la visión de Ricoeur sería la *mimesis I*).

Ahora bien, la relación que el espectador puede tener con la obra en el teatro es muy particular. El espectador en el acontecimiento convivial se relaciona a la misma vez con el 'texto' teatral que se compone frente a sus ojos y con el autor/interprete quien, a la sazón, se encuentra en el corazón mismo de dicho 'texto'. Dicho de otro modo, la relación que se registra es doble, pues hay una relación con el texto en la que el espectador participa activamente terminando su re-figuración (*mimesis* III), a la vez que se entabla una relación con el cuerpo del actor en tanto ser humano que se para al frente: se le encara. El teatro es por ello una estructura ética: parte del convivio. La comunicación entre los cuerpos es inevitable: se envían señales, miradas, sonidos, energías y se genera un 'entre' que puede ser catalogado como una tensión que da nuevas cualidades al 'texto escénico'.

Es más, el espacio en el que se da el encuentro funge también como un actor silencioso en la relación que, de alguna manera, prefigura ya las dinámicas de la relación. Puede incluso llegar a darse que el actor funcione como soporte escenográfico que desvíe la atención hacia el espacio de modo tal que éste exprese lo que tenga que decir. En ese espacio, se da simultáneamente el 'entre' entre actor y espectador, y entre espectador y público. Se configura una triangulación muy compleja de tensiones que generan una situación única. Se examinan acciones que tienen relevancia para todos los involucrados en tanto que

---

512. Appia, "Luz, Espacio, Tiempo", 193.

todos pueden sentir cierta relación con lo que sucede en el escenario. Es un foro político en el que se reordena la mirada del espacio expectatorial.

No es descabellado incluso relativizar las funciones 'espectador' y 'actor'. Por las tensiones que se dan en el encuentro, se puede aseverar que los espectadores van influyendo en el texto volviéndose copartícipes en su escritura: son 'espect-actores'. La retroalimentación que se da a los actores es inmediata, lo que influye en la composición (*mimesis II*). Gracias el 'entre' que se registra entre los cuerpos se afecta al actor que realiza el trabajo sobre las acciones y sobre su cuerpo.

Y no sólo. Los espectadores realizan una lectura en el momento, van llenando los huecos donde los hay. Cabe preguntar en este punto, ¿no son también espectadores los actores? ¿No asisten también a la experiencia 'est/ética'? Todos los involucrados son susceptibles de que en la 'relación' (si ésta es de calidad) haya un momento de *poíesis* donde algo se devele, dejando ver un poco de lo no dicho y haciendo evidente lo que siempre había estado ahí pero que hasta ese momento había permanecido oculto: una instauración de otro orden ontológico. Por ello el teatro es operación poética que instaura una 'diferencia ontológica'.

El momento de la 'composición' y el momento de la 'lectura' están empalmados en el teatro. La *poíesis* productiva y la *poíesis* receptiva se dan simultáneamente en la formación del cuerpo poético. La obra se presenta como un esbozo para la lectura. En el teatro contemporáneo, como en muchas otras manifestaciones artísticas, la obra "en efecto, entraña vacíos, lagunas, zonas de indeterminación e incluso, como el *Ulises* de Joyce, desafía la capacidad del lector para configurar él mismo la obra."[513] Hay veces que incluso se le transfiere la tarea entera de ser él quien haga el 'entramado', quien de orden mediante una narración. Los actores están ahí sólo para provocarlo interviniendo su propio cuerpo y, con ello, interviniendo los cuerpos de los espectadores. Se presenta así una demanda de lectura, de participación activa de los asistentes, en la que intersecten el mundo del texto escénico con el mundo de los cotidiano.

---

513. Ricoeur, *Tiempo y Narración I*, 148.

De lograrse, se da una interrupción en la 'literalidad' de lo que sucede en la escena y se logra un proceso metafórico que sirve como quiebre para contrastar versiones sobre la realidad. Se re-presenta, en sentido estricto, la trama de lo cotidiano para su examen. En términos hermenéuticos, hay un momento de quiebre en la interpretación (*epoché*). Esto permite el momento de comprensión pre-objetivo en el cual los cuerpos 'comprenden' lo que hasta entonces no habían podido captar ya sea porque su atención estaba dirigida hacia otro lado, ya porque hubiera discursos que ocultaban ese 'algo'. Algo se encuentra, generando un sentimiento que cambia la percepción. En este sentido, las acciones son un cuasi-texto porque piden ser narradas. Demandan que se les de un sentido. "La narración re-significa lo que ya se ha pre-significado en el plano del obrar humano."[514]

Entender el teatro como encuentro, complejizando la operación poética en una dinámica que oscila entre la composición y la lectura compartida por todos los participantes, arroja grandes posibilidades para el quehacer teatral. Se muestra claramente que se trata de un fenómeno 'est/ético' participativo donde no es tan fácil designar una autoría: las imágenes teatrales son transacciones, estructuras meta-físicas que se dan en el 'entre' generado por el encuentro entre actores y espectadores. El teatro es un laboratorio para experimentar sobre el habitar. Se propone un juego, y si el juego marcha, se establece una calidad de la relación mucho más profunda por la que los involucrados pueden dar cuenta de que 'algo sucede': la instauración de otro orden ontológico que amplifica las posibilidades de habitabilidad.

Lo que se registra es un 'trabajo' en el terreno de lo sensible donde se le da forma a un cuerpo en un proceso imaginativo que pide establecer 'otras' relaciones. A través del cambio de las tramas son los propios agentes los que se transforman mediante sus acciones sobre el mundo. Todos los participantes contribuyen a la construcción de un *ethos* a través de la configuración de las acciones que se dan en el medio de un 'entre'. Por eso, es posible decir que el teatro es escenario del *ethos*.

---

514. Ibid., 153.

2.3.4 Imaginación, juego, *mimesis*

Ya se vio que el teatro es un laboratorio sobre el habitar que de forma indirecta experimenta sobre los *ethos*. Ello se hace mediante trabajando sobre las relaciones que se establecen. Como ya se ha dicho, la operación poética teatral tiene que ver con la generación de imágenes consistentes en el centro de las cuales se encuentran cuerpos humanos. . En tal 'imaginación', por un proceso de 'imitación creadora' (*mimesis*) de la trama de acciones, se experimenta con el *ethos* de los involucrados. Dichas imágenes son quiasmos, es decir, entrecruzamientos entre los participantes, transacciones que abren una distancia ontológica que entrega a los presentes en el convivio a otras posibilidades del ser por vía metafórica. Por esto, justamente, es que el teatro es una potente lente para cuestionar y conocer las posibilidades del habitar de los hombres.

La operación poética es un tipo de imaginación en tanto que proyecta posibilidades distintas mediante la generación de imágenes complejas que comprometen todo el ser en el acontecimiento convivial. Imaginación de tipo ético en tanto que abre otras posibilidades y calidades de relación que se abre a lo político mediante una crítica que su mera presencia envía sobre los ordenamientos de la mirada y la organización del mundo. Por vía metafórica, las imágenes generan una distancia ontológica entre dos mundos posibles que en sus lindes se friccionan generando sentidos. Es conocimiento crítico que muestra posibilidades para el habitar mediante el 'sentar' zonas de experiencia que pueden ser atravesadas: imágenes teatrales.

No está de más preguntarse un poco más sobre la naturaleza de las imágenes. El tema de la imagen dista de ser sencillo, y difícilmente podrá darse una respuesta definitiva. De entrada hay que decir que el término imagen es equívoco; abarca toda una serie de cosas que no necesariamente están relacionadas.[515] ¿Cómo pensar las imágenes? En palabras del norteamericano

---

515. "*pictures, statues, optical illusions, maps, diagrams, dreams, hallucinations, spectacles, projections, poems, pat- terns, memories, and even ideas as images* (...) *It might be better to start thinking of images as a far-flung family which has migrated in time and space and undergone profound mutations in the process.*" W.J.T. Mitchell, "*What is an Image?*", *New Literary History* 3, Vol.15 (1994): 504-5. http://www.jstor.org/stable/468718 (consultado el 10 de diciembre de 2009).

W.J.T. Mitchell -fundador de la iconología crítica y editor del prestigioso *Critical Inquiry*- "la imagen es el signo que pretende no ser un signo, enmascarado como (o, para el creyente, de hecho siendo) presencia e inmediatez natural."[516]

No obstante, las imágenes no salen de la nada: son mediadas por la cultura[517], es decir retoman elementos ya presentes (*mimesis I*) – aunque quizá estén situadas "en el borde de la lingüística."[518] Su estar en el borde de la lingüística las pone en el límite del lenguaje (y por tanto del mundo). Vale la pena subrayar que estar en el borde no necesariamente significa que se esté afuera. Simplemente indica que tiene otra forma de estar adentro: una forma limítrofe.

De acuerdo con el historiador del arte de origen alemán Hans Belting hay que pensar las imágenes -entendidas como 'presencia de una ausencia'[519] - siempre dentro de la triada cuerpo-imagen-medio, ya que las imágenes "no existen por sí solas, sino que suceden."[520] Al hablar de cuerpo se habla del cuerpo humano que percibe. Medio, por otro lado, no puede reducirse a la materialidad en la que una imagen es presentada. "Un medio 'es' forma, o transmite la forma en la que percibimos las imágenes"; en otras palabras 'canalizan' nuestra percepción de una forma particular.[521] El cuerpo percibe y transmite o re-transmite imágenes; en todo caso siempre es la fuente que provoca su animación. El 'acontecer' de una imagen puede resumirse entonces en los siguientes términos: "las imágenes están presentes en su media, pero sientan [*perform*] una ausencia, que ellas hacen visible. Animación significa que abrimos la opacidad de un medio para la

---

516. Ibid., 529. "*The image is the sign that pretends not to be a sign, masquerading as (or, for the believer, actually achieving) natural immediacy and presence.*"

517. Ibid., 511.

518. W.J.T. Mitchell, "*Images Want to Be Kissed...*" *Iconic Turn Lecture Series* (2004). http://www.iconicturn.de/article.php?story=20041207105458207 (consultado el 19 de octubre de 2009).

519. Hans Belting, "*Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology,*" *Critical Inquiry* 2, Vol. 31 (Winter 2005): 312. http://www.jstor.org/stable/10.1086/430962 (consultado el 20 de abril de 20011).

520. Ibid., 302.

521. Ibid., 305. "*A medium* is *form, or it transmits the very form in which we perceive images.*"

transmisión de imágenes."[522] Tal animación se da a través del encarar la imagen, que no es otra cosa que un estado de conexión del cuerpo con el medio (en el que la imagen se presenta).

W.J.T. Mitchell postula la existencia de una 'doble consciencia' de los humanos frente a las representaciones que los hace relacionarse con las imágenes en un punto que oscila entre el escepticismo y el animismo.[523] "No podemos ignorar que los seres humanos (incluyéndome) insisten en hablar y comportarse como si creyeran que ellas [las imágenes] lo hicieran [desear], y eso es a lo que me refiero con la 'doble conciencia' en torno a las imágenes."[524] Esto es un cuasi-animismo que las imágenes provocan en sus receptores.

Pareciera que los seres humanos se sienten interpelados por las imágenes: reconocen en una imagen cualquiera un interlocutor y una intención. "Las imágenes son cosas que han sido marcadas con todo el estigma del ser persona: exhiben simultáneamente cuerpos físicos y virtuales; nos hablan, a veces literalmente, a veces figurativamente. Presentan no solo una superficie, sino también un 'rostro' que encara al espectador."[525] Vistas así, pareciera que las imágenes quieren cosas, se revelan como estructuras deseantes.

¿Qué quieren? Mitchell propone dos respuestas. La primera, que "simplemente quieren que se les pregunte qué quieren, en el entendido que la respuesta bien puede ser que no quieren nada"[526]; a segunda es que las

---

522. Ibid., 313. *"images are present in their media, but they perform an absence, which they make visible. Animation means that we open the opacity of a medium for the transmission of images."*

523. W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures Want?* (Chicago: The Chicago University Press, 2005), 7.

524. Ibid., 11. *"We cannot ignore that human beings (including myself) insist on talking and behaving as if they did believe it, and that is what I mean by the 'double consciousness' surrounding images."*

525. W.J.T. Mitchell, "*What Do Pictures 'Really' Want?*", *October* 77, (Summer 1996): 72. http://www.jstor.org/stable/778960 (consultado el 10 de diciembre de 2009). "*Pictures are things that have been marked with all the stigmata of personhood: they exhibit both physical and virtual bodies; they speak to us, sometimes literally, sometimes figuratively. They present, not just a surface, but a* face *that faces the beholder."*

526. Ibid., 82. "*simply to be asked what they want, with the understanding that the answer may well be, nothing at all."*

imágenes quieren ser 'besadas' en un sentido extremo, 'canibalístico': "Creo que uno de los deseos constitutivos que hace a las imágenes lo que son es que están diseñadas para ser incorporadas."[527] Las imágenes serían así la manifestación de una fuerza que encara a sus receptores, retándolos a reaccionar a su aparición.

En el caso del 'medio' teatro la producción y lectura de la imagen se dan de manera simultánea. En estricto sentido, es un proceso de imaginación compartida y que se da 'miméticamente'. Un análisis detallado de tal proceso se ha hecho a lo largo de toda esta sección siguiendo los pasos de Paul Ricoeur y después vertiéndolos sobre la práctica teatral. Las imágenes que se producen involucran totalmente a los presentes en el convivio teatral y al momento de sentar la diferencia ontológica, piden que nos rindamos al juego que proponen. Esto se entiende mejor al ponerlo bajo la luz de las observaciones que sobre la *mimesis* hace Hans Georg Gadamer. En su ensayo *The festive character of theatre*, Gadamer habla del sentido en el que debe interpretarse la 'imitación' sugerida por la mimesis:

> Toda imitación verdadera es una transformación que no presenta de nuevo simplemente aquello que ya esta ahí. Es un tipo de realidad transformada en la que la transformación apunta de nuevo a aquello que ha sido transformado en y a través de ella. Es realidad transformada porque pone delante nuestro posibilidades intensificadas nunca antes vistas. Cada imitación es una exploración, una intensificación de extremos.[528]

Mimesis así entendida es re-creación más que imitación: imitación creadora, en todo caso. Re-creación en el sentido de renovación, reinterpretación; pero también re-creación en un sentido lúdico, como juego. En el teatro el juego mimético es ordenado por la dramaturgia. Todo acontecimiento teatral posee una dramaturgia. Tratando de dar una definición que no resulte muy restrictiva de lo

---

527. W.J.T. Mitchell, "*Images Want to Be Kissed*". "*I think one of the constitutive desires that make pictures what they are is that they are designed to be taken in.*"

528. Hans Georg Gadamer, *The Relevance of Beauty and Other Essays*. Ed. Bernasconi, Robert. (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 64. "*All true imitation is a transformation that does not simply present again something that is already there. It is a kind of transformed reality in which the transformation points back to what has been transformed in and through it. It is transformed reality because it brings before us intensified possibilities never seen before. Every imitation is an exploration, an intensification of extremes.*"

que ésta puede ser, la dramaturgia de un espectáculo sería el "conjunto de reglas de juego que lo sujetan". Ello implica que la dramaturgia no sólo se preocupe por el contenido de lo que se mostrará (imágenes, en éste caso). Dramaturgia tiene que ver en buena medida con un ordenamiento de las relaciones que se llevarán a cabo en el espacio teatral. Ordenamiento que ya viene restringido por las condiciones del medio (teatro), las convenciones teatrales dominantes, y las condiciones materiales. Todo ese conjunto son las 'circunstancias dadas' con las que hay que trabajar, que dictan las reglas, y en cuyos límites hay que jugar.

Lo anterior arroja a considerar de cerca la idea de 'juego' (de la cual ya se había dicho algo al hablar de teatro como forma artística), para lo Gadamer también da cierta luz. "Lo lúdico de los juegos humanos es constituido por la imposición de reglas y regulaciones que sólo cuentan como tales dentro del mundo cerrado del juego."[529] El juego es voluntario, pues la negación de las reglas constituye el fin del mismo. Por lo tanto, juego es una 'limitación auto-impuesta de la libertad'.[530] De acuerdo al análisis gadameriano el juego tiene varias características especiales: el juego tiene prioridad sobre los jugadores; tiene una cualidad extracotidiana que desplaza a los jugadores a un 'mundo aparte' (que en el caso del teatro es aquel abierto por la *poíesis*); usualmente requiere un espacio especial para jugar.

Pero quizá la característica más importante es el 'movimiento interno de ida-y-vuelta'. Gracias al mismo los jugadores se someten al juego, haciendo que éste (y no los jugadores) aparezca como el sujeto de sí mismo. El juego tiene su propia racionalidad y se alimenta del jugueteo con las reglas que los jugadores implementan. "El sujeto de la acción en un juego, por lo tanto, no es realmente la persona jugándolo; las acciones y aspiraciones de la persona son más bien reacciones a las tareas que el juego mismo impone. Por lo mismo la acción del

---

529. Ibid., 124. "*The playfulness of human games is constituted by the imposition of rules and regulations that only counts as such within the closed world of play.*"

530. Ibid.

juego, o lo que Gadamer llama el movimiento interno de ida-y-vuelta, es el factor decisivo en cualquier juego."[531]

Ello no quiere decir que las reglas de un juego aplasten la agencia de los jugadores. Hay que recordar que bajo la estructura del juego los jugadores siempre pueden decidir romper con las reglas y abandonar el juego. Pero los seres humanos gustan de jugar los juegos, y sobre todo de jugar 'con' los juegos. Jugar 'con' el juego remite de nuevo a la práctica de la *mimesis*. El juego llama a la recreación en doble sentido: recreación como entretenimiento y como re-creación. Esto es de especial interés para las artes dado que "el 'arte' comienza precisamente ahí, donde somos capaces de actuar distinto."[532]

Habiendo dicho todo lo anterior, dramaturgia se muestra entonces como "el conjunto de reglas de juego que están ahí para jugar 'con' ellas." Hay que buscar doblar, torcer, rodear las reglas dentro de la estructura misma del juego. He ahí el mundo de posibilidades de la *mimesis* dentro del arte del teatro. Esta estructura dialógica implica así mismo re-conocimiento, pues la figura de círculo hermenéutico que presupone implica que 'conocer es conocerse'. Tal es precisamente el juego del arte, y de éste depende que pueda verse "más que la supuesta realidad."[533] La acusación que pudiera lanzarse contra tal aseveración tachándola de querer defender una verdad total y absoluta se libra recurriendo a la idea de 'fusión de horizontes', mediante la cual puede lograrse el fin de la hermenéutica que es "precisamente destruir 'el fantasma de una verdad separada del punto de vista de aquel que conoce'."[534]

---

531. Georgia Warnke, *Gadamer: Hermeneutics, Tradition and Reason.* (Stanford: Stanford University Press, 1987), 48. "*The subject if action in a game is therefore not really the person playing it; the person's actions and aspirations are rather reactions to tasks the game itself imposes and hence it is the action of the game, or what Gadamer refers to as the to-and-fro movement internal to it, that is the decisive factor in any game playing.*"

532. Gadamer, 125. "*'Art' begins precisely there, where we are able to do otherwise.*"

533. Ibid., 128.

534. Warnke, 66. *"precisely to destroy 'the phantom of a truth severed from the standpoint of the knower'."*

Así la relectura y reinterpretación son siempre esperadas, y son de hecho el punto que viene a completar la *mimesis* (lo que Ricoeur llama *mimesis III*)–y en ello a provocar el acontecimiento de la imagen renovada apuntando hacia otra verdad u otro aspecto de la verdad-. Es por ello que en el artículo *The Play of Art* Gadamer asevera que "la relación mimética original no es una imitación en la que se intente aproximarse a un original copiándolo lo más fielmente posible. Por el contrario, es un tipo de mostrar. . . . Mostrar apunta hacia algo distinto del mostrar mismo."[535] La idea de verdad como revelación (*aletheia*) se hace presente aquí. Esta es la verdad poética, verdad que sucede, o mejor aún, 'deja' que algo se manifieste: como la imagen. No puede controlarse la imagen, pues la imagen tiene un deseo propio –como ya se apuntaba de la mano de Mitchell-. Simplemente acontece en sus propios términos.

La 'verdad' (o verdades) así entendidas, requieren para su aparición de la participación de un espectador (el cuerpo que ayuda a animar el medio, la agencia que completa la *mimesis,* donde opera la metáfora). De ahí la importancia que tiene la 'fusión de horizontes'. No hay verdad absoluta. Lo que hay es una verdad 'blanda' con un núcleo móvil que se desplaza. La verdad que muestra no es simple: es posibilidad. Si bien siempre ha sido problemático hablar de la verdad, vista así ahora la verdad es problemática de otra forma. Es como una bola de fuego o un carbón ardiente que va cambiando su rostro y del cual es muy difícil adivinar el centro; que nos lanza guiños que ayudan a ver el mundo un poco diferente mediante una pequeño desplazamiento de nuestro ser. La imagen instaura un orden ontológico distinto que se sienta junto a aquel de la 'normalidad' y que como carbón ardiente al lindarla puede comenzar un fuego (¿juego?) transformador. Cuando aquello sucede somos e-mocionados y con-movidos. Frente a esta revelación hay que 'escuchar' con paciencia qué es lo que la imagen quiere: rendirse al juego que propone, incorporarla. Es decir, dejar que los cuerpos en el convivio sean afectados.

Así, debiera hacerse evidente la liga que mediante la operación poética se da entre *mimesis*, juego e imaginación. El acontecimiento *poiético* es un proceso

---

535. Gadamer, 128. "*The original mimetic relation is not an imitation in which we strive to approach an original by copying it as nearly as possible. . . . Showing points away from itself.*"

de generación de imágenes que se dan en una situación convivial. Tal situación establece ciertas reglas de juego o 'dramaturgia' en torno a las cuales los involucrados juegan (de acuerdo al lugar que en la división del trabajo les haya tocado: espectador, técnico o *performer*). Tal juego establece un proceso mimético particular donde *mimesis I, II* y *III* se dan de manera simultánea para generar un tipo de imagen muy particular: una consistente, que puede ser atravesada, experimentada e incluso habitada: una zona de habitabilidad. Una reorganización de la trama de acciones que afecta los cuerpos que se encuentran enrollados en ella. La imagen abre un campo de experiencia que merced al salto ontológico que la *poíesis* produce obedece una lógica distinta a la del mundo de la 'normalidad': abre a lo 'otro' por vía metafórica.

La imagen 'quiere' ser incorporada. Por ello nos invita a rendirnos ante ella y ante el juego que propone. Es, en este sentido, un laboratorio del habitar donde podemos experimentar otras posibilidades del ser. El proceso imaginativo es de carácter ético porque nos arroja a otros modos y calidades de relación, con lo cual ejerce una función crítica y política en tanto que permite un reordenamiento de la mirada. La fuerza de este juego se desprende del involucramiento total que es patrimonio exclusivo del convivio teatral por su calidad corpórea y aurática.

En el teatro se juega a ser afectado. Los cuerpos tienen que ser afectados para que se logre la operación metafórica por la cual otros modos de ser son probados, otros *ethos* se despliegan por diferentes disposiciones de los cuerpos. Es entonces que el lente del teatro nos ayuda a cuestionar a través de la escena como es que estamos parados en el mundo: desde la experiencia del imaginar corporal que propicia se desprenden saberes complejos sobre el habitar para ser incorporados por todos aquellos que tienen la suerte de estar presentes y jugando. Es plenamente reflexión ética por medios estéticos.

2.3 Un convivio para superar lo que hay

El actor es el agente central que desde su cuerpo inicia un trabajo mimético para generar las imágenes teatrales. La labor del actor raya en lo prometeico dado que lo que se le exige es que se rinda al juego para dejar que en la elaboración de la imagen aparezca 'lo otro'. No se trata de una reflexión simplona sobre la otredad que acepte (resignadamente) la existencia de un otro. No se trata

tampoco simplemente de cumplir una 'función' como engrane de una máquina, sino de un verdadero 'trabajo' que exige transformación, pues

> si la reflexión sobre la alteridad no implica necesariamente un cambio en mi propio *ethos* ante el otro, esto es, un cambio en mi ética, en mi manera de relacionarme con el otro y su mundo, entonces sólo estaría yo haciendo un juego a un Centro cuya estrategia colonialista siempre ha sido convertir al otro en puro objeto de discurso para negar su existencia real como sujeto cuya sola presencia interpela mi *ethos* y la ética que los constituye.[536]

Esto tiene repercusiones de fondo para el hacer del actor, pues "en una situación en la que el actor concibe su tarea como verdadero arte, la constante refiguración de una ética personal es inevitable."[537] En pocas palabras, ello quiere decir que debe haber una verdadera experiencia est/ética que empiece en el trabajo del actor para que pueda tenerla también el otro gran participante: el espectador. Alcántara Mejía nos recuerda que "para poder hacerlo, el 'sí mismo' tiene que experimentar al 'otro' en sí mismo."[538] Quizá sea mejor hablar de la experiencia de 'lo otro' en uno mismo.

Entender así el trabajo teatral es hacer énfasis en el carácter corporal del convivio. El actor es un cuerpo presente en escena al centro de un proceso de imaginación que su presencia propicia. Ya no se trata de representar o interpretar o presentar, sino de sentar algo, trabajar sobre la materialidad de lo que hay en una situación determinada. Propiciar el encuentro entre un ser humano, desenmascarándose, frente a otro. Se muestra el ser humano con sus conflictos, su relación con el mundo. Se busca el acompañamiento y asistencia del otro.

El espectador deja de ser pasivo para tornarse activo. Es ahora un participante que 'comparte' con el otro participante (el que está sobre las tablas) la condición de ser humano. Se vuelve cómplice. Y por tanto corresponsable. Hay un *religare* -al menos en esa abstracción simbólica del universo que es el escenario-. Se trata en definitiva del derrumbe de la célebre 'cuarta pared'. Muere la separación sujeto-objeto, del actor y el espectador, y todos volvemos a ser parte

---

536. Alcántara, 116-117.

537. Ibid., 122.

538. Ibid., 125.

de una unidad (si bien diferenciada). Hay convivio. Acontece el teatro como 'acto espiritual' que nos sitúa en compañía.

Un quehacer teatral así parte del trabajo corporal para llegar a lo espiritual. Ya lo veía claro Stanislavski cuando al final de su vida, da una vuelta de 180 grados en el sistema sobre el que tanto había trabajado para decir que no hay que trabajar desde el espíritu hacia el exterior, sino del exterior hacia el espíritu. Dice en *El método de las Acciones Físicas*:

> tenemos que trabajar con el cuerpo humano, que es visible, palpable, y no con un sentimiento inestable, caprichoso y con 'otros elementos del sentimiento de presunción escénica'. En base a los lazos irrompibles que existen entre la vida física y la espiritual, debido a su mutua influencia llevamos a cabo la línea de 'la vida del cuerpo humano' en el papel para, en forma natural, crear la línea de 'la vida del alma en el cuerpo humano'.[539]

En el 'teatro del encuentro', sobre todo en sus versiones más contemporáneas, hay un quiebre importante con respecto a(l primer) Stanislavski: se ha declarado la 'muerte del personaje' como Dios del escenario. En ese sentido, como bien recuerda la teatrista y teatróloga brasileña Sônia Machado de Azevedo, "[u]n actor es su propio cuerpo y su cuerpo no puede jamás ser tratado como una entidad apartada de sí, suprimida y castrada en sus sensaciones, emociones y pensamientos. El cuerpo no será nunca un envoltorio, sino la concretud que torna visible y palpable la invisibilidad interior."[540] El actor ya no "se mete en el papel" negando su ser. Todo lo contrario: el actor se afirma aceptando la otredad en sí mismo, sentándola mediante el uso de su cuerpo y su presencia. El *performer* 'es' ese cuerpo y su labor es -a través del trabajo sobre su propia materialidad- inaugurar el espacio metafórico de la imagen teatral: una zona de experiencia. Ello echa a andar el convivio teatral.

2.3.1 El cuentacuentos: 'contar para seguir contando'

Vale la pena pensar sobre el convivio donde se genera la *mimesis* que inaugura el ente poético. El trabajo mimético -que es una forma de narración

---

539. Constantin Sergeievich Stanislavski, *El Método de las Acciones Físicas* (La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1983), 24.

540. Sônia Machado de Azevedo, *O papel de corpo no corpo do ator* (São Paulo: Editora Perspectiva, 2002), 136.

lúdica que ayuda a establecer con el propio cuerpo las imágenes teatrales- puede ser integrada en la figura del cuentacuentos. El convivio sería uno donde se 'cuentan cuentos'. Es una opción interesante porque ubica la discusión en el ámbito de la 'oralidad' -como ya fue discutida con anterioridad-. Esto es, se pone la operación en el ámbito de la relación viva.

Contar no tiene que ver tanto con el acto de transmitir una historia como con aquel de 'fisicalizar la narración': compartir la experiencia. Es decir, tener un encuentro verdaderamente humano. "El teatro es la ocasión en que confirmamos nuestra humanidad compartida."[541] No se trata, como dice el británico Mike Alfreds (director de la compañía *A Shared Experience*), de intentar lograr la perfección 'fija' de los medios reproductivos sino de

> sacar ventaja de la calidad 'burda' implícita en la interacción desconocida entre actores y audiencia de noche a noche, y en el hecho de que el actor es un ser humano que, aun si lo quisiera, no puede ser el mismo en cada función; en breve, tratar al teatro como un proceso vivo más que como un producto pre-empacado para su consumo masivo...[542]

Para lograr esto, el actor se torna una 'víctima sacrificial' que "experimenta la encarnación del dolor y la alegría para celebrar nuestra humanidad común. Él/la nos acompaña a través de nuestros propios dolores y libera nuestras propias alegrías expresándolas frente a nosotros en una forma intensificada. Si el teatro tiene un 'propósito', es, seguramente, éste..."[543] Lo que se da es una 'incorporación' de lo narrado en compañía de otros. El arte de contar historias tiene que ver con el acto de estar verdaderamente juntos para experimentar algo

---

541. Mike Alfreds, "*A shared experience. The actor as story-teller*", en *Physical Theatres. A Critical Reader*, eds. John Keefe and Simon Murray (Abingdon: Routledge, 2008), 218. "*Theatre is the occasion on which we confirm our shared humanity.*"

542. Ibid. "*take advantage of the 'rough' quality implicit in the unknown interaction between actors and audience from night to night and in the fact that the actor was a human being who, even if he wanted to, could not be exactly the same at each performance; in short, to treat theatre as a living process rather than a product pre-packaged for passive consumption...*"

543. Ibid. "*undergoes the enactment of pain and joy to celebrate our common humanity. He helps us through our own pains and releases our own joys by expressing the, before us in an intensified form. If theatre has a 'purpose', this, surely, is it...*"

juntos también. Ello acerca al observador a la base del convivio, alejando al teatro de las categorías literarias: pone a quienes se encuentran a encarar su situación. Esta relación que se da en medio de la cultura viviente que obliga a enfrentar aquellas cuestiones que presionan a los participantes y que precisan ser, sino respondidas, al menos consideradas seriamente en el ejercicio de vivir. Las compañías teatrales que toman el 'cuentacuentos' como referente

> ciertamente no están preocupadas en 'contar historias' en una forma lineal convencional y de hecho celebran la fragmentación, repetición y desintegración de los componentes narrativos en su búsqueda de capturar algún sentido de las complejas discontinuidades, desenraizamientos y fragmentos de la vida e identidades contemporáneas.[544]

'Contar para seguir contando[545]'. Esa es la fórmula que se propone aquí. Siguiendo tal intuición se concentrarán los esfuerzos en hablar sobre el 'contar cuentos'. Tal propuesta encierra grandes posibilidades para el quehacer teatral. Una excelente provocación para comenzar a pensar sobre el 'contar cuentos' se encuentra en el artículo que Walter Benjamin escribió reflexionando sobre la obra del cuentista ruso Nikolai Leskov.

En *El cuentacuentos* (*The Storyteller)* Benjamin no sólo hace una 'crítica literaria' sino que ubica la forma y la riqueza del arte de contar historias que se ha ido perdiendo en medio de un mundo cuyo ritmo acelerado lo orienta hacia otro modelo comunicativo. Éste sigue la economía de la información, que es opuesta a la del cuento[546]:

> Ya no es la inteligencia que viene de lejos, sino la información que da una agarradera para manejar lo que está más cerca, lo que recibe más atención. La inteligencia que venía de lejos –ya sea espacialmente desde

---

544. Simon Murray and John Keefe, *Physical Theatres. A Critical Introduction* (Abingdon: Routdledge, 2007), 93. "*certainly not preoccupied with 'telling stories' in any conventional linear manner and indeed celebrate fragmentation, repetition and disintegration of narrative components in their quest to capture some sense of the complex discontinuities, uprootings and shards of contemporary life and identities.*"

545. Cabe aclarar que en esta conjugación en gerundio se juega con la equivocidad del término. Contar es a la vez 'compartir un cuento' y 'hacer valer la presencia de uno en la tierra'.

546. En el caso del teatro hacia el 'modelo de información'. El 'cuentacuentos' es un modelo que funciona con una lógica opuesta.

> otros países o la temporal de la tradición- poseía una autoridad que le daba validez, aún si no podía verificarse. La información, no obstante, reclama ser fácilmente verificable. Su mayor requerimiento es que sea 'entendible en sí misma'.[547]

La información presupone un uso distinto del tiempo de aquel necesario para contar un cuento. La información busca abreviar, ya que "el hombre moderno ya no trabaja en nada que no pueda ser abreviado"[548] (pues el tiempo es dinero). Por su carácter consumible, la información tiende a lo inmediato y pide más información nueva que la supla. "El valor de la información no sobrevive al momento en el que es nueva. Vive sólo en ese momento: tiene que rendirse y explicarse sin perder tiempo. El cuento es diferente. No se gasta a sí mismo. Se preserva y concentra su fuerza y es capaz de liberarla después de un largo tiempo."[549] El cuento pide la temporalidad de la experiencia épica, que es agónica.

Es por ello que cuando Benjamin habla del cuentacuentos habla ya de un arte remoto que ha ido siendo clausurado gracias a la lógica de las fuerzas reproductivas reinantes. Los hombres modernos -en general- sufren cuando tienen que contar una experiencia. El problema en ello es que perder la capacidad de contar cuentos es perder la capacidad para experimentar el mundo.[550] El mundo moderno atenta contra tal capacidad, "pues nunca se ha contradicho tan a conciencia la experiencia como se ha hecho con la experiencia estratégica por las tácticas de guerra, la experiencia económica por la inflación, la experiencia

---

547. Walter Benjamin, "*The Storyteller. Reflections on the works of Nikolai Leskov*", en *Illuminations*, ed. Hannah Arendt (London: Pimlico, 1999), 88. "*This makes strikingly clear that it is no longer intelligence coming from afar, but the information which supplies a handle for what is nearest that gets the readiest hearing. This intelligence that came from afar -whether the spatial kind from foreign countries or the temporal kind of tradition- possessed an authority which gave it validity, even lays claim to prompt verifiability. The prime requirement is that it appear 'understandable in itself'.*"

548. Ibid., 92. "*Modern man no longer works at what cannot be abbreviated.*"

549. Ibid., 89-90. "*The value of information does not survive the moment in which it was new. It lives only at that moment; it has to surrender to it completely and explain itself to it without losing any time. A story is different. It does not expend itself. It preserves and concentrates its strength and is capable of releasing it even after a long time.*"

550. Read, 163.

corporal por la maquinaria de guerra, la experiencia moral por aquellos en el poder."[551] Negar la experiencia es limitar la capacidad para habitar.

En la perspectiva de Benjamin, uno de los hechos que más han devaluado la experiencia es la destrucción causada por la Gran Guerra que volvió al mundo irreconocible al tiempo que inhibió la capacidad de contar -es decir transmitir esa experiencia- de aquellos que la experimentaron. "Una generación que había ido a la escuela en una carreta tirada por caballos ahora estaba bajo el cielo abierto en un campo en donde nada permanecía sin cambio excepto las nubes, y debajo de ellas, en un campo de fuerza de corrientes destructivas y explosiones, estaba el pequeño y frágil cuerpo humano."[552] Tal es un mundo donde se perdieron todos los referentes, donde ya nada hacía sentido en términos humanos. Este mundo de las guerras mundiales que tanto golpeo al pensar es el mundo donde la técnica ha reemplazado los criterios que apoyan el florecer de lo humano.

Abandonarse a la lógica del mundo moderno que lleva hacia el modelo de la información significa efectivamente el desvanecimiento de lo humano, pues como señala Alan Read, "[e]l cuento no expresa, describe o ilustra una práctica, hace que el movimiento y la práctica sean posibles en primer término. Para mudarse a un lugar se necesita un cuento acerca del mismo."[553] El contar es parte integral del tomar posición en una situación específica. Contar es hacer sentido de la situación, del propio ser en la situación. El cuento posibilita el habitar. En contraste, la técnica ha generado un campo poco propició para la experiencia humana; y no sólo lo ha hecho con bombas, balas y misiles. La experiencia se ha empobrecido terriblemente con el nuevo modelo comunicativo de la información.

---

551. Benjamin, "*The Storyteller*", 84. "*For never has experience been contradicted more thoroughly that strategic experience by tactical warfare, economic experience by inflation, bodily experience by mechanical warfare, moral experience but those in power.*"

552. Ibid., 84. "*A generation that had gone to school on a horse-drawn streetcar now stood under the open sky in a countryside in which nothing remained unchanged but the clouds, and beneath these clouds, in a field of force of destructive torrents and explosions, was the tiny, fragile human body.*"

553. Read, 166. "*The story does not express, describe or illustrate a practice, it makes movement and practice possible in the first place. To move into a place there is the need for a story about it.*"

El paradigma del modelo de información es el periódico. "Si fuera la intención de la prensa que los lectores asimilasen la información que provee como parte de su propia experiencia, fallarían. Pero su intención es justo la contraria, y se logra: aislar lo que sucede del reino en el que podría afectar la experiencia del lector"[554]: contribuye a su enajenación del mundo. Lo que el modelo de la información revela en el fondo, es una intención de establecer a los seres humanos como recursos (*commodities*) perfectamente intercambiables, al servicio de las necesidades de la técnica regida por las exigencias del aparato productivo. El extremo de esta situación es lo que con maestría retrata Zygmunt Bauman en su libro *Tiempos líquidos*[555]*:* la experiencia se vuelve líquida al desaparecer los referentes al tiempo que la 'comodificación' -que hace todo perfectamente intercambiable- vuelve líquidos incluso a los hombres. El asunto es que habitar es justo lo contrario de ser un líquido que fluye sin resistencia: es echar raíces.

Es por ello que Benjamin denuncia que "el reemplazo de la narración por la información, de la información por la sensación, refleja el creciente atrofio de la experiencia."[556] El principal requisito de la información es que sea 'comprensible en sí misma'[557]; esto es, que esté lista para ser consumida. Ello es completamente contrario a lo que el 'cuentacuentos' pretende:

> No es el objeto de los cuentos transmitir un acontecimiento *per se*, que es el propósito de la información; más bien, en éste se incluye la vida del cuentacuentos para pasarla como experiencia a los escuchas. Así, lleva las

---

554. Walter Benjamin, "*On Some Motifs in Baudelaire*", en *Illuminations*, ed. Hannah Arendt (London: Pimlico, 1999),155. "*If it were the intention of the press to have the reader the reader assimilate the information it supplies as part of his own experience, it would not achieve its purpose. But its intention is just the opposite, and it is achieved: to isolate what happens from the realm in which it could affect the experience of the reader.*"

555. Cfr. Bauman, Zygmunt. *Tiempos líquidos: vivir una época de incertidumbre.* México: Tusquets Editores, 2008.

556. Benjamin, "*On Some Motifs in Baudelaire*", 155. *"The replacement of the older narration by information, of information by sensation, reflects the increasing atrophy of experience."*

557. Benjamin, "*The Storyteller*", 88.

marcas del cuentacuentos tanto como la vasija de barro lleva las marcas de las manos del alfarero.[558]

El objetivo del cuento es compartir la experiencia humana sobre posibles alternativas para hacer frente al mundo y sus retos. Es por ello que el cuentacuentos tiene como referentes al campesino y al marino, como figuras que saben las historias de la tierra y que han sido expuestos a las historias de lugares distantes.[559] Estas dos sabidurías se juntan en la figura del maestro artesano medieval, "donde se combinaron el saber de tierras lejanas, como la que trae a casa aquel que ha viajado mucho, con el saber del pasado, que se revela mejor a los nativos de un lugar."[560]

La referencia al artesanado hace hincapié una vez más en cierto manejo del tiempo. El límite temporal en este caso no se encuentra ligado a la eficiencia, como en el caso de la técnica, sino a la perfección. Tal excelencia sólo es posible en el caso del cuentacuentos a través de un "lento apilarse una encima de otra de delgadas capas transparentes que constituyen la imagen más apropiada de la forma en la que la narrativa perfecta se revela a través de las capas de diversos re-cuentos."[561] Esto nos recuerda al quehacer teatral donde se le dan vueltas sucesivas al mismo 'texto' (escrito o no) sin que se logre nunca la versión definitiva. De hecho, "no hay cuento para el cual la pregunta de cómo continuó no sea legítima."[562] Hay una invitación a seguir contando, porque el cuento es siempre inacabado –como la vida-.

---

558. Benjamin, *"On Some Motifs in Baudelaire"*, 156. "*It is not the object of the story to convey a happening* per se*, which is the purpose of information; rather, it embeds it in the life of the storyteller in order to pass it on as experience to those listening. It thus bears the marks of the storyteller much as the earthen vessel bears the marks of the potter's hand.*"

559. Benjamin, "*The Storyteller*", 84.

560. Ibid., 85.

561. Ibid., 92. "*slow piling one on top of the other of thin, transparent layers which constitutes the most appropriate picture of the way in which the perfect narrative is revealed through the layers of a variety of retellings.*"

562. Ibid., 99. "*there is no story for which the question as to how it continued would not be legitimate.*"

Hay en el cuento una valoración de la sabiduría como el 'lado épico de la verdad'[563] que se muestra en el cuerpo del que cuenta el cuento. Se mueve incorporada ahí la experiencia de un intento particular de habitar el mundo. Esto tan simple reviste ya un gran valor, pues como dice François Duvignaud, "la existencia por sí misma es un problema difícil de resolver."[564] Por ello, el cuento "no busca transmitir la esencia pura de las cosas, como la información o el reporte. Éste sume la cosa en la vida del cuentacuentos, para sacarla de él otra vez."[565] En otras palabras, hay una incorporación de lo que se cuenta que revitaliza el relato y le da un nuevo valor al ponerlo en situación: lo relaciona con lo que hay. El énfasis se pone en propiciar nuevos re-cuentos.

Se rescata el valor de la experiencia apoyando una idea de racionalidad que expande la inteligencia a todo el cuerpo. Lo que se aprende vivencialmente tiene un gran valor, especialmente cuando se refiere a cómo habitar el mundo. "Todo ello apunta hacia la naturaleza de todo cuento que verdaderamente lo sea. Contiene, abierta o encubiertamente, algo útil. Su utilidad puede, en un caso, consistir en una moraleja; en otra, puede ser una sugerencia práctica; en un tercero, puede ser un proverbio o una máxima."[566] De hecho, parece que el cuento siempre lleva consigo un 'consejo' que más que moralizar busca afirmar la experiencia. "El consejo no es tanto una respuesta a una pregunta sino una propuesta concerniente a la continuación de una historia que apenas se está desplegando."[567]

Esto nos habla de un cierto optimismo propio de la 'idea de la historia' sobre la que descansa el arte del cuentacuentos. "Éste ha tomado prestada su autoridad de la muerte. En otras palabras, es la historia natural aquello a lo que sus cuentos

---

563. Ibid, 86.

564. Duvignaud, 444.

565. Benjamin, "*The Storyteller*", 91. *"It does not aim to convey the pure essence of the thing, like information or a report. It sinks the thing again into the life of the storyteller, in order to bring it out of him again."*

566. Ibid., 86. "*All this points to the nature of every real story. It contains, openly or covertly, something useful. The usefulness may, in one case, consist in a moral; in another, in some practical advice; in a third, in a proverb or maxim."*

567. Ibid., 86. "*counsel is less an answer to question a proposal concerning the continuation of a story which is just unfolding.*"

refieren."[568] La importancia de ello es que ayuda a re nscribir al hombre en la situación dada por su condición, que está definitivamente marcada por el hecho de su propia muerte. No obstante, "en el curso de los tiempos modernos el morir ha sido alejado más y más del mundo perceptual de los vivos."[569] Ello hace que los hombres sean cada vez más ajenos a una de las tareas más importantes y difíciles que se le presentan a todos y cada uno de ellos: el hecho de su muerte.

Los cuentos ayudan a hacer frente a este y a mucho otros de los grandes retos del vivir. El cuento ayuda al hombre a entender su condición en el mundo. El cuentacuentos asiste a los otros en esta tarea porque mantiene fe aún en la posibilidad de un mundo en el que el hombre viva en armonía con la naturaleza: un mundo de *sympathia* en el que el mundo "le hable a los hombres". Un mundo no alienado donde los hombres pueden desplegar sus fuerzas y sorprenderse por el despliegue de las fuerzas propias del mundo. Es este un mundo donde más importante que alcanzar una meta o el éxito, es desarrollar la maestría en el arte del vivir. Esto es plenamente congruente con la búsqueda por 'seguir contando' y con la 'idea de la historia' expresada elocuentemente por Benjamin en sus *Tesis sobre la Historia*:

> La lucha de clases que tiene siempre ante los ojos el materialista histórico educado en Marx es la lucha por las cosas toscas y materiales, sin las cuales no hay cosas finas y espirituales. Estas últimas, sin embargo, están presentes en la lucha de clases de una manera diferente de la que tienen en la representación que hay de ellas como un botín que cae en manos del vencedor. Están vivas en esta lucha en forma de confianza en sí mismo, de valentía, de humor, de astucia, de incondicionalidad, y su eficacia se remonta en la lejanía del tiempo.[570]

Esto es lo mismo que decir que el botín está precisamente en todo aquello que es susceptible a desplegarse en la 'lucha'. El cuentacuentos invita a todos a

---

568. Ibid., 93-94. "*He has borrowed his authority from death. In other words, it is natural history to which his stories refer back.*"

569. Ibid., 93. "*In the course of modern times dying has been pushed further and further out of the perceptual world of the living* "

570. Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros textos*, trad. Bolívar Echeverría (México: Universidad Nacional Autónoma de México), http://www.bolivare.unam.mx/traducciones/Sobre%20el%20concepto%20de%20historia.pdf (consultado el 20 de septiembre de 2009), 20.

seguir contando. Como nos recuerda Alan Read, "[c]ontar historias es visto aquí como una parte fundamental de la subjetividad. No podría haber un contraste más grande con la fe en los medios de reproducción técnica que ésta aguda celebración del rol de la experiencia individual en *communitas*, la simplicidad del diálogo."[571] La idea es generar una comunidad, pues el "gran cuentacuentos siempre estará enraizado en la gente, y primeramente en un medio de artesanos."[572] El cuentacuentos quiere ayudar a transmitir su artesanado y su virtud para que los otros puedan seguir contando, tornándose a su vez cuentacuentos.

Lo que acaba de tender los puentes entre el modelo del 'cuentacuentos' y la práctica teatral es el acontecimiento del convivio: "el hombre que escucha un cuento está siempre en compañía del cuentacuentos."[573] Ello no sólo demanda la estructura del encuentro, sino que a un nivel más profundo recuerda al que escucha que no está solo en el viaje de la vida. Como en la triple *mimesis* descrita por Ricoeur, el arte de contar los cuentos es uno que se da en compañía: precisa de la compañía; pertenece a la oralidad. La gente se junta en torno a una práctica, abre un intervalo de juego que permite otro manejo del tiempo, y por tanto otra forma de la experiencia, y se deja atravesar por la experiencia que el otro le transmite.[574] Sin embargo, no es una transferencia simple con un polo activo y otro pasivo. Pide el pleno involucramiento de todos los participantes desde los roles diferenciados que asumen.

Esto pide la 'emancipación' del espectador -en términos del filósofo francés Jacques Rancière- que demanda la operación del 'principio de igualdad' con los *performers*:

---

571. Read, 163. *"Storytelling is seen here as a fundamental part of subjectivity. There could not be a greater contrast with the faith in the technical means of reproduction than this poignant celebration of the role of the individual experience in* communitas, *the simplicity of dialogue."*

572. Benjamin, "*The Storyteller*", 100. "*A great storyteller will always be rooted in the people, primarily in a milieu of craftsmen.*"

573. Ibid., 99. "*A man listening to a story is in the company of the storyteller."*

574. Como la *übermarionette* que deja que lo otro aparezca en su cuerpo y le afecte.

> Este comienza cuando desechamos la oposición entre mirar y actuar y entendemos que la distribución de lo visible misma es parte de la dominación y sujeción. Comienza cuando nos damos cuenta que mirar también es una acción que confirma o modifica dicha distribución, y que 'interpretar el mundo' es ya una forma de transformarlo, reconfigurarlo. El espectador es activo, como lo es el estudiante o el científico: observa, selecciona, compara, interpreta. Ata aquello que observa con muchas otras cosas que ha observado en otros escenarios, en otros espacios. Hace su poema con el poema que es presentado [*performed*] frente a sí. Participa en el *performance* si es capaz de contar su propio cuento sobre el cuento que tiene en frente. Esto quiere decir también, si es capaz de deshacer el *performance*, por ejemplo negar la energía corporal que supuestamente debería transmitir aquí en el presente y transformarlo en una mera imagen, si puede ligarlo con algo que ha leído en un libro o soñado, una historia que ha vivido o que le ha gustado.[575]

El espectador es también un 'cuentacuentos' en potencia. No obstante, para poder "buscar el consejo [que el cuento da], uno debe ser capaz antes de contar el cuento. (Sin mencionar que un hombre es sólo receptivo al consejo en la medida en que deja que su propia situación hable.)"[576] Esto quiere decir, que para poder sacar los frutos del consejo, y para poder 'contar' miméticamente la experiencia

---

575. Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator* (Baltimore: Maryland Institute College of Art, 2008), http://digital.mica.edu/departmental/gradphoto/public/Upload/200811/Ranciere%20%20spectator.pdf (consultado el 23 de mayo de 2011). "*It begins when we dismiss the opposition between looking and acting and understand that the distribution of the visible itself is part of the configuration of domination and subjection. It starts when we realize that looking also is an action which confirms or modifies that distribution, and that "interpreting the world" is already a means of transforming it, of reconfiguring it . The spectator is active, as the student or the scientist : he observes, he selects, compares, interprets. He ties up what he observes with many other things that he has observed on other stages, in other kind of spaces. He makes his poem with the poem that is performed in front of him. She participates in the performance if she is able to tell her own story about the story which is in front of her. This also means if she is able to undo the performance, for instance to deny the corporeal energy that it is supposed to convey here in the present and transform it into a mere image, if she can link it with something that she has read in a book or dreamt about a story, that she has lived or fancied.*"

576. Benjamin, "*The Storyteller*", 86. "*To seek this counsel one would first have to be able to tell the story. (Quite apart from the fact that a man is receptive to counsel only to the extent that he allows his situation to speak.)*"

que se le ha presentado debe ser capaz de dejar que el aura[577] de las cosas se muestre.

El aura es la "manifestación única de una distancia"[578] sin importar lo cerca que se encuentre el objeto. "La experiencia del aura descansa en la transposición de una respuesta común en una relación humana a la relación entre el objeto natural o inanimado y el hombre."[579] Se trata de la relativización o suspensión de la relación sujeto-objeto, por una relación humana.[580] ¿Cómo es la relación humana? "Mirar a alguien carga consigo la expectativa de que nuestra mirada será regresada por el objeto que se mira. Cuando ésta expectativa se cumple (...), hay la experiencia del aura en su sentido más pleno."[581] Si no hay posibilidad de recibir la mirada de vuelta se vive en un solipsismo que va enajenando al hombre, empobreciéndolo terriblemente: deshumanizándolo. De ahí la gran riqueza del teatro como único arte en el que el aura sigue jugando. Ello demanda desarrollar la habilidad de escuchar profundamente, desplegando una apertura radical de la disposición del ser que permita resonar con aquello que 'lo otro' presenta para nuestra consideración. Un escuchar-ser:

> Mientras más se olvide de sí quien escucha, más profundamente se imprimirá lo que escucha en su memoria. Cuando es tomado por el ritmo

---

577. "La definición del aura como el 'fenómeno único de una distancia sin importar que tan cerca se encuentre' no representa más que la formulación del valor de culto de una obra de arte en las categorías de percepción espacial y temporal. Distancia es lo opuesto a cercanía. El objeto esencialmente distante es el inaproximable. Inaproximabilidad es de hecho una característica principal de la imagen de culto. Fiel a su naturaleza, permanece 'distante sin importar lo cerca que esté'. La cercanía que uno pueda ganar con su materialidad no disminuye la distancia que mantiene en su aparición." Walter Benjamin, "*The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*", 237 nota 5.

578. Benjamin, "*On Some Motifs in Baudelaire*", 184.

579. Ibid. "*Experience of the aura thus rests on the transposition of a response common in the human relationships to the relationship between the inanimate or natural object and man.*"

580. Marx se refiere a esto en otro lado como el resultado de la liberación de la riqueza humana, la 'humanización' de las cosas.

581. Benjamin, "*On Some Motifs in Baudelaire*", 184. "*Looking at someone carries the implicit expectation that our look will be returned by the object of our gaze. Where this expectation is met (...), there is an experience of the aura to the fullest extent.*"

del trabajo, escucha los cuentos de tal manera que el don de recontarlos le viene naturalmente. Esta es, entonces, la naturaleza de la red en la que el don de contar cuentos es acunada.[582]

El que escucha verdaderamente puede contar. Ahora bien, cada capa de re-cuento es en realidad una interpretación sobre las anteriores que por acumulación forman la 'matriz creativa' de las formas épicas.[583] Más que una imitación exacta del cuento anterior, en el re-cuento lo que se hace es trabajar sobre las 'reminiscencias' del mismo para "inscribirlas en el gran e inescrutable curso del mundo."[584] No es historia (verdad histórica) lo que se hace: se practica el arte del cronista que da una explicación sobre el mundo que da sentido. "No se apunta a transmitir la esencia pura de las cosas, como en la información o el reporte. Se sume la cosa en la vida del cuentacuentos, para hacer que brote de él de nuevo."[585] Lo que se hace es un ejercicio de memoria para seguir contando: "comienza la red que todos los cuentos forman al final"[586]: la red de lo humano.

Al contar el cuento se establece la red de relaciones con la nueva situación. Es por ello mismo que "las cosas más extraordinarias, cosas maravillosas, son relatadas con la mayor precisión, pero la conexión psicológica de los eventos no es forzada al lector. Se le deja la labor de interpretar las cosas en la manera en que las entiende, con lo que la narrativa adquiere la amplitud de la que la información carece."[587] Es por ello que el cuento es capaz de liberar nuevas

---

582. Benjamin, "*The Storyteller*", 91. *"The more self-forgetful the listener is, the more deeply is what he listens to impressed upon his memory. When the rhythm of work has seized him, he listens to the tales in such a way that the gift of retelling them comes to him all by itself. This, then, is the nature of the web in which the gift of storytelling is cradled."*

583. Ibid., 96-97.

584. Ibid., 95.

585. Ibid., 91. "*It does not aim to convey the pure essence of the thing, like information or a report. It sinks the thing into the life of the storyteller, in order to bring it out of him again.*"

586. Ibid., 97. "*It starts the web which all the stories together form in the end.*"

587. Ibid., 89. "*The most extraordinary things, marvelous things, are related with the greatest accuracy, but the psychological connection of the events is not forced on the reader. It is left up to him to interpret things the way he understands them, and thus the narrative achieves an amplitude that information lacks.* "

facetas de su potencia a lo largo del tiempo. Su materia llama a ser rumiada una y otra vez; no es para menos, pues lo que se trata son los (inagotables) problemas del habitar humano. Al contar los cuentos en el teatro deberá apuntarse a

> instituir un nuevo escenario de igualdad, donde los diferentes tipos de *performance* se traduzcan unos en los otros. En todos esos *performances* de hecho, se trata de ligar lo que uno conoce con lo que no, de ser al mismo tiempo *performers* que despliegan sus competencias y visitantes o espectadores que buscan lo que esas competencias puedan producir en un nuevo contexto, entre gente desconocida. Los artistas, como los investigadores, construyen el escenario donde la manifestación y el efecto de sus competencias se torna dudoso mientras enmarcan el cuento de una nueva aventura en un nuevo idioma. El efecto del idioma no puede anticiparse. Pide espectadores que sean interpretes activos, que traten de inventar su propia traducción de forma tal que puedan apropiarse el cuento y hacer su propio cuento [historia] a partir del primero. Una comunidad emancipada es de hecho una comunidad de cuentacuentos y traductores.[588]

El cuento lleva implícito en sí mismo la invitación de hundirse en la experiencia para poder seguir contando. La atención del espectador busca asegurar la posibilidad de poder volver a contarlo, por lo que la "memoria es la facultad épica *par excellence.*"[589] Es más, los cuentos que se cuentan demandan ser recontados. La referencia a los artesanos abre las puertas a una concepción distinta no sólo del manejo del tiempo; nos habla también de otras posibilidades de estar en el mundo. Posibilidades más humanas donde se conserva el aura... para poder seguir contando.

---

588. Rancière, 11. *"It should be the institution of a new stage of equality, where the different kinds of performances would be translated into one another. In all those performances in fact , it is a matter of linking what one knows with what one does not know, of being at the same time performers who display their competences and visitors or spectators who are looking for what those competences may produce in a new context, among unknown people. Artists, just as researchers, build the stage where the manifestation and the effect of their competences become dubious as they frame the story of a new adventure in a new idiom. The effect of the idiom cannot be anticipated. It calls for spectators who are active as interpreters, who try to invent their own translation in order to appropriate the story for themselves and make their own story out of it. An emancipated community is in fact a community of storytellers and translators."*

589. Benjamin, "*The Storyteller*", 96. "*Memory is the epic faculty* par excellence."

Pensar al actor como cuentacuentos es imponerle una gran exigencia: "él es el hombre que puede dejar al pabilo de su vida consumirse completamente por la gentil flama de su cuento."[590] Es el hombre que busca ir más allá de sí mismo y hacia los otros "tomando lo que cuenta de la experiencia -la suya y la reportada por otros-. Y a su vez, la hace la experiencia de aquellos que escuchan su cuento".[591] Esto implica el establecimiento de un espacio de juego que pretende la ampliación del ser mediante la incorporación de la experiencia agónica que se sienta frente a uno:

> De hecho, uno podría preguntarse si la relación del cuentacuentos con su material, la vida humana, no es en sí misma una relación artesanal [*craftsmanship's relation*], si su labor no es precisamente formar el material crudo de la experiencia, suya y la de otros, en una forma sólida, útil y única. (...) Tiene consejo - pero no para unas pocas situaciones, como el proverbio, sino para muchas, como el sabio-. Le es concedido remontarse a una vida entera (una vida, incidentalmente, que comprende no solo su propia experiencia y no poco de la experiencia de otros; lo que el cuentacuentos sabe de oídas es agregado a lo propio). Su don es la habilidad de relacionar su vida; su distinción, ser capaz de contar su vida toda.[592]

Según Benjamin, el modelo del cuentacuentos encarna una "sabiduría, [y] amabilidad, que confortan al mundo"[593] incorporadas en la figura del 'hombre justo': "abogado de todas las cosas creadas y al mismo tiempo su mayor

---

590. Ibid., 107. "*The storyteller: he is the man who could let the wick of his life be consumed completely by the gentle flame of his story.*"

591. Ibid., 87. "*The storyteller takes what he tells from experience -his own or that reported by others. And he in turn makes it the experience of those who are listening to his tale.*"

592. Ibid., 107. "*In fact, one can go and ask oneself whether the relationship of the storyteller to his material, human life, is not in itself a craftsmanship's relationship, whether it is not his very task to fashion the raw material of experience, his own and that of others in a solid useful, and unique way. (...) He has counsel -not for a few situations, like the proverb does, but for many, like the sage. For it is granted to him to reach back to a whole lifetime (a life, incidentally, that comprise snot only his own experience but no little of the experience of others; what the storyteller knows from hearsay is added to his own). His gift is the ability to relate his life; his distinction, to be able to tell his entire life.*"

593. Ibid., 102.

realización."[594] El cuentacuentos como hombre justo, comparte su experiencia con otros como una invitación a seguir contando, es decir a seguir viviendo. Pero viviendo de otra forma: habitando: consumiéndose. Ello es de lo más claro en los cuentos por antonomasia: los cuentos de hadas. "Lo más sabio – así enseñó a la humanidad en tiempos pasados el cuento de hadas, y enseña a los niños hasta este día- es enfrentar las fuerzas míticas del mundo con astucia y con espíritu alegre."[595]

Es ésta labor importantísima en un mundo atravesado por el desencanto y la esperanza. Sólo con ese espíritu puede el hombre liberarse y aspirar a la felicidad. El actor que opera bajo la idea del cuentacuentos es el hombre que busca la superación del hombre. Es ésta una tremenda exigencia ética. El actor debe esforzarse y debe dejarse afectar, permitiendo que la otredad florezca en él para lograr que la experiencia se de forma tal que pida ser recontada. El *performer* debe ir procurar ir más allá a través de sí.

2.3.2 El movimiento del actor para ir más allá de sí mismo

El trabajo en el teatro tiene que ser entendido desde la materialidad del cuerpo. El teatrólogo francés Denis Guénoun habla del teatro contemporáneo como uno que está ordenado a una 'función presentativa', 'presentadora' o 'de exhibición' (que resuena con la propuesta de Dubatti como un 'sentar'). "Cuando uno va al teatro o decide hacer teatro, es para ver o mostrar algo que está en el escenario, que se dispone allí, que se entrega o se libera por el hecho de presentarse en el escenario."[596] No es una práctica sencilla, es algo muy difícil que

---

594. Ibid., 103. "*The righteous man is the advocate for created things and at the same time he is their highest embodiment.*"

595. Ibid., 101. "*the wisest thing –so the fairy tale taught mankind in olden times, and teaches children to this day- is to meet the forces of the mythical world with cunning and with high spirits.*"

596. Denis Guénoun, "¿Todavía teatro?", 3. *Actas del Primer Coloquio Internacional sobre el Gesto Teatral Contemporáneo*, organizado por Escenología/ UNAM / UCM / Proyecto 3, México D.F., noviembre de 2004. http://www.cenart.gob.mx/data.lab.02/programas/avat/textos/guenoun.pdf (consultado el 10 de enero de 2009). Además señala ahí mismo: "Va uno a ver a alguien que existe, que vive en el escenario, y tiene uno ganas de subirse al escenario porque tiene ganas de realizar aquél gesto de exposición, de entrega, tiene uno ganas de entregarse, de liberarse en el escenario, a sí mismo."

requiere disciplina, rigor y precisión: "el hecho de entregar una existencia en el escenario no significa simplemente que va uno a colocarse allí como un bloque: algo ocurre, un trabajo. Puede ser un papel, un personaje, una acción, una fracción del mundo..."[597]

¿Cómo puede darse ese trabajo? Para suceder requiere de la aparición de una alteridad. Parece que esa fuera la labor del entrenamiento: prepararse para que lo 'otro' se muestre. La directora e investigadora teatral inglesa Anna Furse, señala que el trabajo del entrenamiento consiste en trabajar las resistencias que han sido instaladas en el cuerpo.[598] Esto quiere decir, trabajar con el propio cuerpo para dejar que algo 'otro' aparezca en nosotros. O como dice el director e investigador mexicano Rubén Ortiz: 'dejar pasar' o 'dejarse afectar'.[599] Para ello hay que trabajar en contra de la programación cultural que sobre el cuerpo se hace para hacerlo previsible y manejable. Dejarse afectar es contracultural. Pero esto es precisamente lo que el teatro demanda. Transformar el *ethos* es trabajar la trama de acciones mediante la alteridad. A continuación se reproduce una cita de Guénoun que da claridad sobre el tema:

> Estar en el escenario, conseguir liberar existencia en el escenario, no es sólo estar presente -o estar presente entonces, es mucho más complejo que esto- esta presencia en el escenario, esta existencia, este estar allí en el escenario, debe ser trabajado por una alteridad para poder entregarse o liberarse. Ésta es la función que cumple muy a menudo el texto. Y no sólo el texto, otros medios también la pueden cumplir hoy en día. [...] Necesito, para entregar lo que intento entregar de mi vida, de mi existencia, trabajar algo muy extraño a mi. Algo en particular. En el fondo, el hecho de entregarme es una experiencia del ser, una prueba del ser, y lo que ayuda a ampliar el campo de dicha experiencia, lo que ayuda a mostrar algo que no se consigue en la vida ordinaria, es esta experiencia de alteridad. Puede ser el texto. No sólo cuando está escrito por otra persona.[600]

---

597. Ibid., 4.

598. Anna Furse, *"A workshop on training"* (taller práctico, Rose Bruford's College, Londres, U.K. 6 de diciembre de 2008).

599. Rubén Ortiz, "Ensayo de *El Infierno o el nacimiento de la clínica*." (ensayos generales del montaje, Foro Sor Juana Inés de la Cruz, Centro Cultural Universitario de la UNAM, México, D.F. 17 de noviembre de 2007).

600. Guénoun, 3-4.

Se buscan herramientas de trabajo para dejar que algo que normalmente no se muestra trasluzca. En palabras de el famoso director inglés Edward Gordon Craig, se trata de develar "con el movimiento las cosas invisibles, las que se ven adentro, no 'con' los ojos, sino por medio del poder maravilloso y divino del movimiento."[601] El trabajo en el teatro no es uno de mostrar 'bellamente' las cosas del mundo (mucho menos aún si se entiende lo 'bello' bajo cánones clásicos). El propósito del teatro, como ya se había dicho más arriba, es que 'suceda algo'. "Los teatros de toda la tierra, Oriente y Occidente, han evolucionado (aunque su desarrollo se haya degenerado), desde el movimiento; el movimiento de la forma humana."[602]

¿Qué es el movimiento? "Aquella ilimitada y estupenda cosa que tiene su morada en el espacio".[603] Craig nunca lo dice con todas sus letras, pero pareciera que ve en el movimiento un impulso que lleva al hombre a ir siempre más allá de sí mismo. Una fuerza tremenda y terrible de la cual brotan todas las cosas, y de la cual el teatro sería lugar privilegiado:

> Hay algo que el hombre aún no ha aprendido a dominar, que no imagina ni siquiera que lo estuviera esperando, que se le acercara con amor; era invisible y aun siempre presente en él. Una cosa magnífica, que lo seducía y se retraía fugaz, esperando sólo que se le acercara el hombre justo, listo a elevarse en vuelo con ella en el cielo, lejos de la tierra: es el movimiento.[604]

Por lo mismo el arte del teatro para Craig no puede ser la suma de todas las artes como pensaba el compositor alemán Richard Wagner. Sería en cambio el lugar del movimiento, la síntesis de todos los elementos que lo componen: acción, palabras, línea, color, ritmo.[605] El movimiento es lo que debiera prevalecer, y por ello Craig estaba listo para sacrificar a los actores y declarar al director el 'único artista del teatro', pues sería éste el único que lo entendería en su

---

601. Craig, 105.
602. Ibid., 105-106.
603. Ibid., 105.
604. Ibid., 105.
605. Ibid., 184.

totalidad[606]. Por ello afirmaba que "hasta que el teatro no entienda que la disciplina es obediencia voluntaria y absoluta al director o capitán, no se podrán jamás realizar grandes empresas."[607] En el fondo, lo que Craig buscaba era un camino para lograr total rendimiento ante el juego teatral del cual el director sería el guardián (y artífice).

Hay algo de profético en el tono de Craig: "me gusta suponer que este arte que surgirá del movimiento será la primera y última fe del mundo." [608] Craig, se asume como un profeta moderno que ha visto lo que hay más allá. "Seguiremos llamándolo teatro, y les exhorto de creerme si les digo que es una montaña, no un cerrito, ni un grupo de collados, ni un espejismo de colina: es la montaña más grande que se haya visto. Nadie hasta ahora ha logrado escalar sus cumbres: es evidente que la montaña esconde algo muy extraño."[609] Craig es un Zaratustra que ha visto de lejos la cumbre maravillándose con su gran belleza.

Sacar a colación a Zaratustra, es hacer hincapié en el tono de Craig (y en sus probables lecturas). Nos dice en *El Arte del Teatro* que "el actor tiene que irse y en su lugar debe intervenir la figura inanimada; podríamos llamarla la Supermarioneta, en espera de un término adecuado."[610] El traductor, en la nota al pie nos advierte que en el texto original en inglés la Supermarioneta es presentada como la *Über-marionette*, que se desprende del *Über-mensch* nietzscheano.[611] Esto en sí mismo es ya una enorme pista sobre la intención manejada.

---

606. "Recuerde que al inicio de nuestra conversación le dije que mi confianza en el renacimiento del arte del teatro se fundamenta sobre la confianza en el renacimiento del director, y que cuando este haya comprendido exactamente cómo servirse de los actores, de la escena, del vestuario, de la iluminación, de la danza, se habrá adueñado de todos los oficios necesarios de la interpretación y poco a poco alcanzará el pleno dominio de la acción, del color, el ritmo, las palabras; está última fuerza que brota de todas las demás... Entonces el arte del teatro –decía-, reconquistará todos sus derechos y será autosuficiente como todo arte creativo, y no se limitará a ser más una simple técnica de interpretación." Craig, 207.

607. Ibid., 203.

608. Ibid., 111.

609. Ibid., 292.

610. Ibid., 137.

611. Ibid.

Nietzsche en *Así habló Zaratustra* proclama la necesidad de la superación del hombre mediante el 'gran desprecio' y la 'fidelidad a la tierra'. "Yo os muestro al superhombre. El hombre es algo que hay que superar. ¿Qué habéis hecho para superarlo? Hasta ahora todos los seres han creado algo que estaba por encima de ellos mismos. ¿Es que vosotros queréis ser el reflujo de esa inmensa marea y regresar al animal en vez de superar al hombre."[612] Superación del hombre debe ser entendido no como hacer un hombre 'recargado' sino literalmente 'superar al hombre': ir más allá de éste. Por ello, adoptamos la propuesta del filósofo chileno José Jara de traducir *Übermnesch* por suprahombre y no por superhombre.[613]

Nietzsche ve en el hombre un ser enfermo. "El más sabio de vosotros"-dice-, "no es más que un ser dividido, un híbrido de planta y de fantasma."[614] El suprahombre es la figura que -según Nietzsche- puede recuperar la 'gran salud'.[615] La 'supramarioneta' (para seguir con la lógica de la propuesta de Jara) sería la figura análoga para el arte del teatro. De ahí que Craig confiese aspirar a 'algo totalmente opuesto a la vida como la vemos': "Creo que nuestra aspiración tiene que partir más bien de una lejana y breve visión de aquel espíritu que llamamos muerte; (...) dicen que son frías aquellas cosas muertas, yo no lo sé; seguido se

---

612. Friederich Nietzsche, *Así habló Zaratustra,* trad. Francisco Javier Carretero Moreno (Madrid: Edimat Libros, 1999), 43.

613. Nota al pie: "Nos parece que ésta, manteniendo la connotación del término alemán, entrega más ajustadamente y, sobre todo, con menos equívocos en castellano, el sentido que Nietzsceh le otorga a *Übermensch*." José Jara, *Nitezsche, un pensador póstumo. El cuerpo como centro de gravedad* (Barcelona: Anthropos Editorial / Universidad de Valparaiso, 1998), 30.

614. Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, 43.

615. Jara, 100. La gran salud sería "[...] el autodominio y la crianza del corazón, que permite igualmente recorrer el camino por muchos y contrapuestos modos de pensar [...] hasta [llegar a] aquella sobreabundancia de fuerzas plásticas, curadoras, reformadoras y reproductoras, que son precisamente el signo de la gran salud, aquella sobreabundancia que le otorga al espíritu libre el peligroso privilegio de vivir en el ensayo (auf den Versuch) y le permiten ofrecerse a la aventura: ¡el privilegio de maestros del espíritu libre! [...] Ya no se vive más entre las cadenas del amor y el odio, sin un sí, sin un no, voluntariamente cerca, voluntariamente lejos; [...] se es consentido, como cualquiera que ha visto alguna vez debajo de sí una terrible pluralidad."HdH, I, Prólogo, §4. Nietzsche, citado en Jara, 157.

parecen más cálidas y más vivas de lo que se ostenta como vida."[616]

Craig, como Zaratustra, aboga por la destrucción de lo conocido en aras de un gran y poderoso futuro. La supramarioneta "no competirá con la vida sino más bien irá más allá. Su ideal no será la carne sino más bien el cuerpo en catalepsia: aspirará a vestir con una belleza similar a la muerte, aun cuando emane un espíritu lleno de vida."[617] Craig invoca a la marioneta, no como algo que el director pueda manejar a su antojo, sino como descendiente lejano de "una grande y noble familia de imágenes [ídolos]; imágenes que eran de verdad 'hechas a semejanza de dios'."[618]

Estas marionetas representan la grandeza potencial del hombre: su superación.[619] Cuando la *Übermarionette* regrese al teatro, preconizaba Craig, "nada más ella será vista, y será amada de tal manera, que una vez más será posible a los pueblos volver a encontrar en las ceremonias la antigua alegría –una vez más la Creación será celebrada-, y le será tributado homenaje a la existencia y será hecha divina y feliz la intercesión de la muerte "[620] La *Übermarionette,* así entendida, juega con la muerte de lo que hay para dejar aparecer en el escenario a un otro mucho más potente.

Es por ello que Craig ataca furiosamente a los actores por considerarlos una lacra del teatro: narcisos sólo interesados en beneficiarse de las de éste manteniendo sus formas inertes. Lo que Craig quería ver en escena era el movimiento que sólo puede realizarse por la aparición de 'lo otro' en escena: ese '¡quiero!' tan atosigado por el '¡debes!', del que habla Nietzsche-Zaratustra en 'Las

---

616. Craig, 130. "De esta idea de la muerte que parece una especie de primavera, una florescencia, de este paraje y de esta idea puede llegar una inspiración así de vasta que, con decidida exultación me lanzo hacia ella; y -¡miren!- en un instante, me encuentro con los brazos llenos de flores."

617. Ibid., 140.

618. Ibid., 144.

619. "Hoy ustedes se ríen de él, porque no le quedan más que sus debilidades. Él las refleja de ustedes; pero no se habrían reído si lo hubieran visto en la época de su esplendor, cuando era llamado para representar al hombre en la gran ceremonia; cuando en su caminar con porte majestuoso, era la imagen misma de la alegría en nuestro corazón." Ibid., 145.

620. Ibid, 147-148.

tres transformaciones'.[621] Para lograrlo los actores deben reconocer su cuerpo y trabajar arduamente.

Cabe preguntarse por el rol del directo en todo esto. Si de lo que trata el trabajo en la escena es un tratamiento oblicuo del *ethos* por medio de la trama de acciones para transformarlo vía una 'otredad' -pero evitando los posibles excesos dictatoriales de un director *a la* Craig- parecería que, como sugieren los directores mexicanos Ricardo Arteaga y Rubén Ortiz, habría la necesidad no de un "gran director" supremo artista del teatro -como lo pensaba Craig-, sino de una modesta 'dirección en fuga'.[622] Esta sería entendida como una simple 'corrección de estilo' que pondría a prueba el deseo o impulso del actor por mostrar algo; sería una suerte de prueba de ácido para verificar la fuerza del impulso escondido en el material sobre el que se trabaja.[623]

La tarea sería simplemente de acompañamiento del trabajo del actor, procurando impulsar una verdadera 'entrega' por parte del éste para lograr la 'calidad en la relación'. El director tendría que trata de desafiar al cuerpo en busca de la superación del hombre. Ello se haría como sugiere Grotowski: "Desafiarlo dándole deberes, objetivos que parecen sobrepasar las capacidades del cuerpo. Se trata de dividir a 'lo imposible' y de hacerle descubrir que el 'imposible' se puede dividir en pequeños pedazos, en pequeños elementos, y volverlo posible."[624]

El director no debe buscar encumbrarse como el gran artista de la escena. El trabajo teatral es uno que busca re-componer la trama de tal modo que los agentes puedan proyectarse más allá de sí mismos permitiendo un proceso de escucha que muestre lo 'otro' en sí mismos. Cada vez es más claro que el lugar

---

621. Ibid, 55.

622. "es decir, dirigir sólo lo necesario y poner la dirección al servicio del actor." Ricardo García Arteaga y Rubén Ortiz, "La partitura del cuerpo", *Revista de la Universidad de México* 14, Nueva época (abril 2005): 90.

623. Rubén Ortiz, "El director: corrector de estilo" (conferencia del diplomado *La crisis de la representación*, sótano del teatro Arq. Carlos Lazo de la Facultad de Arquitectura de la UNAM, México, D.F. 2 de julio de 2007).

624. Jerzy Gorotowski, "De la compañía teatral", trad. Fernando Montes, en *Principios de dirección escénica*, ed. Edgar Ceballos (México: Escenología, 1999), 291.

central en el escenario lo ocupa el actor y la labor del director es ayudarlo a asumir los retos de ese 'poder' que tiene en tanto hombre. "No existe director auténtico que sitúe su arte por encima del actor", recuerda el gran director y pedagogo ruso Vesevold Meyerhold.[625] La pregunta es más bien cómo debiera ejercerse el poder para ayudar a liberar 'lo que se puede'.

El teatro es una operación poética. Algo se crea (densas imágenes *poiéticas*) para que algo 'pase' ('...'). ¿Cómo creamos las imágenes teatrales? ¿Qué posibilidades de relación existen? ¿Qué papel deben jugar los actores? ¿Qué papel debe jugar el público? ¿Qué papel el director? ¿El dramaturgo? ¿El espacio? ¿La *polis*? No son preguntas baladíes. Son preguntas concretas que no pueden seguir siendo depositadas en una bandeja con la etiqueta 'Pendientes'. No pueden ser obviadas.

¿Cómo responderlas? He ahí el reto. No hay respuestas definitivas. Lo más probable es que a lo más que pueda aspirarse es a dar un principio de respuesta. Principio, que bien puede ser, simplemente una reflexión en torno a cómo hacer las preguntas y los elementos que pareciera hay que cuestionar. La magia del teatro sucede; aunque no siempre, es verdad. Pero para aquellos que han tenido la suerte de experimentar eso que 'pasa' en el 'entre' que se establece en feliz encuentro es claro que se trata de algo poderoso, vivo, palpitante.

Lo que más importa en el acontecimiento teatral es el encuentro humano: lo que se abre como posibilidad en el 'entre' del convivio a partir del trabajo del actor sobre, por y a través de su propia corporalidad. Así se puede entender la declaración de Peter Brook donde señala que "[l]os actores se dividen en dos categorías: aquellos que tienen el virtuosismo y aquellos que tienen un alma. Yo busco la gente que tiene la capacidad de jugar, aquellos que tienen un alma para prestársela al personaje y no están ahí tan sólo para ser brillantes."[626] Aquellos

---

625. Vsevolod Emilievich Meyerhold, "Octubre teatral", trad. Margherita Pavía, en *Principios de dirección escénica*, ed. Edgar Ceballos (México: Escenología, 1999), 117.

626. Edgar Davidian, "Un théâtre 'inmediat' pour Peter Brook", L'Orient – Le Jour (Liban), (mayo 2006). http://www.au126.com/peterbrook/html/itw/Lejour06.html (consultado el 10 de abril de 2006). "*Les acteurs se divisent en deux catégories : ceux qui ont la virtuosité et ceux qui ont une âme. Je cherche les gens qui ont la capacité de jouer, ceux qui*

que pueden jugarse para buscar ir más allá de sí mismos proponiendo otra forma de hacer las cosas.

El director, teórico y dramaturgo norteamericano David Mamet señala que el personaje no existe: lo que hay es una 'ilusión' de personaje que el público ve en lo que el actor hace.[627] Lo que el actor necesita para actuar es 'inmediatez y coraje' que le permitan "hablar 'aun si' está asustado."[628] El fin no es el actor mismo sino el juego que ayuda a establecer. La gente va al teatro no a ver 'técnica' sino heroísmo: "Vas a traer tu falta de preparación, tus inseguridades, tu insuficiencia al escenario sin importar lo que hagas. Cuando subes a escena, ellos vienen contigo. Sube y actúa a pesar de ellos. No puedes hacer nada para esconderlos. Y no 'deberían' esconderse."[629] Son la materialidad que hay para crear algo más allá de lo que hay.

Un ejemplo contundente sobre esto lo da el director británico Paul Heritage al hablar de su trabajo con jóvenes en reformatorios del Brasil. En el proceso se decidió montar *Romeo y Julieta* con muchachos reclusos que apenas podían leer. Reflexionando *a posteriori* sobre lo que habría que buscar en la escena, Heritage sugiere que "[r]econocemos una gran actuación cuando es efectivamente 'performática': cuando hace algo. (...) El actor que nos excita es aquel que hace existir su murmullo solamente en ese momento histórico en el que es hecho por esa persona."[630]

---

ont une âme pour la prêter au personnage et ne sont pas là pour être seulement brillants..."

627. David Mamet, *True and False. Heresy and Common Sense for the Actor* (London: Faber and Faber, 1997), 9.

628. Ibid., 32-33. "*speak out 'even though' frightened.*"

418. Ibid., "*You are going to bring your lack of preparation, your insecurities, your insufficiency to the stage whatever you do. When you step onstage, they come with you. Go on stage and act in spite of them. Nothing you do can conceal them. Nor 'should' they be concealed.*"

630. Paul Heritage, "*Stealing Kisses*", en *Theatre in Crisis? Performance manifestos for a new century*, ed. Maria M. Delgado y Caridad Svich (Manchester: Manchester University Press, 2002), 174. "*We recognize the great performance when it is effectively performative: when it does something. (...) The actor that excites us is the one that makes their utterance exist only at that historic moment in which it is made by that person.*"

Los *perfomers* son exigidos al máximo, pues es su propia existencia lo que se pone en la línea. Asumir este riesgo llama a realizar una entrega total en la que se trabaja desde la corporalidad en torno a un elemento de otredad. El trabajo permite el tránsito hacia otro estado de cosas por el arriesgado juego de los *performers* que se permiten ir más allá a pesar de lo que no saben. Lo único cierto es que la seriedad del juego impone trabajo: es decir, transformación. He aquí el recuento de la experiencia que lleva a tal conclusión:

> Mucho del trabajo con el texto fue una suerte de ejercicio físico con sus lenguas, bocas, caras, y eventualmente su cuerpos. Las primeras conexiones fueron hechas con las formas de las palabras: sus apariencias, sus sonidos, sus resonancias. Después vinieron las maneras en que estas palabras estaban estructuradas juntas y como llenaban el espacio y llegaban a otros cuerpos. Como ellos descubrieron, ninguna de estas palabras era neutra o inactiva. Empezaron a hacer cosas con el lenguaje. No a describir su mundo, sino a ser activos con y dentro de este lenguaje. Estaban, por lo tanto, actuando [*performing*].[631]

El ejemplo es profundamente conmovedor. La calidad de la relación que se lograba en el público rayaba en lo extático. Ello se debía a que los *performers* trabajaron con una otredad, incorporándola para ir más allá de sí mismos: el texto no era fin sino herramienta para ayudar a que 'algo sucediera'. Había un encuentro según se le ha definido aquí (tanto horizontal como vertical). Se mostraba una 'otredad' en esos jóvenes etiquetados como criminales: podían leer Shakespeare e incorporarlo en su ser, lo que lograba una amplificación del ser y una reorganización de la mirada de los espectadores. Mostraba la posibilidad de que las cosas fueran de otra forma: los reclusos dejaban de serlo para ser jóvenes que lograban hacer brotar poesía de sí. Esto representa un paradigma completamente distinto de lo que implica hacer teatro, o como dice la expresión en inglés (mucho más poderosa), *to perform*.

---

631. Ibid. "*Much of the work with the text was like a form of physical exercise with their tongues, mouths, faces, and eventually their bodies. The first connections were thus made with the forms of the words: their shapes, their sounds, their resonances. Then came the ways in which these words were structured together and how they filled space and arrived at other bodies. None of these words are neutral or inactive as they discovered. They began to do things with language. Not to describe their world, but to be active with and within this language. They were therefore performing.*"

El trabajo que propicia ayuda a sentar la *poíesis* como una zona de experiencia 'otra' que muestras distintas posibilidades para el habitar parte del cuerpo, y para la organización de un mundo que no está condenado a ser como se presenta habitualmente. Es un trabajo netamente corporal. Una labor que demanda mucho coraje: un abandono de sí: un salto de fe hacia lo desconocido. Con ello se abre el espacio de imaginación con el que nos reconocemos 'juntos' compartiendo algo que creamos al alimón. Es el descubrimiento de otras posibilidades de habitar.

2.3.3 El poder de contar con el cuerpo

En medio del acontecimiento teatral (convivial-*poiético*-expectatorial) en sus dimensiones ética, poética y política aparece el cuerpo del actor. Este cuerpo que debe entender plenamente su circunstancia para poder entablar una relación de calidad que haga del teatro uno relevante. Para ello, puede seguirse el camino del cuentacuentos que más allá de comunicar algo logra hacer pasar a través de su cuerpo una forma de experiencia (que puede ser suya o ajena) hacia los cuerpos de los otros que están con él en convivio. Esto pide un trabajo de superación de sí mismo que se ilustró con la figura de la supramarioneta.

Esta zona de experiencia que se abre deja pasar algo 'otro': instaura una diferencia ontológica que sienta otro mundo junto al nuestro. Por vía metafórica se genera una crítica que fricciona contra las lindes de nuestra realidad cotidiana. El cuerpo retoma materiales ya presentes en nuestro mundo (*mimesis I*) y los re-compone (*mimesis II*) generando una nueva trama que es experimentada por los otros (*mimesis III*) en lo que es el reordenamiento de su mirada. Sin embargo, ello se da prácticamente de manera independiente a nuestra voluntad, pues a pesar de deberse al convivio y muy en especial al trabajo del artista, la *poíesis* es autónoma y soberana: sigue su propia lógica (siempre y cuando no la violentemos).

Esto implica dejar que el cuerpo se afecte por la presencia de 'lo otro' en uno. A la manera de la supramarioneta, el cuerpo no busca sobrevivir y mantenerse, sino que se lanza hacia la superación de sí mismo. Ello abre nuevas posibilidades de habitabilidad, zonas distintas de subjetivación para aquellos que participan en el convivio. Sucede no al nivel de lo que se representa o presenta,

sino de aquello que se sienta. Es una experiencia previa al lenguaje, una zona de infancia que pone la lente del teatro sobre el cuerpo del *ethos* del hombre -aún a riesgo de hacerlo arder en llamas-. (Y a veces con esa intención de hacerlo arder, precisamente).

A continuación -y para ilustrar la discusión mantenida a lo largo del capítulo- mencionaremos un ejemplo de esta aspiración a hacer un teatro relevante que sigue la senda corporal del 'cuentacuentos' y que por *mimesis* corporal instaura otro orden de posibilidad afectando los cuerpos de los presentes en el convivio que fue paradigmático en la escena mexicana de principios del sigo XXI. Tal pieza teatral es *Autoconfesión* espectáculo unipersonal de Gerardo Trejoluna dirigido por Rubén Ortiz en el marco del laboratorio *Gomer, caracol exploratorio*[632]. La obra fue estrenada en el foro *la Gruta* del Centro Cultural Helénico en febrero de 2003 y ha continuado de manera intermitente de gira por la República Mexicana y el Extranjero. A continuación se presenta un recuento del proceso de composición de la pieza hecho por Rubén Ortiz y Ricardo García Arteaga en un artículo para la *Revista de la Universidad de México* que a la sazón -nos parece- muestra una posibilidad de todo lo que se ha presentado a lo largo del capítulo:

> La obra ha resultado relevante -a decir de muchos espectadores- porque hizo reflexionar a la comunidad teatral sobre la costumbre en los escenarios mexicanos de un teatro de representación, intermediado por el personaje, pues el método propuesto exige una presentación directa del actor sin mediadores y sin dejar lugar a grandes discursos rigidizantes. A su vez, la obra recordó la importancia del entrenamiento actoral, reconociendo al cuerpo como principal instrumento para su evolución y creatividad. / Gerardo Trejoluna es un actor que en el trabajo cotidiano con su cuerpo reflexiona sobre su labor. De esta reflexión conformó un taller teatral llamado "El movimiento, síntesis de la expresión escénica". No sabemos por qué razón escogió la obra *Autoacusacion*, del carintio [Peter] Handke, para poner a prueba sus principios: quizás el mismo deseaba tener una confesión, por lo que cambió el titulo a *Autoconfesión*. / El texto de Handke está compuesto por una letanía de frases cortas dichas en primera persona, como un inventario de acciones que alguien ha realizado dentro de su existencia contemporánea. Desde "Yo vine al mundo. Yo nací. Yo crecí. Yo adquirí mi registro de nacimiento", hasta "Yo no barrí mi banqueta, yo fui

632. El laboratorio trabajó durante un par de años para "ensanchar el trabajo actoral" siguiendo "tres dinámicas propuestas por Deleuze", a saber: 1)Depravar la organización, 2)Experimentación sin fin, y 3)Nomadismo de la subjetivización. García Arteaga y Ortíz, 89.

demasiado rápido, yo fui demasiado lento. Yo pensé primero en mí". Gerardo contaba con ciertas imágenes, acciones y movimientos que quería incluir en su espectáculo y sabía a qué altura del texto podría suceder. Así que reunió a un grupo de asesores en: trabajo vocal, percusión y puesta en escena. / El director, a su vez, trabajó una 'dirección en fuga', es decir, dirigir sólo lo necesario y poner la dirección al servicio del actor. Así lo primero que hizo al entrar en contacto con el actor fue romper la idea que éste tenía sobre su propia obra y agitar nuevamente su voluntad para expulsar las expectativas y que quedara sólo el impulso esencial. Ya dispuesto el pensamiento abstracto del actor se comenzaron a componer partituras. Pensando en los cuatro elementos de la naturaleza (que eran importantes para la reflexión del taller y del espectáculo), se dibujaron los principios del espacio escénico y se compuso una primera partitura de veinte minutos de duración. Luego, sobre ella se "bajó" el texto. Esto es, se permitió al azar chocar fragmentos del texto con fragmentos de la partitura corporal. La fragmentación del texto y su ausencia de historia hicieron más fácil la labor. Posteriormente se trabajo con los fragmentos vocales, los musicales y con los objetos en escena. Poco a poco se comenzó a entrecruzar el texto con el movimiento escénico, 'sin la intención de que uno ilustrara al otro'. El principio de organización del montaje tuvo en mente un concepto de Patricia Cardona, que entiende 'dramaturgia' no como la escritura de un texto teatral sino como el manejo de la atención del espectador según ciertos cambios de energía actoral, de calidades de energía en el todo de la escena. Estos cambios son definidos por Eugenio Barba como *sats*. Este tipo de dramaturgia trabaja sobre el pensamiento abstracto, el fluir y la totalidad de los sentidos. Esta parte fue la más creativa, ya que modificó el tono, el orden de las escenas, propuso nuevos enlaces, nuevos objetos en escena, nuevos estímulos actorales y un nuevo nivel de relación con el espectador. Así, conformó una partitura casi total, que representó el boceto o los límites del espectáculo. / Al descubrir estos límites, surgió otro principio: la obra ya estaba hecha antes de que se emprendiera. Trabajar con el pensamiento abstracto significó escuchar la obra, respetar su ley y fluir con ella. Fue así como, por ejemplo, se encontró el final del espectáculo y la calidad de relación con el espectador. Y esa es la nueva premisa del trabajo con el pensamiento abstracto: lo que queremos hacer ya está hecho desde siempre. Lo que nos corresponde es limpiar nuestro cuerpo de nuestros principios teatrales para alinear nuestra voluntad, nuestra potencia, con las notas que nos marca aquello que queremos componer. Este pensamiento es muy concreto y muy abstracto, pero es esencia. Ya veremos hacia dónde nos llevan estas premisas.[633]

Es importante hacer notar que lo que se verifica en este 'contar' es un proceso de *mimesis* que se lleva a cabo de tal suerte que subraya su carácter corporal. El *performer* tomó de su realidad fragmentos (incluyendo un texto

633. Ibid., 89-90.

dramático y algunas técnicas corporales) que le parecían interesantes por algún motivo o que simplemente le impactaban inevitablemente (*mimesis I*). Estas eran las materialidades que tenía para trabajar, sus circunstancias dadas, entre las cuales destaca su propia corporalidad. A continuación se realizó un trabajo de recomposición que llevó todas esas materialidades -como otredades- a través del cuerpo del actor, generando una partitura de movimiento. De tal manera se formaba a través de las acciones una nueva trama que a su vez impactó sobre el *ethos* del propio *performer* (*mimesis II*). Dicho proceso de recomposición se realizó en la presencia de espectadores que mediante sus presencias participaban de tal proceso compositivo. De manera simultánea, los asistentes llevaban a cabo un proceso de lectura y traducción (*mimesis III*) que iniciaba al momento del *performance*, pero cuya incorporación se extendió (al menos en mi caso) durante mucho tiempo resonando en sus cuerpos. En resumen, el *performer* instauró un proceso mimético que sentó un ente *poiético* afectando los cuerpos de los asistentes mediante la intervención de su propio cuerpo. Claramente se trata de un cuestionamiento enfáticamente corporal sobre el habitar.

El resultado fue una pieza poderosa que presentaba una serie de imágenes que llamaban a ser incorporadas. Imágenes que distaban de ser totales o explícitas en sí mismas, por lo que pedían un ejercicio de traducción por parte del espectador para poder luego incorporarlas en un propio cuento. *Autoconfesión*, era sin duda un ejemplo de las posibilidades de la figura del cuentacuentos que ha sido desplegada en este capítulo. Había un acompañamiento: un 'compartir el pan' de la experiencia que ahí se abría como campo para ser atravesado. Un proceso apelando al mundo desde lo corporal para cuestionar las posibilidades del habitar. El resultado era muy conmovedor: a ocho años de haberla visto, aún resuena en el cuerpo de quien esto escribe.

Central era el trabajo del propio actor, que no dudó en utilizar la materialidad de su propio cuerpo y vida para llevarla más allá trabajándola con rigor. Con ello logró una 'autoconfesión' para abrirse hacia lo 'otro'. Un ejercicio de 'escuchar-ser'. En palabras del propio actor la intención del trabajo era un conocer: "Se que quiero hablar, no de mí, sino a través de mi. Pero para mí, para eso que se aparece como verdad cuando aparece, o mejor dicho, cuando somos capaces

de verlo, olerlo, sentirlo, saberlo, pensarlo."[634] Este contar con todo el cuerpo es dejar que 'lo otro' se muestre en uno, propiciar la *poíesis* a través del inicio de la *mimesis* que sólo es completada por la presencia del espectador en la estructura ética del convivio. Es, por vía metafórica, sentar otra posibilidad del ser junto a lo que es utilizando el cuerpo. Un cuerpo afectando a otro para mostrar en que consiste la libertad de la condición humana que es situada y limitada, pero también creadora. Dice Trejoluna, "Quiero ser poeta, no interprete o lector de poesía".[635] El actor quiere 'jugarse':

> Quiero borrarme, quiero ser canal para que otros entiendan lo que yo no soy capaz de comprender. Quiero mostrar que somos moldeables, que cambiamos constantemente, que no tenemos una forma determinada, porque nuestro pensar en el mundo cambia, se modifica constantemente. Quiero que se genere un movimiento energético profundo, que quien vea el espectáculo, quien viva el suceso encuentre alguna respuesta consciente o inconscientemente para alguna situación de su vida particular.[636]

La creación teatral entendiendo la *poíesis* a partir del cuerpo transforma al actor en un 'intelectual específico' como pedía Dubatti. El actor es poeta y quizá debería pensarse ya más bien como un 'teatrista': un 'hacedor de teatro'. El proceso de creación se muestra como una vía de conocimiento, el teatro como la lente. Trabajando para que 'algo pase', para que la *poíesis* tenga lugar, el actor propicia un acontecimiento convivial que no sólo presenta una crítica a la realidad: sienta espacios de habitabilidad que son saberes sobre el habitar del hombre. Invitaciones a 'contar para seguir contando'. Estos saberes pueden refrescar la memoria de los hombres acerca de sus más grandes posibilidades. Lanzan un pregunta fundamentalmente ética, '¿cómo hemos de vivir?'. Para ensayar posibles respuestas se abre un espacio convivial caracterizado por el encuentro aurático de presencias corporales. El teatro sienta el hecho incontestable de que tal preguntar debe partir de la realidad corporal del hombre, de la recuperación de su corporalidad. Recuperar al teatro como forma de conocimiento, es rehabilitar al

---

634. Gerardo Trejoluna, "¿Autoconfesión?", en *Des/tejiendo escenas: Desmontajes: procesos de investigación y creación*, Compilación de Ileana Diéguez (México: Universidad Iberoamericana, 2009), 222.

635. Ibid., 223.

636. Ibid., 222

cuerpo como realidad primera y vía para obtener lúdica y metafóricamente saberes sobre el habitar.

Corolario

El teatro es un encuentro que ocurre *in vivo*. Por ello pertenece al ámbito de la oralidad. Se da en el encuentro de participantes que comparten una cierta situación y que a través de una operación poética interrogan lo que hay para entender mejor las posibilidades de su condición humana en el mundo: distintos caminos para su habitar. Ahí descansa la riqueza del quehacer teatral, y por ello es vital que se ponga al teatro en situación: en diálogo con las circunstancias que rodean su creación. De esta forma, los teatristas pueden asumir su posición como intelectuales específicos que llevan la reflexión por medios estéticos y que pueden poner al servicio de los participantes del convivio el potente lente del teatro.

Ello se logra entendiendo que la operación tiene que ver con el desarrollo y afinamiento de una inteligencia humana que encara la trama de lo que hay para imitarla creadoramente. En este movimiento, los hombres logran irse incorporando al mundo. También por ello van transformando las formas en las que se relacionan con el mundo, el mundo mismo y sus propios *ethos*. Este proceso se da 'más acá' del cuerpo, pues las ligas de la *mimesis* con lo metafórico llevan el conocimiento al campo de lo corporal y emotivo. Ello se da mediante la generación de imágenes teatrales que son zonas de habitabilidad de las cuales es posible desprender conocimiento lúdico y de carácter metafórico.

Dicho trabajo puede entenderse como un 'contar historias' que busca invitar a quienes las reciben a que 'sigan contando'. Contar cuentos se da en compañía para compartir la experiencia, en lo que es claramente un proceso mimético que involucra la totalidad del ser corpóreo de los involucrados. Movimiento que es iniciado por *performers* dispuestos a ir más allá de sí mismos mediante la incorporación de una otredad que libera zonas de experiencia que sugieren formas diversas de pararse sobre el mundo. Hombres soñando con el hombre... con la superación del hombre. Movimiento que se da en compañía y a través del cuerpo para abrir las mejores posibilidades que la condición humana tiene en el mundo. En pocas palabras, juego experimental sobre el 'habitar', movimiento del cuerpo

que se abre fuera de sí para integrarse creadoramente en el mundo desde y a través de sí.

Si tal juego *mimético* que se da como un 'contar' es un proceso 'mas acá' del cuerpo que está ligado no sólo al quehacer teatral sino a la forma misma en que se da el fenómeno humano, resulta entonces pertinente preguntarse más por la estructura de lo humano. Ello implica considerar la forma de la corporalidad humana como hecho fundante que abre las posibilidades del despliegue de lo humano. Es a partir del cuerpo humano y de su encarar mimético que el habitar humano se construye. A ello se enfocará la discusión en lo que sigue.

Parte II: El habitar corpóreo del hombre

(...) Sobre el 'soporte espiritual' que brindan los distintos sistemas filosóficos

La gente tiende a olvidar que Karl Marx antes de ser economista, sociólogo o revolucionario, fue filósofo. Dedicó, de hecho, su tesis doctoral al estudio de la *Diferencia entre la filosofía de la naturaleza de Demócrito y de Epicuro.* Con una claridad envidiable, Marx no sólo logra mostrar la sustancial diferencia entre las concepciones sobre la naturaleza de ambos filósofos presocráticos, sino que también nos muestra ya la importancia que en su obra tendría la libertad del hombre. No en vano se ampara en el prólogo a la figura de Prometeo ensalzándolo al decir que "en el calendario filosófico (...) ocupa el lugar más distinguido entre los santos y mártires."[637]

No es cuestión aquí hacer una revisión exhaustiva del texto, sino rescatar una valoración del joven Marx en torno a que "es precisamente la forma subjetiva, el soporte espiritual de los sistemas filosóficos, lo que hasta aquí se ha olvidado por completo, para considerar sus determinaciones metafísicas."[638] ¿A qué viene este comentario? Bueno, pareciera como si ese fuera el tema de fondo en la disertación. Marx descubre ante los ojos del lector dos filosofías con grandes divergencias en sus supuestos, diferencia que "se realiza en la energía y en la *praxis* 'científica dispares' de estos hombres [Demócrito y Epicuro]."[639] El autor de *El Capital* previene que "las distinciones hasta aquí desarrolladas no deben atribuirse a la individualidad accidental de ambos filósofos; son tendencias opuestas que toman cuerpo."[640]

---

637. Karl Marx, *Diferencia entre la filosofía de la naturaleza de Demócrito y Epicuro* (México: Editorial Sexto Piso, 2004), 9.

638. Ibid., 15.

639. Ibid., 24.

640. Ibid., 27.

Esta última frase no ha de tomarse a la ligera. Cuando Marx dice que los pensamientos 'hacen cuerpo' lo dice literalmente. Los pensamientos de Demócrito (basado en la necesidad) y de Epicuro (basado en el azar) promueven *ethos* muy distintos. A partir de cada visión particular, se desprende toda una forma de encarar al mundo que tiene repercusiones existenciales opuestas. El pensamiento de Demócrito, que logra una mayor 'certeza' al momento de enfrentar los fenómenos del mundo (y que por otro lado él considera pura apariencia), queda a deber frente a la *ataraxia* epicúrea[641] cuando se revisan sus repercusiones en la experiencia humana de la existencia.

El mejor ejemplo del soporte espiritual de una y otra forma de pensamiento, lo ofrecen los propios filósofos en su actividad vital. Demócrito fue el gran erudito[642] de su época que recorrió "'la mitad del mundo' para recoger experiencias y conocimientos"[643] yendo de Egipto a Persia, de Etiopía a la India. "Al no hallar satisfacción en la filosofía se arrojó en brazos del conocimiento positivo."[644] La descripción que Marx hace del resultado de su búsqueda es demoledora:

> Fue empujado tan lejos, en parte por el deseo de aprender que no le daba reposo, pero también por el hecho de no hallar satisfacción en el verdadero conocimiento, es decir, en el saber filosófico. El saber que él tiene por auténtico es vacío, el que le ofrece un contenido carece de verdad. La anécdota de los antiguos puede ser una fábula, pero es verdadero en cuanto expresa la contradicción de su naturaleza. Demócrito mismo se habría privado de la vista para que la visión sensible no oscureciera en él 'la penetración del espíritu'. Es el mismo hombre que, según Cicerón, había recorrido la mitad del mundo. Mas no logró hallar lo que buscaba.[645]

La figura totalmente opuesta es la que se ve en Epicuro, a quien Marx no duda en prodigarle el calificativo de 'Sabio'[646]. Epicuro "se siente satisfecho y feliz

---

641. A pesar de las inconsistencias que puedan achacársele a Epicuro al momento de describir los fenómenos (que éste considera lo objetivo).

642. "Cicerón lo llama *vir eruditus*." Marx, *Diferencia entre la filosofía de la naturaleza de Demócrito y Epicuro*, 24.

643. Ibid.

644. Ibid.

645. Ibid., 25.

646. Ibid., 23.

con la filosofía"[647] y no duda en despreciar "'las ciencias positivas': [ya que] ellas no contribuyen en nada a la 'perfección verdadera'."[648] Además, Epicuro presumía ser autodidacta y no habría abandonado más que en un par de ocasiones "su Jardín de Atenas y se dirigió a Jonia, no para dedicarse a investigaciones, sino para visitar a sus amigos."[649] Contrastando con el desesperado final de Demócrito, Epicuro "cuando siente aproximarse la hora de la muerte, se introduce en un baño caliente, pide vino puro y recomienda a sus amigos que permanezcan fieles a la filosofía."[650]

¿Qué lectura sacar de todo esto? Un principio de respuesta se encuentra en el Prólogo a la tesis, en la profesión de fe de Prometeo: "su propio juicio contra todas las deidades celestiales y terrestres que no reconocen a la autoconciencia humana como la divinidad suprema. Nada debe permanecer junto a ella."[651] En pocas palabras, Marx frente a las visiones deterministas que hablan de una Necesidad que habría de regular el mundo y la existencia opta por la visión epicúrea que acepta el Azar. Con ello, no pone todo el peso de la formación del mundo en una conciencia o una voluntad; abre en cambio un espacio para la libertad (humana) que habrá de defender rabiosamente el resto de su vida. Así se entiende claramente que afirme –junto con Epicuro– que

> debe admitirse 'el azar y no la divinidad', como cree el vulgo. Es un infortunio vivir en la necesidad, mas vivir en ella no es una necesidad. Por todas partes se hallan abiertas las sendas, numerosas, cortas y fáciles que conducen a la libertad. Agradezcamos, pues, a Dios que nadie pueda ser retenido en la vida. Dominar la necesidad misma está permitido.[652]

Se ve ya aquí una crítica dirigida a los dualismos. La gran pregunta cae en el terreno de lo existencial. El cuestionamiento de fondo, que es preciso tomar en serio, es en torno a la verdadera 'perfección'. ¿En qué consiste esa perfección que

---

647. Ibid., 25.

648. Ibid., 26.

649. Ibid.

650. Ibid., 26-27.

651. Ibid., 9.

652. Seneca, citado en Marx, *Diferencia entre la filosofía de la naturaleza de Demócrito y Epicuro*, 28.

se persigue? ¿Es más importante una 'perfección' del conocimiento o una 'perfección' humana (como ideal) que empuje a disfrutar humanamente del mundo? Marx claramente se inclina por la segunda.

La selección de tema para la tesis doctoral que Marx realizó no fue inocente. Desde estos tempranos escritos se apunta ya a todo un programa de liberación del hombre; liberación de sus propias fuerzas y necesidades más radicales en un entorno que lo somete. Liberación que allanaría el camino hacia la felicidad y que forzosamente debía pasar por la crít ca de la metafísica occidental. Sobre ello ahondaremos en lo que sigue.

3. El 'quiasmo' del hombre.

Aproximaciones desde la corporalidad

> De esa oscilación entre el individuo jurídico, instrumento ideológico de la reivindicación del poder, y el individuo disciplinario, instrumento real de su ejercicio material, de esa oscilación entre el poder que se reivindica y el poder que se ejerce, nacieron la ilusión y la realicad que llamamos Hombre.
>
> -Michel Foucault , *El Poder Psiquiátrico*

La discusión que se hará en esta Parte II de la tesis debe ser entendida como una que complementa aquello que se vio a lo largo de la Parte I. En esta última la intención fue mostrar al teatro como una forma de conocimiento que desprende saberes sobre el habitar humano. Dicha forma de conocimiento pone en juego las presencias corporales auráticas de hombres con roles diferenciados. En ese convivio los hombres se encuentran para lanzar preguntas hacia el entorno que enmarca el quehacer.

La creación teatral echa mano entonces de una capacidad connatural a los hombres, la *mimesis*, que es una forma de imitación creadora que les permite trabajar la trama de acciones e indirectamente su forma de pararse en el mundo. Tal labor se describió como un 'contar historias' que involucra la corporalidad toda en un juego mimético que busca crear imágenes teatrales: zonas de experiencia que forman alternativas de habitabilidad distinta. En ese acontecimiento, lo corporal juega de forma primordial: el cuerpo humano es la clave de entendimiento de lo teatral.

En esta Parte II lo que se pretende es pensar a mayor profundidad tal realidad corporal. De hecho, lo que se pretende es mostrar que esa corporalidad es lo que el hombre es. El hombre y su habitar deben ser entendidos desde la corporalidad. Claro está que esa corporalidad tiene características muy especiales que lo diferencian de otros cuerpos, empezando por la 'necesidad de su libertad'.

La corporalidad sugiere tanto los límites como la verdadera potencia de la libertad humana.

Siguiendo estas premisas, lo que se buscará a continuación es mostrar los supuestos ontológicos y epistemológicos sobre los que se funda la idea del hombre que en esta tesis se defiende. Tal idea parece congruente con el trabajo que se realiza en la generación de conocimiento propia de lo teatral. En ambas se hace énfasis sobre lo corporal y se rescata la importancia de la *mimesis* en la experiencia de lo humano. También en ambas se subraya la necesidad de otro modelo de *praxis* que permita la manifestación del 'aura' -entendida como aquello que es más propio a algo: su particular 'poder'-. La apuesta es poner en juego esa lente potentísima que es el teatro, y una visión quiasmática sobre lo humano para desprender saberes sobre el habitar que pueden resultar de gran valía brindando un cierto 'soporte espiritual' para afrontar los retos que el mundo de inicios de siglo XXI ofrece a quienes lo habitamos.

Siguiendo tal lógica de pensamiento, el presente capítulo busca pensar lo que es el hombre. La pregunta por el ser del hombre es una de las preguntas más radicales. Es una pregunta que merece consideración, no respuestas hechas. No hay respuesta fácil al hablar de lo que el hombre es. La gran diversidad de manifestaciones de lo humano frecuentemente ha dejado perplejos a los filósofos y en general a todos aquellos que se han dedicado a la exploración del fenómeno humano.

Un pensar serio parte del reconocimiento de los supuestos ontológicos y epistemológicos de los que se parte. Por ello, la reflexión comenzará en el primer apartado ("¿El 'ser' o 'lo que es'?: una ontología de la 'carne'") con una crítica a la ontología dualista que ha reinado en la historia de Occidente. Como alternativa se presentará la 'ontología de la carne' que comenzó a desarrollar Maurice Merleau-Ponty. Tal ontología descansa sobre la idea del 'ser de la percepción', lo cual trae a proscenio la presencia del cuerpo humano. Se enriquecerá la discusión con algunas notas metodológicas.

El segundo apartado ("Hacia una idea corporal del hombre encarnado") quiere saltar la valla del dualismo, por lo que parte -junto con Merleau-Ponty- de una crítica a la antropología que se puede inferir de los textos cartesianos. A continuación se revisará el trato que ha recibido el cuerpo en los círculos de

pensamiento y se pondrá en relieve la importancia de una aproximación fenomenológica al cuerpo: es decir la inclusión de la experiencia de ser y tener un cuerpo en el pensar. Si se ha de hablar de *cogito* debe hablarse entonces de un *cogito* tácito. Todo ello para perfilar una idea de 'hombre corpóreo'.

En el tercer apartado ("La incorporación del tiempo") se hace un paréntesis para tratar uno de los temas más problemáticos para el pensar filosófico: el tiempo. La dinamicidad de 'lo que es' precisa que el ser se piense en medio del tiempo. Para ello se busca primero evitar tratar de ver el tiempo en términos absolutos mediante una historización del mismo. Ello posibilita poner el tiempo en manos de los hombres y fundar un tiempo humano: el de la narración. Mediante este tiempo es posible generar una identidad narrativa, que mediante la *mimesis* (un tipo de inteligencia humana) logra inscribir la realidad corpórea del hombre en el reino de la libertad. Ello no resuelve definitivamente la aporía del tiempo, sino que pone a jugar creativamente las dimensiones *idem* e *ipse* de la identidad.

Tal juego será desarrollado en el cuarto y último apartado del capítulo ("Quiasmo: la forma de lo humano"), donde a partir de la ontología de la carne desarrollada fenomenológicamente por Merleau-Ponty y con ayuda de categorías de la hermenéutica de Paul Ricoeur se presentará una idea quiasmática del hombre que tratará de mostrar al cuerpo que es el hombre -y sus peculiaridades-. Lo que se hará es mostrar el desplazamiento de lo humano desde la solidez de lo *idem* hacia la sutileza de lo *ipse*: ello llevará de la dimensión 'corpórea' del hombre a su dimensión 'aurática' describiendo el quiasmo de lo humano, que se hace evidente en la expresión de 'lo que se puede' (el 'poder' propio) a través de la *praxis*. Tal expresión de lo humano señala la necesidad de formas de relación más allá de la utilidad y lanza de lleno hacia el tema del siguiente capítulo: el habitar.

3.1 ¿El 'Ser' o 'lo que es'?: una ontología de la 'carne'

La ontología dominante en Occidente desde los tiempos de la Grecia clásica -como nos recuerda el filósofo español Eduardo Nicol- "tiende a poner el ser fuera del tiempo."[653] El problema que se juega en el fondo de esta tendencia,

---

653. Eduardo Nicol, *Historicismo y existencialismo. La temporalidad del ser y la razón*, 2ª ed. (México: Fondo de Cultura Económica, 1981), 17.

es la distinción entre unidad y pluralidad que se traduce en los términos de ser y tiempo, y que en última instancia presenta el problema "del sentido que toma el curso inacabable del obrar humano."[654] Esto se entiende mejor si se recuerda que "lo específico de la condición humana consiste precisamente en la acción, en su capacidad de obrar, en su carácter dinámico y temporal, o sea histórico."[655]

Se presenta aquí el problema central de la ontología: la separación entre ser y tiempo. Desde antiguo se privilegió al ser y se desdeñó al tiempo por la dificultad de pensarlo. Ello se explica por la necesidad de encontrar un principio de unidad que fundamentara la existencia, cuya experiencia se caracteriza precisamente por su multiplicidad. El reto aquí es para el pensar. "Nuestra existencia misma, incluso en sus aspectos prácticos, tenemos que sentirla apoyada en un principio firme: verdad, fe, opinión, creencia, ilusión, ideal o esperanza."[656]

El encargado de fijar esta forma de ontología dominante en Occidente fue Parménides. A través del principio de no-contradicción ('lo que es es y lo que no es no es') se fijó al ser en términos espaciales y visibles, privándosele de su movilidad o dinamicidad. Por consecuencia misma, el ser quedó "como petrificado, como una masa de roca compacta, homogénea e inmóvil."[657] La inmovilidad del ser se produjo por la imposibilidad de la razón para pensar el cambio (dado su carácter contradictorio). Con ello se arrojó el cambio al terreno del no-ser.[658]

Aquí empezó el divorcio del ser y el tiempo, pues el cambio se da en la dimensión de lo temporal. Las consecuencias son graves porque "con ello, no sólo ha quedado invertido el orden natural del pensamiento, que va de lo dado a su principio, del cambio a la unidad, sino que además se invirtió el orden de

---

654. Ibid., 31.

655. Ibid., 32.

656. Ibid., 36.

657. Ibid., 37.

658. Ello es mucho más claro si se entiende que 'ser' se piensa aquí 'inmutable', 'indivisible', 'único'; el ser es lo 'perfecto'. Lógicamente se desprenda que lo que se separa, lo que se divide, lo que cambia proceda del no-ser, o al menos de la influencia del no-ser en el ser.

referencia de la razón al ser."[659] A partir de entonces, el ser ha tenido que ser racional o 'no es'. Con ello se proscribió del ser a la experiencia. El ser a partir de entonces se caracteriza por ser concebido como inmóvil, invisible, idéntico, indivisible e intemporal; en suma, no-contradictorio.

Tal concepción del ser llevó a la adopción de esquemas dualistas que dividen la realidad en una esfera ideal y otra esfera material que de alguna forma se comunican. Dependiendo de que esfera se privilegie se habla de un materialismo o de un idealismo. Trasluce aquí la noción de que existe un 'en-sí' y un 'para-sí'. Lo anterior es lo mismo que decir que hay algo que es y otro algo que sólo es en tanto que lo que es por propio derecho le conoce. Se puede entender también como la existencia de una división entre el ser y la nada donde la segunda sólo sería un vacío para las elucubraciones del primero. Se está entonces frente al problema llamado 'dualismo'.

Para enfrentar la problemática, en este segundo apartado se explorará la crítica que desde el campo de la fenomenología lanza Maurice Merleau-Ponty al identificar una 'enfermedad' o 'condición' de la mirada occidental moderna: la 'diplopía ontológica'. A partir de ella, en un segundo momento seguiremos el recorrido de Merleau-Ponty quien enfila sus baterías en contra del pensamiento cartesiano por ser el gran paradigma del dualismo moderno. En un tercer momento, se harán algunos apuntes metodológicos que son necesarios si se pretende lograr una 'objetividad situada', tan necesaria para poder librarse de una postura dualista.

Todo ello permitirá lanzar una ontología diferente: la de la 'carne'. Propuesta ésta que permite pensar una unidad de todas las cosas sin eliminar la diferencia. En ella el 'ser' y la 'nada' dan paso a la 'positividad y la negatividad' del ser que buscar dar cuenta de la variabilidad del ser, de su dinamicidad. Esto es punto de gran importancia para hablar del hombre dado que una de las grandes características del mismo –tema central de esta tesis- es su 'ser distinto'. Tal propuesta es necesaria para poder lanzar una antropología alternativa (como se intentará en el siguiente apartado), pues -como se sabe- toda antropología parte de supuestos ontológicos.

---

659. Nicol, *Historicismo y existencialismo*, 38.

3.1.1 La crítica de Merleau-Ponty al dualismo

Se abordará ahora el dualismo desde el análisis fenomenológico realizado por el fenomenólogo francés Maurice Merleau-Ponty. Éste permitirá apreciar sus importantes consecuencias. El dualismo ha generado una enfermedad al pensamiento: la 'diplopía ontológica', enfermedad frente a la cual Merleau-Ponty planteaba una posibilidad. Creía él en la necesidad de adoptar una 'fe perceptiva'. Se transitará con ello hacia una 'objetividad situada' Esto es, una 'objetividad posible para el hombre'.

¿Cuál es la consecuencia de una posición dualista? La forma en que se piensa el mundo afecta la mirada que sobre éste se tiene. Por lo mismo impacta sobre la relación que se establece con los seres y las cosas. Determina el habitar y provee cierto 'soporte espiritual'. El dualismo ha sido la visión dominante en Occidente, cuyo reinado se ha profundizado marcadamente en la Modernidad. Sobre ello reflexiona Maurice Merleau-Ponty, preguntándose:

> ¿No habrá en toda nuestra filosofía (y en toda nuestra teología) remisión mutua y círculo entre un pensamiento que podría llamarse 'positivista' (el ser es, Dios existe por definición; si algo debía ser, no podría ser sino en este mundo y esta naturaleza; la nada carece de propiedades) y un pensamiento 'negativista' (la primera verdad es la de una duda, lo que es ante todo cierto es un medio entre el ser y la nada, el modelo de lo infinito es mi libertad, este mundo es un puro hecho) que invierte los signos y las perspectivas de aquél, sin poder eliminarlo ni coincidir con él?[660]

Merleau-Ponty lanzaba con su preguntar un ataque profundo que golpea la línea de flotación tanto de materialismos como de idealismos. Lo que sugiere es que ambos sistemas trabajan uno en función del otro. Ello se debe a que ambos parten del mismo prejuicio de transparencia y del mismo esquema dualista. Los dos tipos de pensamiento conviven de forma paradójica: "¿No existe por doquier la doble certeza de que el ser es, que las apariencias son solamente su manifestación y su restricción, y que las apariencias son el canon de todo lo que

660. Maurice Merleau-Ponty, *Posibilidad de la filosofía. Resúmenes de los cursos del Collège de France 1952-1960*, trad. Eduardo Bello Guerrero (Madrid: Nircea, 1979), 195.

podemos entender por 'ser', que en este sentido el ser en sí toma el aspecto de fantasma inasible y de *Unding* [absurdo]?"[661]

La visión dualista ha permeado profundamente el pensamiento occidental tanto académico como cotidiano. Ello genera muchas de las problemáticas típicas de los dualismos empezando por la pretendida separación entre mente/alma y cuerpo (con todas sus nefastas consecuencias). Es por ello que Merleau-Ponty señala una 'enfermedad' de la mirada racional moderna. Seguir pensando en los mismos términos es una trampa tautológica. La 'cura', como suele ser, se halla en la aceptación de esa realidad y su funcionalización. Se exige una nueva forma de mirar:

> ¿No habrá, como se ha dicho, una especie de 'diplopía ontológica' (...), cuya reducción racional no es posible esperar después de tantos esfuerzos filosóficos, y de la cual lo único que puede hacerse es tomar cabal posesión, tal como la vista toma posesión de las imágenes monoculares para hacer de ellas una sola visión?[662]

La 'diplopía[663] ontológica' es -según nos aclara el filósofo mexicano Felipe Boburg- "la distinción [artificial] entre las cosas tal como aparecen al sujeto y las cosas como son en sí mismas; el mundo percibido pasa entonces a ser considerado una apariencia subjetiva."[664] Es preciso reiterar que al denunciar la 'diplopía ontológica' el autor no sólo golpea a los idealismos, sino que también ataca a los materialismos. Fuera del nefasto efecto que pudieran tener sobre la libertad -dado que los hombres estarían completa y totalmente determinados por sus circunstancias materiales- los materialismo son acusados de ser en principio hijos del mismo mal que el idealismo. Tal mal es la ilusión de transparencia total:

> La imagen de un mundo constituido en el que yo no sería, con mi cuerpo, más que un objeto entre otros, y la idea de una consciencia constituyente

---

661. Merleau-Ponty, *Posibilidad de la filosofía*, 195.

662. Ibid.

663. 'Diplopía' es un término médico que señala el fenómeno morboso consistente en ver dobles los objetos. *Diccionario de la Real Academia de la lengua Española*, s.v. "diplopía", http://www.rae.es (consultado 19 de julio de 2008).

664. Felipe Boburg, *Encarnación y Fenómeno. (La ontología de Merleau-Ponty)* (México: Universidad Iberoamericana, 1996), 119.

> absoluta, sólo en apariencia forman una antítesis; en realidad, expresan dos veces el prejuicio de un universo en sí perfectamente explícito. Una reflexión auténtica, en lugar de hacerlas alternar como siendo las dos verdaderas, como hace la filosofía del entendimiento, las rechaza a ambas como falsas.[665]

Por tanto, la 'diplopía ontológica' apunta a la existencia de un prejuicio que hace creer en la posibilidad de la total y completa transparencia del propio ser. Aquellos que caen en esta trampa, contra toda evidencia, deciden creer que es posible saberlo absolutamente todo de sí mismos y del universo. Para ello montan el circo del dualismo intentando explicarse y –lo más grave- olvidando que no se trata más que de un modelo explicativo, cayendo en excesos que nulifican o imposibilitan una libertad humanamente posible. Ellos confunden el diagrama de la realidad con el mundo mismo, alejando al hombre de sus efectivas posibilidades.

La insuficiencia tanto de materialismo como idealismo para dar cuenta del mundo había sido notado ya por otros pensadores. Karl Marx, por ejemplo, planteaba la necesidad de un 'materialismo histórico' o -como lo llama el filósofo italiano Rodoldo Mondolfo- de un 'humanismo realista' para contraponerlo tanto al materialismo como al idealismo, "mostrando que aquél representa la unificación de los mismos en el concepto del hombre real –ser natural y humano, activo y pasivo al mismo tiempo-."[666] Es evidente la necesidad de otro paradigma de pensamiento:

> Completo naturalismo = humanismo, como completo humanismo = naturalismo; es la verdadera solución del conflicto entre el hombre y la naturaleza, entre el hombre y el hombre, la solución definitiva del litigio entre existencia y esencia, entre objetivación y autoafirmación, entre libertad y necesidad, entre individuo y género. Es el enigma resuelto de la historia.[667]

Es preciso cambiar la forma de ver el mundo. Es preciso que los hombres encuentren otras formas de relacionarse que lo pongan en mejor sintonía con lo

---

665. Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción* (Barcelona: Ediciones Península, 1997), 63.

666. Rodolfo Mondolfo, *El humanismo de Marx*, 2ª ed. (México: Fondo de Cultura Económica, 1977), 32.

667. Marx, *Manuscritos de economía y filosofía*, 139.

que hay. Es necesario volver al cuerpo, devolverle atención y credibilidad. Merleau-Ponty señala por ello la necesidad de una 'fe perceptiva', "la convicción de acceder a lo real sin intermediarios"[668]: "esta injustificable certeza de un mundo sensible que nos es común, [que] constituye en nosotros la base en que se asienta la verdad"[669]:

> nuestra experiencia, anterior a toda opinión, de que estamos ocupando el mundo con nuestro cuerpo, es la verdad difundida por todo nuestro ser, sin que haya que elegir ni distinguir siquiera entre la seguridad de ver y la de ver lo verdadero, porque son fundamentalmente una misma cosa –así, pues, fe, y no saber, ya que el mundo no se distingue aquí de nuestra aprehensión, ya que más que afirmarlo, lo damos como la cosa más natural, más que desvelarlo, no lo disimulamos, no lo refutamos-.[670]

Esta fe no sería una fe religiosa (a menos que se entienda religión etimológicamente, es decir como *religare*). La fe perceptiva es una fe que parte de la evidencia del cuerpo. Fe, "no en el sentido de decisión, sino en lo que es ante todo posición, fe animal."[671] Dicha fe sería por tanto pre-reflexiva, derivada de su ser-en-el-mundo. Se trata de un tipo de certeza que es dada por la situación. No es acto reflexivo, sino *perceptivo:*

> engloba cuanto se ofrece directamente al hombre natural en una experiencia-fuente con el vigor de lo que es inaugural, de lo que está presente en persona con arreglo a una visión que para él es última y no cabe imaginar más perfecta o inmediata, ya se trate de cosas percibidas en el sentido ordinario de la palabra o de su iniciación al pasado, a lo imaginario, al lenguaje, a la verdad predicativa de la ciencia, a las obras de arte, a los demás o a la historia.[672]

3.1.2 El cuerpo de la percepción: apuntes metodológicos

Es preciso voltear hacia el ámbito de la percepción. Se abordará aquí la propuesta de la *gestalt* como una mirada alternativa que permite hacerlo. Dicha propuesta será clave para entender el pensamiento merlaupontyano en su

---

668. Boburg, *Encarnación y fenómeno*, 53.

669. Maurice Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, trad. José Escudé (Barcelona: Editorial Seix Barral, 1966), 28-29.

670. Ibid., 48.

671. Ibid., 19.

672. Ibid., 197.

conjunto, ya que junto con la fenomenología de Husserl es quizá la más grande raíz de su pensamiento. La *gestalt* propicia un pensamiento que busca dar cuenta de la dinamicidad del ser sin fragmentar el mundo, lo que es una constante que puede identificarse a lo largo de los diversos escritos de Merleau-Ponty. *Gestalt* es pensamiento que abre la posibilidad de pensar la 'negatividad' del ser, que entiende que la posibilidad humana reside en una 'objetividad situada'. Objetividad que debe echar mano de las herramientas de la 'sobrereflexión' y la 'hiperdialéctica'. Lo que sigue a continuación son apuntes metodológicos que van abriendo brecha a un pensamiento ontológico distinto. Y por lo mismo a un hombre distinto.

3.1.2.1 La percepción: acontecimiento ontológico primigenio

¿Cómo salir del escollo generado a consecuencia de pensar que el hombre es una *res cogitans*[673]? Se antoja que puede lograrse por vía del cuerpo. El primer paso es voltear a la percepción "no como una función sensorial simple que explique las demás, sino como arquetipo del encuentro originario, imitado y renovado en el encuentro con el pasado, con lo imaginario y con la idea".[674] Es decir, que el primer paso es "liberar la percepción de su reclusión en la esfera de conocimiento".[675] Sólo así podremos saltar por sobre el peligro de suponer la existencia de un mundo en-sí y de la absolutización de la relación sujeto-objeto.

La percepción es mucho más que una relación epistemológica con el mundo. No es una relación de conocimiento. En realidad mi cuerpo y las cosas "se hallan en todo caso yuxtapuestos en el mundo, y la percepción, que tal vez no está 'en mi cabeza', no está en ninguna otra parte más que en mi cuerpo."[676] Percepción es nuestro primer vínculo con el mundo. "En efecto, la percepción es la

---

673. Merleau-Ponty realiza sus análisis como una respuesta crítica a la visión sobre el hombre que se desprende de los escritos de Rene Descartes. La *res cogitans* es considerada por muchos la base del edificio de la racionalidad moderna. Aquí no se abordará mayormente. No obstante, puede encontrarse una breve reflexión sobre el tema en el Apéndice II, ubicado al final del texto.

674. Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, 197.

675. Boburg, *Encarnación y fenómeno*, 33.

676. Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, 26.

donación originaria del mundo como campo de conocimiento y acción, como horizonte de nuestra vida, teórica y práctica, individual y comunitaria."[677]

En otras palabras que 'hay mundo' y que 'estoy en el mundo' son las realidades primeras a las cuales la 'fe perceptiva' atesta. La percepción se devela como fundamento del ser del hombre. "El mundo percibido no es un supuesto entre otros sino el supuesto de todos los supuestos más allá del cual no nos podemos remontar porque 'ya no hay' de qué hablar, porque es el horizonte de sentido más allá del cual 'ya no hay sentido', porque aunque suene redundante: no 'hay más allá de lo que hay'."[678] De ello se desprende que el hombre es corpóreo.

La percepción es el momento primigenio: lo más primordial. "El espacio, y en general la percepción, marcan en el corazón del sujeto el hecho de su nacimiento, la aportación perpetua de su corporeidad, una comunicación con el mundo más antigua que el pensamiento. He aquí porque atascan a la consciencia y son opacas a la reflexión".[679] La percepción es el hecho por el cual el ser-corpóreo que es el hombre abre su existencia al mundo. Si se dice que es un hecho es porque el hombre no tiene alternativa; no puede elegir. Es la circunstancia dada por excelencia. Es preciso entenderlo: justo mediante la percepción, por esa apertura al mundo, es como el hombre gana su existencia. El hombre se gana a sí mismo por vía del cuerpo.

3.1.2.2 La *gestalt*

Ser corpóreo, como lo es el hombre, no sólo es estar situado en un punto. Es también estar ligado al entorno. Es por ello que Merleau-Ponty recurre en sus primeros estudios a la *gestalt* para hablar del ser -y las intuiciones que se desprenden de esas investigaciones tempranas habrían de acompañarlo en el resto de su transcurso filosófico-. *Gestalt* "no es una cosa en sí, sino un ser de la percepción. Se trata de una versión preobjetiva o perceptiva de la naturaleza".[680] El alemán Fritz Perls, una de las principales figuras de la terapia *Gestalt*, señala

---

677. Boburg, *Encarnación y fenómeno*, 34.

678. Ibid., 35.

679. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, 269.

680. Boburg, *Encarnación y fenómeno*, 80.

que "configuración, estructura, tema, relación estructural (...) o todo organizado con sentido son las expresiones que más se acercan al significado de la palabra alemana *gestalt*, para la cual no hay traducción exacta."[681] El siguiente ejemplo es ilustrativo:

> Lo más importante de la aproximación *Gestalt* descansa quizá en que señala que el 'todo determina las partes', lo que contrasta con lo idea previa de que el todo es meramente la suma total de sus elementos. La situación terapéutica, por ejemplo, es más que un simple evento estadístico de un doctor más un paciente. Se trata del 'encuentro' del doctor y el paciente.[682]

Concretamente, *gestalt* se entiende como forma o estructura, "como una totalidad que no puede resolverse en sus partes, que es anterior a ellas puesto que las condiciona. Al concebir al comportamiento y al estímulo como *gestalt*, como estructura, ya no se ve una relación causal entre el estímulo y el comportamiento".[683] Esto va en contra de los modelos asociacionistas o mecanicistas que dan explicaciones mediante relaciones causales. Se pone en duda la supuesta separación entre sujeto y objeto. La *Gestalt* opina que hay una continuidad entre ambos, por lo que se rompen las relaciones de dominio entre las partes. Los cambios serían una suerte de movimiento de un mismo tejido.

En el contexto de la percepción, la *gestalt* se explica por el 'efecto figura/fondo'. "Aquello que es figura lo es por efecto de la propia mirada: al fijar la vista en un punto, se le hace resaltar del resto del fondo. Dicho punto volverá al fondo tan pronto como la mirada se fije en otro punto, que a su vez se tornará figura hasta que se verifique un nuevo desplazamiento de la mirada, y así

---

681. Fritz Perls, R. Hefferline y P. Goodman, *Gestalt Therapy* (New York: Bantam Books, 1977), xvi. "*Configuration, structure, theme, structural relation ship (...) or meaningful organized whole most closely approximate the originally German word* Gestalt, *for which there is no exact English equivalent.*"

682. Ibid., xix. "*The greatest value in the Gestalt approach perhaps lies in the insight that the 'whole determines the parts', which contrasts with the previous assumption that the whole is merely the total sum of its elements. The therapeutic situation, for instance, is more than just a statistical event of a doctor plus a patient. It is the 'meeting' of doctor and patient.*" Ello recuerda a la naturaleza meta-física de la imagen teatral.

683. Boburg, *Encarnación y fenómeno*, 75.

sucesivamente."[684] En realidad lo único que hay es fondo. Los objetos resaltan de éste por efecto de aquel que mira. La *gestalt* sería la estructura de la realidad, su trascendencia. "Pero la trascendencia de la *Gestalt* su no-positividad, no refiere a la prevalesencia de nada que no sea lo sensible; no refiere a la invariabilidad del *eidos*, porque hay una *Gestalt*, una configuración, un campo y un mundo sólo para un cuerpo perceptivo dentro de la espaciotemporalidad."[685] La *gestalt* habla de la inmanencia.

La importancia de esta idea será más y más evidente cuanto más se avance hacia la propuesta merleaupontyana de ontología; propuesta contraria al dualismo que separa sujeto y objeto: la 'carne' es una *gestalt*. Por ahora, baste ubicar el objetivo de su particular estilo de reflexión: "un llamamiento a la revisión de nuestra ontología, a un nuevo examen de las nociones de 'sujeto' y 'objeto'."[686] No hay un ser en-sí. La peculiaridad del ser se muestra precisamente en el fenómeno de la percepción.

3.1.2.3 La 'negatividad' del ser

No existe tampoco división entre el ser y la nada. Ambos parten del prejuicio de la posibilidad de una transparencia total del ser. El ser efectivamente tiene unas áreas positivas, visibles, aparentes. Pero también hay áreas del ser que son opacas, invisibles, ocultas. Esto último es a lo que Merleau- Ponty se refiere cuando habla de la 'negatividad del ser'.

Lo opaco es evidentemente una imagen que se utiliza para contrarrestar la supuesta claridad del conocimiento moderno de base cartesiana –'claro y distinto'-

---

684. Diego de la Vega, "Hombre, ser ex-céntrico. Merleau-Ponty: un giro antropológico para refundar la libertad" (Ponencia presentada en el marco del Coloquio Internacional "Merleau-Ponty, viviente" organizado por el Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia, Michoacán, 22 de septiembre de 2008).

685. Françoise Dastur, "*World, Flesh, Vision*", en *Chiasms. Merlau-Ponty's Notion of the Flesh*, Ed. Fred Evans y Lawrence Lawlor (Albany: New York State University Press, 2000), 29. "*But the transcendence of the Gestalt, its non positivity, does not refer to the prevalence of anything other than the sensible; it does not refer to the invariance of the eidos, because there is a Gestalt, a configuration, a field and world only for a perceiving body inside spatiotemporality.*"

686. Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, 41.

. "Descartes tenía razón de liberar el espacio. Su error era erigirlo en un ser completamente positivo, más allá de todo punto de vista, de toda latencia, de toda profundidad, sin ningún espesor verdadero."[687] El ser no es sólo lo visible, ni sólo lo invisible; el ser es 'lo visible y lo invisible'. En pocas palabras "no existe el 'vacío ontológico'" (no hay lo visible sin lo invisible), pero "lo invisible no es una realidad sustancial propia" (no hay tampoco lo invisible sin lo visible).[688] Lo invisible de este mundo sería "lo que lo habita, lo sostiene y lo hace visible, su posibilidad interior y propia."[689] "Si el ser es trascendente a la visión es que se ha dejado de pensar a ésta como puro no ser, y, por otra parte, se ha dejado de pensar el ser como puro en En-Sí."[690] La estructura de lo que es se hace evidente por la percepción.

La negatividad del ser es aquella área opaca (zona misteriosa) de donde surge el azar y la sorpresa. Ahí se encuentra alojada la posibilidad. Lo visible es tan sólo el otro lado de lo invisible: "lo que llamamos visible es una cualidad preñada de una textura, la superficie de una profundidad, un corte en un ser macizo, un grano o corpúsculo llevado por una onda de ser."[691] El ser en-sí es un ser plano; el ser que propone Merleau-Ponty, es uno profundo y en cuyas profundidades se esconde la posibilidad del cambio. Lo visible es la positividad del ser, a la cual corresponde una negatividad.

> No obstante, esta dimensión negativa no tiene nada que ver con una 'nada positiva', a la cual se opone el ser y que es 'llenada' por éste. Esta negatividad, que no se basa en la nada, descansa en el ser, no es diferente de su presencia. Designa precisamente la presencia del ser siempre y

---

687. Maurice Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu* (Barcelona: Paidós, 1986), 37.

688. Mario Teodoro Ramírez, *Escorzos y horizontes. Maurice Merleau Ponty en su centenario (1908-2008)* (Morelia: Jitanjáfora Morelia Editorial, 2008), 90-91.

689. Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, 187.

690. Ibid., 102.

691. Ibid., 170.

cuando esta presencia 'implique una distancia esencial'. Negatividad aquí es sinónimo de la invisibilidad inherente a la visibilidad de lo visible.[692]

Es gracias a la negatividad del ser, que se abre la posibilidad de conciliar la multiplicidad y la unidad. Lo que se percibe siempre es el mundo; pero el mundo muta y las percepciones cambian. "Cada percepción es mudable y únicamente probable; o, si se prefiere, es sólo una opinión; pero lo que no lo es, lo que demuestra cada percepción aun siendo falsa, es la pertenencia de toda experiencia al mismo mundo, el poder que tienen todas de manifestarlo en calidad de 'posibilidades del mismo mundo'."[693] Esta es otra forma de entender que la relatividad del conocimiento es siempre relativa.

3.1.2.4 'Sobrereflexión' e 'hiperdialéctica'

Tal concepción del ser-de-la-percepción, que abordaremos un poco más adelante, demanda un par de principios metodológicos: la 'sobrereflexión' y la 'hiperdialéctica'. Podrían caracterizárseles como el 'qué' y el 'cómo' que deben marcar a la reflexión. En el caso de la sobrereflexión de lo que se trata es de dar un paso más atrás y más arriba en la reflexión para poder incluir a la reflexión misma entre lo reflexionado. El gran peligro de la reflexión sobre la percepción es creer que al llevarla a cabo se pondrá "al descubierto al verdadero sujeto que mora y ha morado siempre en la cosa percibida y en la percepción, sin que 'una y otra dejen de ser lo que eran'."[694]

En otras palabras, "es una ilusión creer que el sujeto que reflexiona se encuentra anticipado en la percepción y que la reflexión lo único que hace es

---

692. Renaud Barbaras, "*Perception and movement*", en *Chiasms. Merleau-Ponty's Notion of Flesh*, Ed. Fred Evans and Leonard Lawlor (Albany: State University of New York Press, 2000), 81. "*Nevertheless, this negative dimension does not have anything to do with 'positive nothingness', which is opposed to Being and 'filled up' with it. This negativity, which is not based on nothingness, lies within Being and, ultimatley, is not different from its very presence. It precisely designates Being's presence as long as this presence implies an essential distance. Negativity here is synonymus with the invisibility inherent in the visibility of the visible.*"

693. Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, 62.

694. Ibid., 58.

recoger esa anticipación."[695] Eso sería constituir a la reflexión como fundamento (como lo hace de algún modo Descartes). Se requiere una sobrereflexión "que busque en él [mundo] el secreto de nuestro lazo perceptivo con él"[696]:

> que se tenga en cuenta a sí misma y no olvide los cambios que introduce en el espectáculo, que no pierda de vista la cosa y la percepción brutas, que no las borre, que no corte con una hipótesis de inexistencia los lazos orgánicos entre la percepción y la cosa percibida, sino que imponga como objeto pensarlos, reflexionar sobre la trascendencia del mundo como tal trascendencia y no hable de ella según la ley de las significaciones de palabras inherentes al lenguaje dado, sino que se esfuerce, por difícil que esto sea, en hacerlas expresar, más allá de sí mismas, nuestro contacto mudo con las cosas, cuando todavía no se han convertido en cosas dichas.[697]

El complemento de tal 'qué' de la reflexión sería el 'cómo' llamado 'hiperdialéctica': una 'buena dialéctica', "un pensamiento circular porque no sacrifica lo irreflexivo a lo reflexivo, esto es, que reconoce la imposibilidad de absorber el Ser en idealizaciones, que por lo mismo el dialéctico tiene que ser un eterno principiante."[698] Este es un pensamiento que nunca renuncia al pensar. La 'mala dialéctica' es aquella que se apresura a los brazos de la síntesis. Es aquella que "en contra de sus principios, impone una ley y un marco exteriores al contenido y restaura en beneficio propio el pensamiento pre-dialéctico."[699]

En cambio, la 'buena dialéctica' es una 'dialéctica sin síntesis' en la que la superación no conduce a "un nuevo término positivo, a una nueva posición", lo cual no equivale a un "escepticismo, al relativismo vulgar o al reinado de lo inefable."[700] La buena dialéctica es "aquella capaz de criticarse a sí misma como enunciado separado y reconoce la necesidad de remitirse a la experiencia."[701] Revisa sus supuestos. Pensamiento que no acaba, la hiperdialéctica

---

695. Boburg, *Encarnación y fenómeno*, 127.

696. Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, 59.

697. Ibid.

698. Boburg, *Encarnación y fenómeno*, 120.

699. Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, 122.

700. Ibid., 123.

701. Boburg, *Encarnación y fenómeno*, 126.

> es la que tiene conciencia de que toda 'tesis' es idealización, de que el Ser no se compone de idealizaciones o de cosas dichas, como creía la vieja lógica, sino de conjuntos unidos en los que la significación sólo aparece siempre como tendencia, en los que la inercia del contenido no permite nunca definir un término como positivo, otro como negativo y menos aún un tercer término como supresión absoluta de este último por sí mismo.[702]

Habiendo ubicado la importancia de la percepción, las dimensiones positiva y negativa del ser, y la necesidad de una sobrereflexión y una hiperdialéctica, podemos dar paso a la discusión sobre la idea sobre el ser que Merleau-Ponty tiene. A partir de tal idea se puede vislumbrar una opción al dualismo y una idea del hombre diferente a la tan llevada y traída *res cogitans*: el hombre como 'sintiente ejemplar': ser-de-la-percepción.

A manera de colofón, y para redondear lo expuesto en este apartado, no está de más recordar la idea de filosofía de Merleau-Ponty que debiera ser faro de toda reflexión: "La filosofía no es ciencia, porque la ciencia cree poder dominar su objeto, da por segura la correlación entre el saber y el ser, mientras que la filosofía es el conjunto de preguntas en que el mismo que pregunta está involucrado en ellas."[703] Y por tanto, es una interrogación perpetua: eterno preguntar(se).

3.1.3 La ontología de la carne: el ser dinámico

Se exige una forma alternativa de pensar el ser: el ser que no es inmutable, que da pruebas de su mutabilidad todos los días en medio de la cotidianidad. Por eso, debe buscarse pensar en un ser dinámico. 'Lo que es' más que el 'ser'. Esto implica una cierta ambigüedad de 'lo que es'. Una negatividad, que le permite estar 'preñado': preñado de posibilidad. Un ser cuya estructura es la del 'quiasmo': la 'carne'. Carne que es evidente en la percepción, que revela su 'reversibilidad' en aquel momento en el que se percibe el mundo. Se percibe el hiato que hay entre las cosas, una 'intercorporeidad' subyacente. Y se revela al hombre como un 'percipiente' que es antes percibido: parte del mundo. Se devuelve con ello el hombre al mundo. Y con ello el hombre gana en posibilidades.

---

702. Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, 123.

703. Ibid., 47.

3.1.3.1 La dinamicidad de 'lo que es'

¿No hay salida de la paradoja en la que sume el principio de no-contradicción? ¿El ser tiene que ser forzosamente aquello inmutable, invisible, indivisible, idéntico e intemporal? Ya pedía Heráclito "que la realidad sea inherente a la realidad, pero no como principio de inmutabilidad, sino como principio dinámico. El ser es pensable como devenir, mientras este devenir presente una forma constante. (...) que lo inalterable y permanente sea el principio regulador de su cambio."[704]

Una pista interesante se encuentra en las reflexiones de los pre-socráticos. En aquel entonces el ser no se pensaba como lo pensamos nosotros. "En primer lugar," -nos dice Nicol- "no lo llamaban ser, haciendo como nosotros una muy simbólica generalización de lo existente, mediante una sustantivación del infinitivo que equivale a una paralización de lo que es esencialmente dinámico y denota acción, como es el verbo. Lo llamaban το ον [*to on*], que traducimos por 'lo que es'."[705] La diferencia es sutil pero significativa.

Al sustantivar el 'ser' le fue removida su dimensión dinámica. Fue así que el tiempo pasó al ámbito del no-ser. En cambio, con la expresión 'lo que es' se revela un ser que -en términos merleaupontyanos- está 'preñado'. En medio de 'lo que es' hay una tensión dinámica aparente. 'Lo que es' está siendo, y en ese 'ir siendo' se muestra un movimiento que le es propio. 'Lo que es' es 'lo que hay'; pero no es inmutable ya que puede haberlo de otras formas. El tiempo está en el corazón mismo del ser.

De alguna manera, rescatar este dinamismo del ser es lo que intenta hacer Merleau-Ponty. Por eso se niega a la división del ser en un en-sí y un para-sí. El ser no es un objeto; no es inmutable. El ser va mudando y por ello es dinámico. El ser se nos da en la percepción (en el sentido más radical), y por eso es necesario asumir una 'fe perceptiva'. Lo que percibimos es 'lo que es': 'lo que hay'. Aunque 'puede haber más'. El ser está preñado, es 'profundo'. "Lo que yo llamo profundidad es nada o es mi participación en un Ser sin restricción, ante todo el

---

704. Nicol, *Historicismo y existencialismo*, 41-42.

705. Ibid., 37.

ser del espacio más allá de cualquier punto de vista. Las cosas se usurpan unas a otras 'porque están fuera una de otra'."[706]

Hay que entender que Merleau-Ponty está proponiendo un pensamiento metafísico muy distinto a aquel por el que tradicionalmente se ha adoptado. El intento busca superar la rigidez el dualismo, paro lo cual hay que dar cuenta del dinamismo del ser. Esto es pensar lo más radical saltando por sobre el "equilibrio cartesiano: una metafísica que nos da razones decisivas para no hacer más metafísica."[707] Hablar de un ser 'preñado' es intentar pensar en algo que está más allá de lo físico, en tanto que no es perceptible, en tanto que es invisible; pero no por ello más o menos real. Lo visible y lo invisible están imbricados, son parte del mismo ser: positividad y negatividad del ser opuestos al dúo de un ser positivo y una nada. El ser que se desprende del pensamiento de Merleau-Ponty es ambiguo:

> es un nuevo tipo de ser: ser poroso, preñado, el ser de la generalidad, y en él está sumido, englobado el otro ser, aquel ante el cual se abre el horizonte. Su ser y las lejanías participan de una misma corporeidad o visibilidad en general, que reina entre éstas y aquél, y hasta más allá del horizonte, más acá de la piel, hasta el fondo del ser.[708]

Este ser es uno que tiene una presencia paradójica. Por eso, en ocasiones se habla de la ambigüedad del ser propuesto por Merleau-Ponty. La presencia del ser "implica una 'ausencia irremediable', irremediable porque su ausencia es el otro lado de su presencia, implicada en su presencia."[709] Tal estructura paradójica o ambigua es necesaria para dar cabida a la dinamicidad propia de la experiencia que los hombres típicamente tienen de 'lo que es'. Esa tensión interior permite escapar a la inmovilidad del ser como usualmente se le entiende desde el establecimiento del principio de no-contradicción. Por ello la filósofa francesa

---

706. Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu*, 35.

707. Ibid., 42.

708. Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, 184.

709. Henri Maldiney, "*Flesh and Verb in the Philosophy of Merleau-Ponty*", en *Chiasms. Merleau-Ponty's Notion of Flesh,* ed. Fred Evans and Lawrence Lawlor (Albany: New York State University Press, 2000), 62. "*Its self-presence implies an 'irremedial absence', irremedial because its absence is the other side of its presence, implied within its presence.*"

Françoise Dastur nos aclara lo que puede y no puede entenderse por ser según Merleau-Ponty:

> Ser no es una plenitud en la que uno tendría que hundirse y disolverse. Al contrario, es 'lo que requiere creación nuestra para que lo experimentemos'. Ser no es un gran Objeto sobre el cual el pensamiento trabajaría sin descanso para adecuarse, sino esa 'dimensionalidad universal' en la cual todas las dimensiones son separadas por adelantado sin que nadie pueda expresarlas por completo. Ser es esa 'pregnancia de posibles' y ese 'polimorfismo' que no será exhausto por nuestras representaciones, aunque estas son también experiencias de éste.[710]

Lo que se intenta es un salto sobre las ontologías dualistas tanto materialistas como idealistas. Ambas, "saltan por encima de la convicción de la 'fe perceptiva' que consiste en que el mundo sensible es uno y que sin embargo las experiencias son múltiples."[711] Hay un ser que une a todas las cosas y, a la vez, permite su apertura para que manifiesten su diferencia:

> Lo que hay, pues, no son cosas idénticas a sí mismas, que se ofrecen ulteriormente al vidente, y tampoco es un vidente, vacío al principio, quien después se abre a ellas, sino algo a lo que sólo podemos acercarnos palpándolo con la mirada, cosas que no podemos aspirar a ver 'desnudas' porque la mirada misma las envuelve, las viste con su carne.[712]

3.1.3.2 El 'quiasmo' de la 'carne'

Este ser ambiguo recibe el nombre de 'carne' cuya estructura no es otra que la del quiasmo. El quiasmo es una figura retórica que expresa un 'arreglo cruzado'.[713] Merleau-Ponty al hablar de carne habla indistintamente de

---

710. Françoise Dastur, 31. "*Being is not a plenitude into which one would have to sink and dissolve oneself. On the contrary, it is 'what requires creation of us to experience it'. Being is not a great Object on which thought should tirelessly work in order to make itself adequate, but that 'universal dimensionality' on which all the dimensions are set apart in advance without any one ever expressing it completely. Being is that 'pregnancy of possibles' and the 'polymorphism' that would not be exhausted by our representations of it, although they are as much experiences of it.*"

711. Boburg, *Encarnación y fenómeno*, 52.

712. Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, 164.

713. Fred Evans and Lawrence Lawlor, "*Introduction*", en *Chiasms. Merleau-Ponty's Notion of Flesh*, ed. Fred Evans and Lawrence Lawlor (Albany: New York State University Press, 2000), 17. "*for example, 'To stop too fearful, and*

'entrelazamiento', 'entrecruzamiento' y 'encabalgamiento' -expresiones todas que hacen referencia a la figura del quiasmo-. Esta figura retórica es útil para hablar de la relación entre lo visible y lo invisible del ser. Gracias a ella es que se permite la movilidad de lo que es. Sobre ella, el filósofo mexicano Mario Teodoro Ramírez nos presenta una extensa e ilustrativa explicación:

> una unidad dual, diferencial, o, de otra manera, una dualidad unitaria, la composición única que producen dos sentidos inversos (una diferencia en la mismidad). La modificación de la posición de los términos cambia su significado y revela un sentido distinto respecto al primer momento de la frase. Así, el juego retórico pone en cuestión la univocidad y unilinealidad de la expresión, hace surgir con el movimiento de la inversión una posibilidad de sentido no prevista. La dualidad de la frase no es dicotómica (se trata de los mismos términos), pero tampoco es una dualidad aparente (el cambio de posición es un cambio efectivo de significado): es una dualidad de correlación y reciprocidad plena; cada momento refleja al otro, dice su otro sentido. Hay interdependencia y compenetración entre los dos momentos, ninguno subsiste sin el otro, el sentido completo de cada uno sólo se precisa por su conjunción con el otro. El sentido total de la expresión se compone de dos sentidos diferentes, opuestos incluso, pero ese sentido total no se extrae, anulándolos de sus componentes. Los momentos no son exteriores entre sí ni desaparecen en una unidad idéntica.[714]

Así, pues, la 'carne' presenta una estructura quiasmática. La carne es el puente entre lo tangible y lo intangible, aquello que posibilita el contacto y el paso de una esfera a otra. Y más que el puente, es el sustrato del que ambos surgen. La carne es lo que permite la continuidad: marca una *gestalt*. "Esta carne que vemos y tocamos no es toda la carne, ni esta corporeidad maciza, todo el cuerpo."[715] Como dice Boburg, la carne "es continuidad del sujeto y del objeto, intercambio, movimiento de uno a otro, mutua usurpación y alternancia. La 'carne' es un medio oscilante: nunca podemos pensarla como sujeto ni como objeto,

---

too faint to go', where the second phrase inverts the grammatical order of the first." Hay una cercanía de esto con el concepto de reversibilidad que se tratará más adelante.

714. Mario Teodoro Ramírez, *La filosofía del quiasmo* [tesis de maestría] (México: UNAM-FFyL, 1985), 29.

715. Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, 179.

siempre se nos escapa, es en perpetuo tránsito, por eso sólo puede captarse de lejos o de reojo."[716] Desde ahí podemos preguntar ¿qué es la carne?

> La carne no es materia, no es espíritu, no es substancia. Para designarla, haría falta el viejo término 'elemento', en el sentido en que se empleaba para hablar del agua, del aire, de la tierra y del fuego, es decir en el sentido de una 'cosa general', a mitad de camino entre el individuo espacio-temporal y la idea, especie de principio encarnado que introduce un estilo de ser dondequiera que haya una simple parcela suya. La carne, es en este sentido, un elemento del Ser.[717]

En tanto elemento es aquello más básico e indivisible cualitativamente, "lo primero que es inmanente en cada cosa."[718] En tanto inmanente, el elemento es inherente e indivisible del ser. Merleau-Ponty nos ofrece en una nota una fórmula que sintetiza su idea: "la carne = el hecho de que lo visible que soy es vidente (mirada) o, lo que es lo mismo, tiene un 'dentro' + el hecho de que lo visible exterior es también 'visto', es decir: tiene una prolongación, en el recinto de mi cuerpo, que forma parte de su ser."[719]

En pocas palabras, la carne es lo que subyace a la piel de todo lo existente (*the flesh*). "No hecho o suma de hechos, aunque si adherente al 'lugar' y al 'ahora'. Mucho más: inauguración del 'donde' y del 'cuando', posibilidad y exigencia del hecho, en una palabra facticidad, lo que hace que el hecho sea hecho."[720] Elemento que introduce la dinamicidad al 'ser' para pensarlo como 'lo que es'. Ahora bien, hay que resistir la tendencia a pensarlo como algo homogéneo.

Está en la propia estructura de la carne el ser heterogénea y mudable. Ahí reside todo su interés, pues permite "que tenga sentido que los hechos parcelarios se dispongan alrededor de un 'algo'. (...) esta cohesión, esta visibilidad de principio, es mucho más sólida que cualquier discordancia momentánea."[721] Por

---

716. Boburg, *Encarnación y fenómeno*, 166.

717. Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, 174.

718. Aristóteles, *Metafísica*, libro VI cap1 1025b.

719. Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, 325.

720. Ibid., 174.

721. Ibid.

ello, la carne "es elemento, es atmósfera, en cuanto que envuelve lo mismo al perceptor que a lo percibido."[722] Es *gestalt* que reconoce como parte del 'fondo' todas aquellas 'figuras' que forma la mirada, y que por su acción resaltan (pasan al 'frente') para después ser 'reintegradas' al fondo mismo.

La carne es un modo general de ser propio de todo 'lo que hay' y lo que permanece invisible de 'lo que es'. "Entre los colores y las presuntas entidades visibles se descubriría el tejido que los envuelve, los sostiene y los alimenta, y no es cosa, sino posibilidad, latencia y 'carne' de las cosas."[723] Es la *gestalt*: el quiasmo que se genera entre todas las cosas; el 'todo' que engloba mucho más que una simple suma de partes dado que encierra la posibilidad.

Por lo mismo, "cualquier cosa visual, todo individuo que es, funciona también como dimensión, pues se da como resultado de una dehiscencia[724] del Ser."[725] La carne en cierta forma es ser que emana del ser. La carne "es el ser universal en el que la abertura del ser al ser viene universalmente a la luz: es el lugar de la diferencia ontológica. (...) Merleau-Ponty determina la dimensión ontológica del mundo y mi dimensión ontológica como lo invisible de un visible, que no es otro que el mismo, pero es lo otro en sí."[726] La carne abre la ventana para comprender, como sugiere Ricoeur en el título de su libro, al *Sí mismo como otro*.

---

722. Boburg, *Encarnación y fenómeno*,169.

723. Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, 166.

724. Desdoblamiento. Según el diccionario, tiene dos significados: "1. f. Anat. Apertura natural o espontánea de un órgano. 2. f. Bot. Acción de abrirse naturalmente las anteras de una flor o el pericarpio de un fruto, para dar salida al polen o a la semilla." *Diccionario de la Real Academia de la lengua Española*, s.v. "Dehiscencia", http://www.rae.es (consultado 6 de abril de 2009).

725. Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu*, 63.

726. Maldiney, 67. "*flesh is the universal being in which the openness of Being to Being universally comes to light: it is the place of the ontological difference. (...) Merleau-Ponty determines the ontological dimension of the world and my ontological dimension as the invisible of a visible, which is no other than it, but is the other of it.*"

3.1.3.3 La 'reversibilidad' de la 'carne'

Difícil de hablar de ella y de explicarla, la carne es un fenómeno en el que se tejen las fuerzas del hombre y del mundo: "precisamente la presencia del mundo es presencia de su carne en la mía, que soy 'mundo', aunque no soy 'el mundo'."[727] El cuerpo humano es lugar privilegiado para observar el fenómeno de la carne. La carne sería presente ahí en la forma de una 'estructura intersensorial'[728], no como una suma de partes sino como un tejido. "El ser carnal, ser de varias hojas o varias caras, ser de latencia y presentación de cierta ausencia, es un prototipo del Ser, del que nuestro cuerpo, el sintiente sensible, es una variante muy notable pero cuya paradoja constitutiva se halla ya en todo ser visible."[729]

¿Cuál es esta paradoja? La 'reversibilidad' de la carne. "La reversibilidad es el principio de la experiencia. Percibiendo, estoy en una situación de 'parte total' abierta a un mundo entero.[730] Esto aún resulta oscuro, por lo que necesita explicarse. Quizá la forma más fácil de hacerlo es decir que en la percepción lo que siente es en última instancia el mismo ser que siente, el 'sintiente'. Si todo es carne, el sintiente funciona como un pliegue, doblez o enrollamiento del ser sobre sí mismo. Justo en esto reside la reversibilidad de la carne, "reversibilidad entre lo vidente y lo visible. El tangente y lo tocado. [...] una reversibilidad siempre inminente y nunca de hecho".[731] Es una parte del todo que toca al todo en otra parte:

> La noción de 'reversibilidad' intenta pensar la percepción como el reverso del mundo percibido y al mundo percibido como el reverso de la percepción, lo cual significa que no podemos entender el mundo dado en la experiencia si olvidamos, precisamente, su carácter fenoménico, su carácter relativo a la experiencia, pero, igualmente, es necesario tomar en cuenta el carácter

---

727. Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, 160.

728. Boburg, *Encarnación y fenómeno*, 134.

729. Ibid., 170.

730. Maldiney, 60. "*Reversibility is the very principle of experience. Perceiveing, I am in a situation of 'total part' open to the entire world.*"

731. Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, 183.

> relativo de la experiencia al mundo, su integración al Ser percibido, de tal modo que el fenómeno consiste en estos dos lados.[732]

La importancia de decir esto es grande para el hombre ya que lo enraíza en el mundo. En palabras sencillas lo que implica es que al ganar el afuera se gana el adentro. La relación es posible gracias a la carne, que es de naturaleza fenoménica. La conformación de nuestro ser se da en ese relacionarnos con el mundo. Es impensable una cosa sin la otra.

> mi cuerpo está hecho de la misma carne que el mundo (es un ser percibido), y que además el mundo participa de la carne de mi cuerpo, la 'refleja', se superpone a ella y ella a él (lo sentido colmo de subjetividad y materialidad a la vez), están en una relación de transgresión o de encabalgamiento – Esto significa además: mi cuerpo no es sólo algo percibido entre lo percibido, es el que los mide a todos-.[733]

Es importante recalcar que la reversibilidad nunca se concreta, permanece siempre como algo inminente. "Mi mano izquierda estará siempre a punto de tocar mi mano derecha cuando ésta toca las cosas, pero nunca lograré la coincidencia: se eclipsa en el momento en que va a producirse."[734] Nunca hay fusión: no se domina lo que se toca, siempre se escapa. Hay que recordar que la carne siempre implica una ausencia. La carne se revela culminantemente en la caricia, que como señala el fenomenólogo francés Henri Maldiney es "una aproximación sin fin. En la caricia no hay 'más allá' del cuerpo del otro (...) El cuerpo del otro en tanto tocado no deja de estar ahí. ¿Por qué entonces la caricia no detiene su aproximación? (...) ¿qué es a lo que la caricia pretende en su tocar? Pretende lo 'intocable': eso de la carne que nunca tocaré."[735]

---

732. Boburg, *Encarnación y fenómeno*, 169-170.

733. Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, 299.

734. Ibid., 183.

735. Maldiney, 62. "*an approach without end. In the caress there is not a 'beyond' pf the other's body (...) the body of the other insofar as felt does not stop being there. Why then does the caress not stop attempting its approach? (...) what does the caress intend in its very touching? It intends the untouchable: that of the flesh that I will never touch.*" Ello sugiere una explicación al principio de *Eros* fundamental al ser humano.

Lo que hay es más bien como un hiato que separa a la vez que une: como un río hace con sus márgenes. Este hiato es la 'carne'. "Este hiato (...) no es un vacío ontológico, un no-ser: está recorrido por el ser total de mi cuerpo y por el del mundo, es el cero de presión entre dos sólidos que los adhiere uno a otro."[736] Ahí está la inminencia, no hay separación, pero tampoco hay consumación de la unión[737]; ahí se esconde el principio del movimiento. Y además se cancela la posibilidad de una transparencia total:

> Mi carne y la del mundo incluyen, pues, zonas claras, zonas de luz alrededor de las cuales giran sus zonas opacas, y la visibilidad primaria, la de los *quale*[738] y de las cosas, no deja de tener una visibilidad secundaria, la de las líneas de fuerza y las dimensiones, la carne maciza va acompañada de una carne sutil, el cuerpo momentáneo de un cuerpo glorioso.[739]

La 'carne' no es entonces ni objeto ni sujeto, "es continuidad del sujeto y del objeto, intercambio, movimiento de uno a otro, mutua usurpación y alternancia"[740] La reversibilidad no sólo se da en un mismo cuerpo -hay que recordarlo-. La reversibilidad, se extiende por toda la carne, y en consecuencia, por todo el mundo. De cierta forma, Merleau-Ponty presenta una ontología narcisista en la que un sintiente general sentiría a un sensible general que sería, a la sazón, el mismo. No obstante, lo percibido tendría primacía sobre el percipiente, pues éste no sería más que un caso excepcional de lo percibido. No hay conciencia constituyente sino carne en la cual se constituye un mundo. "En tanto que percibido por sí mismo, mi cuerpo es percipiente. Esto es, antes de ser corporal, mi cuerpo es carne entramada en la carne del mundo de la cual puede participar."[741]

---

736. Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible,* 184.

737. Aquí puede encontrarse también el fundamento ontológico del inagotable deseo.

738. Las propiedades o cualidades.

739. Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, 184.

740. Boburg, *Encarnación y fenómeno*,166.

741. Maldiney, 70. *"All the relations of the visible and of the invisible converge in the primacy of the percipi so that the relation that one might think of first, my body's relation to the world, is inverted. (...) Insofar as it is perceived by*

El percipiente, aquel que percibe, sería entonces un 'percibido' entre muchos otros. Lo interesante aquí es que todos surgirían de la misma carne, la cual estaría atravesada por fuerzas que desembocarían en una suerte de intercorporalidad. "Lo que se nos abre con la reversibilidad de lo visible y lo tangible, si bien no es todavía lo incorporal, es al menos un ser intercorporal, un campo presuntivo de lo visible y lo tangible, que se extiende más allá de las cosas que toco y veo actualmente."[742] Ello quiere decir que del mismo modo que "hay sinergia entre mis sentidos también hay sinergia entre los diversos sujetos. (...) mi percepción se prolonga en la percepción de los Otros y la de ellos en la mía, formando un solo mundo."[743] La carne se muestra entonces como principio general que mediante la intercorporeidad abre el espacio a la diferencia sin caer en el exceso de la escisión.

> Si podemos probar que la carne es una noción última, que no es unión o compuesto de dos substancias, sino pensable por sí misma, si existe una relación de lo visible consigo mismo, de esa visibilidad que me traspasa y me constituye en vidente, este círculo que no hago yo, que me hace, este enrollarse de lo visible en lo visible, puede traspasar, animar a otros cuerpos, como traspasa y anima al mío, y si he podido entender como nace en mí esta ola, como lo visible que está ahí enfrente es al mismo tiempo mi paisaje, con mayor razón entenderé que también en otras partes puede cerrarse alrededor de sí mismo y que hay otros paisajes además del mío. Si se ha dejado captar por uno de sus fragmentos, queda establecido el principio de la captabilidad, y en el campo hay cabida para otros Narcisos, para una 'intercorporeidad'.[744]

De este modo, queda establecida una ontología que concibe al ser como 'carne': el elemento que engloba todo 'lo que es', ya sea lo visible 'que hay' o lo invisible que se oculta en la 'profundidad' del ser. Los cuerpos son 'macizos y gloriosos' a la vez. Ello excluye la posibilidad de una completa transparencia del ser. Esta imposibilidad es confirmada por una reversibilidad que es 'siempre inminente pero nunca de hecho' y por la cual las cosas no dejan de escapársenos,

---

itself, my body is perceiving. That is, before being corporeal, my body is flesh holding onto the flesh of the world with which it can participate."

742. Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, 178.

743. Boburg, *Encarnación y fenómeno*, 149.

744. Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, 175.

pero que -por otro lado- abre las puertas a la posibilidad de una 'intercorporeidad' por la cual se puede entender que al tocar la mano de otro se está tocando el mismo poder de tocar que atraviesa todo el ser. Se conjugan la identidad y la diferencia. Gracias a su estructura quiasmática, el ser puede mantener el dinamismo de 'lo que es', pues lo que vemos es dehiscencia de la carne. El ser es mudable, cambiante y abierto a la percepción a través del cuerpo. De éste como base indispensable del hombre se hablará a continuación.

3.2 Hacia una idea corporal de hombre encarnado

Habiendo mostrado los supuestos ontológicos desde los que se parte es posible entrar a hacer consideraciones antropológicas. '¿Qué es el hombre?' Es esta una de las principales preguntas de la filosofía. Pregunta que, por cierto, no ha podido ser contestada de modo completamente satisfactorio. La importancia de la pregunta por el 'qué' del hombre reside en que de su respuesta se pueden desprender muchas otras, tales como ¿'Quién' es el hombre?¿'Cómo' conoce el hombre?¿'Para qué' es el hombre?¿'Por qué' es el hombre? Es una pregunta que busca sentido. Y en última instancia esto importa por la simple y sencilla razón de que 'el hombre' somos 'todos y cada uno de nosotros'. Es la pregunta más radical: una que atañe a todo mundo.

La inquietud por definir al hombre lleva a la pregunta por su 'esencia'. Frente a ésta existen dos respuestas básicas como señala Ferrater Mora[745]: la positiva y la negativa. La respuesta negativa toma a su vez dos modalidades, afirmar que el hombre tiene esencia, como la tienen los animales (lo cual invariablemente lleva a suponer la existencia de un 'creador'), y la que niega la existencia de la esencia, diciendo al modo de Heiddegger que el hombre es el ente al que 'su ser le va en la existencia' -y por tanto el hombre es historia y posibilidad-. La respuesta positiva consiste en definir al hombre según algunas características constantes: ser racional, animal político, etc. Paradójicamente, el problema para definir al hombre estriba en su variabilidad, a grado tal que es

745. José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía, Tomo II (E-J),* (Barcelona: Editorial, Ariel, 1994) 1680.

posible decir que, "en el hombre, lo definitorio es justamente la variabilidad."[746] En pocas palabras -como dice Nicol-, "ser hombre es ser distinto".[747]

Tomando como base la última aseveración, parece que el ser humano se define por su 'libertad' -que le permite 'ser distinto'-. "La libertad que está forzado a ejercer permite al hombre poseerse, pero con una posesión que es precaria, pues deja su ser abierto a todas las variaciones de la decisión futura."[748] Es en ese sentido que la libertad se erige como la mayor cima pero también como el mayor abismo. Si bien es cierto que deja al hombre abierto a infinidad de posibilidades, a lo vez lo deja indefinido, incierto y, sobre todo, responsable.

Mediante su *praxis* -su relación con el mundo- el hombre se va haciendo a sí mismo. "Cambia produciendo, y a la vez su producto mismo lo hace cambiar."[749] Y es precisamente en este hacer que el hombre se relaciona. Dicha relación se da con lo que no es él: "Lo humano, lo divino y lo natural (...) habrán de ser los tres términos diferenciados de la relación vital del yo con el no-yo."[750] Así, el proceso de construcción del yo, es claro, se da en este hacer que es relacionarse con lo otro, el otro y lo absolutamente otro: la otredad –hasta en uno mismo, si hacemos caso a Merleau-Ponty en torno al ser como 'carne'-. A partir de las respuestas que se den a estas preguntas se puede dar, si bien no una definición del hombre, al menos, una 'idea' de lo que el hombre es.

Esta idea del hombre debe posicionarse frente al dualismo para buscar ayudar a subsanar las lacras de éste. Por ello, más que apuntar a una *res cogitans*, habría que pensar en un *cogito* tácito. Un pensar situado: un cuerpo en el mundo. Sobre ello se discurrirá en los primeros dos incisos de este apartado. Este tren de pensamiento obliga a considerar más a fondo el cuerpo. El cuerpo no es tan sencillo como podría pensarse. Por ello, en el tercer inciso se verá como es que se ha pensado el cuerpo. Ello evidenciará la necesidad de incluir un nivel de análisis fenomenológico al hablar del cuerpo: esto es, no sólo el cuerpo como

---

746. Nicol, *La idea del hombre*, 41.

747. Ibid., 11.

748. Ibid., 54.

749. Ibid., 42-43. Esta lectura que hace fuerte eco en Marx, será retomada más adelante.

750. Ibid., 113.

signo, sino también la experiencia de ser y tener un cuerpo. Ello se hará en el cuarto inciso con lo cual podrá desplazarse la discusión hacia una idea corpórea del hombre en toda su riqueza.

3.2.1 Frente al dualismo en la 'idea del hombre'

Es importante hablar brevemente sobre la 'idea del hombre' que domina la escena de la modernidad, para poder contraponer después una idea del hombre como cuerpo[751]. La idea dominante es la del sujeto cartesiano: un sujeto de conocimiento que crea y fija los objetos que conoce –y domina-. Rene Descartes en las *Meditaciones Metafísicas*, en un afán de certeza epistemológica, realizó la separación del hombre en una *res cogitans* y una *res extensa*: "Descartes insiste constantemente que el alma es una substancia tota mente distinta del cuerpo. El alma es pensamiento de sí misma y el cuerpo es una substancia extensa, que ocupa un volumen y que está compuesta de diversas partes yuxtapuestas unas a otras."[752]

Desde esta perspectiva, uno es un 'cosa que piensa' que habita en un cuerpo. Se trata de un "yo ahistórico", "una cosa que piensa solipsística y sin palabra".[753] Las consecuencias son terribles, porque esta *res cogitans* completamente escindida del mundo, sin capacidad de comunicarse o conectarse siquiera, carece de conciencia alguna de todo lo que no sea ella misma y, por lo tanto, de la otredad. Bajo tal visión se obtiene una consecuencia lógica: "mientras el cuerpo viviente se convertía en un exterior sin interior, la subjetividad se convertía en un interior sin exterior, en un espectador imparcial."[754] Este sería un

---

751. Esta decisión casi en automático nos lanzará en el terreno de los llamados "filósofos de la sospecha": Marx, Nietzsche, Freud.

752. Felipe Boburg, *La fenomenología del cuerpo-sujeto de Merleau-Ponty ante la antropología cartesiana y sus epígonos en psicología* [tesis de licenciatura] (México: Universidad Iberoamericana, 1985), 16.

753. Max J. Latona, "*Selfhood and Agency in Ricoeur and Aristotle*", en *Philosophy Today 45*, Vol. 2 (*summer* 2001), 109. http://www.highbeam.com/doc/1P3-75424007.html (consultado el 6 de abril de 2009).

754. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, 77.

ser 'no-natural' y 'no-objetivo' en términos de Marx,[755] conducivo a una soledad sin fin provocando un soliloquio maniático. Es a esto a lo que se refiere como solipsismo.

El solipsismo es típico de los idealismos. Es el resultado de la radicalización del subjetivismo (tanto gnoseológico como metafísico) llegando al extremo de aseverar que todo lo existente se reduce a "la conciencia propia, mi 'yo solo' (*solus ipse)*".[756] Es decir que aseverando que uno es una cosa-que-piensa/alma/razón (*res cogitans*) de entrada se descarta la cosa-extensa/cuerpo (*res extensa*) que se supone habita. Al dudar de todo lo que no sea mi conciencia, dudo de la existencia no sólo de mi cuerpo sino de todos los otros cuerpos.

Como razón o espíritu que ocupa un cuerpo, se sitúa en una posición de Poder con respecto a éste. Y no sólo. Si bien se gana en objetividad, pues esa cosa-que-piensa no sería sujeta a pasiones ni afectada por situaciones, tal ser queda absolutamente solo en medio de sus pensamientos: de los 'objetos' (de conocimiento) que crea. Su superioridad se extiende a todos los otros cuerpos, que para este 'sujeto' se presentan como 'objetos' a su disposición. Desde este momento todo se torna un recurso explotable en aras de la propia utilidad.

En otras palabras "aquel que en la *Primera Meditación* ha 'liberado su mente de toda preocupación' retirándose así 'a la soledad', ha comenzado, *ipso facto*, a perder todo carácter como 'alguien'. Como resultado (...), no tiene otra identidad que la de una 'cosa' anónima, sin mundo, descarnada y solipsista."[757] Como bien señala Ricoeur, esto implica perder la relación "con la persona de la que se habla, con el 'yo-tú' de la interlocución, con la identidad de una persona histórica, con el sí de la responsabilidad. ¿Debe pagarse a este precio la

---

755. "Un ser que no tiene naturaleza fuera de sí no es un ser natural, no participa del ser de la naturaleza. Un ser que no tiene ningún objeto fuera de sí no es un ser objetivo. Un ser que no es, a su vez, objeto para un tercer ser no tiene ningún ser como objeto suyo, es decir, no se comporta objetivamente, su ser no es objetivo." Marx, *Manuscritos de economía y filosofía*, 192-193.

756. Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía, Tomo IV (Q-Z),* 3341-3342.

757. Latona, 108-109. "*In other words the one that has in Meditation I 'freed his mind from all cares' and 'withdrawn into solitude' has already begun*, ipso facto, *to lose all character as someone. As a result (...) it has no identity whatsoever except as an anonymous, worldless, disembodied, solipsistic thing.*"

exaltación del *Cogito*? La modernidad debe a Descartes, al menos, el haber sido colocada ante una alternativa tan temible."[758]

3.2.2 ¿Cómo se ha pensado el cuerpo humano?

Si el hombre es cuerpo, entonces hay que preguntarse ¿qué es el cuerpo? Según el *Diccionario de Filosofía* de Ferrater Mora,

> se entiende por 'cuerpo': 1)Un objeto físico que posee propiedades sensibles, o que posee propiedades tales que causan en los seres humanos y, en general, en los organismos biológicos, impresiones o estímulos, o ambas cosas. Se supone que un cuerpo tiene una determinada extensión. 2)La materia orgánica que constituye el hombre y los animales. 3)Específicamente, la materia orgánica que constituye el hombre, el llamado 'cuerpo humano'.[759]

Bajo cualquiera de estas definiciones sería fácil definirlo como una cosa con cierta extensión: un objeto. Tal definición separa al observador del cuerpo, poniéndolo por encima de éste. Las consecuencias lógicas serían que se considerara poco confiable el conocimiento que emanase del cuerpo, además de que se vería 'todo' lo material como explotable –objetos del sujeto-. En definitiva, una actitud poco 'ecológica' con el cuerpo y 'desde' éste. Además olvidaríamos lo evidente: uno es su cuerpo.

Se ha estudiado al hombre no solamente desde el plano estrictamente filosófico. Han irrumpido en la escena las llamadas 'ciencias del hombre' (antropología, psicología, sociología). Para estas ciencias, tanto como para la filosofía, el cuerpo no ha sido un objeto de estudio central – lo cual no quiere decir que haya estado totalmente ausente-. De hecho, es hasta la década de 1970 que empezamos a ver una fuerte inquietud por el cuerpo en sí mismo como objeto de estudio. Tal inquietud es lo que la inglesa Helen Thomas, socióloga de la danza, llama '*the body project*' ('el proyecto del cuerpo').

A los estudios del cuerpo, en general, es común una franca tendencia a ver el cuerpo como elemento discursivo o representacional – y por tanto reflejan que no han podido escapar a los supuestos dualistas-. Este argumento lo suscribe

---

758. Paul Ricoeur, *Sí mismo como otro*, 2ª ed (México: Siglo XXI Editores, 2003), XXII.

759. Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, Tomo I (A-D), 754.

entre otros Thomas: "Los enfoques sociológicos del cuerpo refieren correctamente las formas en las que el cuerpo existe en el mundo; esto es, cómo es representado o simbolizado por la sociedad. Sería legítimo preguntarse también cómo es ser un cuerpo en el mundo."[760] Ello implica reconsiderar la pregunta.

No obstante, hay un enorme potencial de riqueza en los análisis de tipo representacional. Por medio de ellos, se puede describir el tratamiento a que el cuerpo humano es sujeto cuando se le trata como objeto. Por ejemplo, los análisis sociológicos nos dan una excelente perspectiva de cómo el cuerpo humano es sometido por el orden social reflejando sus reglas y valores:

> El cuerpo humano es visto, desde este enfoque, como un microcosmos de la sociedad al cual le son impuestos valores de orden y simbólicos, gracias a los cuales, es calificado como 'natural' o no-social. Esto concuerda con el punto de vista de Durkhiem en cuanto al individuo como microcosmos de la sociedad. El poder que ejerce lo social sobre lo individual es tal que, sin saberlo, es obligado a actuar de ciertas maneras por las categorías y reglas del sistema. En este sentido, el cuerpo es un símbolo de la sociedad, que puede ser examinado con el propósito de obtener un entendimiento mayor del sistema social en cuestión.[761]

En efecto, el cuerpo como elemento del discurso social es una gran fuente de conocimiento para entender la lógica de dicho sistema. Quizá el mayor exponente de este tipo de estudio es aquel realizado por Michel Foucault, quien se enfocó sobre el desarrollo histórico del tratamiento de los cuerpos en la

---

760. Helen Thomas, *The Body, Dance and Cultural Theory* (China: Palgrave Macmillan, 2003), 29. "*Sociological approaches to the body rightly address the ways in which the body exists in the World; that is, how it is represented or symbolised by society. But this is only attending to one aspect of the body. It Would also be legitimate to ask what is it like to be a body in the World.*"

761. "*Hertz, Mauss and latterly Douglas sought to apply Durkheim's ideas on the social construction of knowledge to the study of the body. In essence, they argued that the ways in which the body is viewed and treated reflect the rules and values inscribed in the social order. (...). The human body in this approach is viewed as a microcosm of society, upon whihch order and symbolic values are imposed and in turn are rendered as 'natural' or non-social. This follows Durkheim's view of the individual as a microcosm of society. So powerful is the social over the individual that the individual, without knowing it, is constrained to act in certain ways by the system's rules and categories. The body, in this view, is a symbol of society, which can be examined for the purposes of gaining a greater understanding of the social system in question.*" Ibid., 19-20.

Modernidad. Según éste, "el cuerpo es el objeto principal de las relaciones de conocimiento/Poder, transmitidas a través del discurso."[762].

En *Vigilar y castigar*, Foucault menciona 5 mecanismos de control de la actividad (y por ende del cuerpo): 1)'el empleo del tiempo', 2)'la elaboración temporal del acto', 3)'establecimiento de correlación del cuerpo y del gesto', 4)'articulación cuerpo-objeto' y, 5)'utilización exhaustiva'.[763] Dichos mecanismos tiene como objetivo generar un cuerpo dócil y disciplinado: el cuerpo necesario para la reproducción de las relaciones de dominación. Es lo que él llamó el 'cuerpo de la normalidad':

> Cuerpo del ejercicio, más que de la física especulativa; cuerpo manipulado por la autoridad, más que atravesado por los espíritus animales; cuerpo del encauzamiento útil y no de la mecánica racional, pero en el cual, por esto mismo, se anunciará cierto número de exigencias de la naturaleza y de coacciones funcionales.[764]

Lo que se ve en este análisis es una desnaturalización del cuerpo para caer en una "caracterización del cuerpo como máquina."[765] Es en este sentido que se desarrollan la anatomopolítica y la biopolítica, como las dos tecnologías del biopoder que buscan 'normalizar' los cuerpos de los hombres. En la primera se implementan una serie de procedimientos disciplinarios sobre el hombre-cuerpo para tornarlo en cuerpo-máquina logrando un "crecimiento paralelo de su utilidad y docilidad"; el segundo se centra sobre el cuerpo-especie y busca "administrar fenómenos que atraviesan al conjunto de la población", para asegurar la reproducción de los cuerpos.[766]

Dichas tecnologías del Poder son necesarias para sostener el sistema capitalista. "Del mismo modo, en el análisis de Foucault, el cuerpo biológico es deseado, históricamente contingente y constituido a través de las relaciones de

---

762. Ibid., 46.

763. Foucault, *Vigilar y castigar*, 153-160.

764. Ibid., 159.

765. Thomas, 46. "*the characterization of the body as machine in classical Cartesian thinking.*"

766. Garcés, "La vida como concepto político", 89-90.

conocimiento/poder."[767] El cuerpo "está atrapado en una serie de regímenes que lo moldean; está roto por ritmos de trabajo, de reposo y de fiestas; está intoxicado por venenos –alimentos o valores, hábitos alimenticios y leyes morales, todo a la vez-; se forja con la resistencia."[768] El cuerpo es formado a la medida del sistema (frecuentemente de modo imperceptible a simple vista).

En sus análisis Foucault describe el paso de un control de los cuerpos por medio de la fuerza física, a uno a través del miedo y la disciplina. En el capitalismo contemporáneo ese control se da menos por represión y más por estimulación.[769] Tal control obedece a un cambio en la lógica del sistema económico que ha pasado de un énfasis en la producción a un énfasis en el consumo. Se trata de un control 'suave' pero que aprieta más fuerte.

El control social -la 'sujeción'- siempre ha pasado por el cuerpo. No obstante, como señala el análisis foucaultiano, las técnicas de la dominación han variado. "En la cultura de consumo contemporánea el premio por tener un cuerpo disciplinado en términos de dieta, ejercicio y cosméticos se localiza en la noción de una apariencia física más atractiva y por tanto un ser más vendible."[770] En este sentido, "un cuerpo ordenado y funcional sólo puede encontrar su expresión mediante la rigurosa persecución del esteticismo."[771] Es un cuerpo-imagen de carácter representacional.

> Los cuerpos sociales, por lo tanto, no son simples páginas sobre las que se ha escrito. Más bien son productos de trabajo, que influyen en cómo los individuos desarrollan y mantienen su físico. Estos productos de trabajo

---

767. Thomas, 48. "*The biological body, in Foucault's analysis, is also discursively fashioned, historically contingent and constituted through power/knowledge relations.*"

768. Michel Foucault, *Nietzsche, Genealogía, Historia*, trad. José Vázquez Pérez (Valencia: Pre-textos, 1997), 46. En el texto, Foucault hace una referencia a que este texto se desprende del § 7 de la *Ciencia jovial* de Nietzsche.

769. Thomas, 48.

770. Ibid., 52. *"in contemporary consumer culture the prize for the disciplined body in terms of diet, exercise and cosmetics is locatable in the notion of a more attractive physical appearance and thus a more marketable self."*

771. Ibid., 55. "*An orderly functioning body can only find its expression through the rigorous pursuit of aestheticism."*

afectan también el modo en que la gente aprende a presentar sus cuerpos en la vida diaria a través de técnicas corporales, vestido y estilo.[772]

A pesar del extendido control que se logra con todos estos mecanismos de 'normalización', no todo es tan negro como podría parecer. Aunque el comportamiento en los diferentes espacios está normado a través de 'técnicas corporales' (dadas por la historia y el aprendizaje), existe la posibilidad de negociarlas en principio a través de la contextualización de las mismas mediante la acción.[773] Esto es, que en nuestro conducirnos en espacios que exigen comportamientos altamente ritualizados, dicha conducción se lleva a cabo respecto a otros cuerpos. Y en esas relaciones con otros cuerpos hay un espacio para la negociación.

La ritualización implica una codificación del manejo de nuestro cuerpo emanada de requerimientos del espacio y condicionamientos sociales, que incluyen comportamientos, volúmenes de voz, usos del lenguaje, manejo cinestésico y patrones de movimiento –todos ellos técnicas corporales-. Si rompemos dichos códigos, podemos disculparnos, o asumir nuestra transgresión como intencional, lo que nos conferirá un estatus de 'otredad' –con todo lo que ello implica-.[774] En resumen, "el comportamiento ritualizado , (...), no es fijo sino que pueder ser modificado, transformado y negociado en los encuentros con otros y

---

772. Ibid., 59. "*Social bodies, then, are not simply written-on pages. Rather, they are produced acts of labour, which in turn have a bearing on how individuals develop and mantain their physical being, These acts of labour also affect the way people learn how to present their bodies in everyday life through body techniques, dress and style.*"

773. En un artículo para el Instituto europeo de políticas culturales progresivas de título Encarnar la crítica, Marina Garcés hace una interesante reflexión al respecto: "eso el problema de la crítica no es hoy un problema de la conciencia sino del cuerpo: no concierne a una conciencia frente al mundo sino a un cuerpo que está en y con el mundo." Marina Garcés, "Encarnar la crítica. Algunas tesis. Algunos ejemplos", Instituto Europeo para Políticas Públicas Culturales, http://eipcp.net/transversal/0806/garces/es (consultado el 8 de abril de 2009).

774. Thomas, 58-62.

con el ambiente."[775] Y esta negociación, se lleva a cabo 'con', 'en' y 'desde' el cuerpo.

A pesar de la riqueza de las interpretaciones 'representacionales'[776] sobre el cuerpo, se da a notar un punto en el que éstas se quedan cortas. El problema con este tipo de interpretaciones es que dan una lectura incompleta de lo que el cuerpo es, tendiendo a dejar fuera la perspectiva de cómo es que el cuerpo actúa. En última instancia, tal tipo de estudios siguen subordinando el cuerpo a la mente. Según Helen Thomas,

> ha habido una creciente crítica, desde varios lugares, sobre lo dominate de los modelos representacionales o discursivos a expensas del cuerpo vivido, que, al final derivan en las dualidades, mismas que ellos intentan debilitar a través de una serie de 'ismos'. [...] que los enfoques representacionales y discursivos sobre el cuerpo, si bien valiosos, necesitan ser complementados con un enfoque fenomenológico, que se ocupe de los 'modos de atención somática'.[777]

Con esta crítica, se apunta hacia un nuevo modelo de conocimiento del cuerpo y desde el cuerpo que no rechaza los análisis discursivos o representacionales del cuerpo (es decir, la existencia del cuerpo en sociedad), sino que junto a ellos abre espacio para tomar en cuenta la experiencia y las percepciones desde el cuerpo -validando así la posibilidad de un conocimiento del mismo-. Tal enfoque encuentra expresión en la postura fundacionalista[778] propuesta por el antropólogo norteamericano Victor Turner. Tal postura señala que

---

775. Ibid., 61."*Ritualised behaviour, (...), is not fixed but may be modified, transformed and negotiated according to encounters with others and with the environment.*"

776. "*representational or textual methods are useful (...), because they afford a serious consideration of the complex sets of relations between the body and society*, (...)." Ibid., 63.

777. "*There has been mounting criticism, from a number of quarters, of the dominance of representational or discursive models at the expense of the lived body, which, in the end, shore up the very dualities they seek to undermine through a range of 'isms'. Thomas Csordas has argued that representational or discursive approaches to the body, while valuable, need to be complemented by a phenomenological approach, which is concerened with 'somatic modes of attention'.*" Ibid., 62.

778. "*Foundationalism, in [Victor] Turner's sense, is linked to naturalism inasmuch as it is more inclusive than most naturalist approaches because it also*

> [l]a Sociología ha prestado poca atención al hecho más aparente de la vida humana, que los seres humanos 'tenemos' cuerpos que son a la vez físicamente limitantes y posibilitantes y que, de cierta forma, 'son' cuerpos. Pues al final, es a través de nuestros cuerpos que sentimos, vemos, olemos, tocamos, pensamos, hablamos y experimentamos el mundo.[779]

Así, a partir de que los seres humanos no sólo 'tienen' sino que además 'son' un cuerpo se desprende que los seres humanos tienen una 'doble naturaleza'. Sobre ello la antropología filosófica y la fenomenología hacen una aportación importante al distinguir los dos términos usados en el alemán para designar el cuerpo *körper* (el cuerpo externo representacional, objetivo, instrumental, 'institucionalizado') y *leib* (el cuerpo experiencial, vivido, subjetivo).[780] Lo que esta dualidad de conceptos refleja es la unidad original entre ambos cuerpos y, en última instancia, la conexión indisoluble entre cuerpo y psique. Refleja también la naturaleza doble del hombre.[781]

Esta es justo la aportación que la fenomenología de Merelau-Ponty hace: los seres humanos somos cuerpos que emanan subjetividad, lo que quiere decir que el cuerpo no es tan sólo una casa para la mente, sino que es a través de la experiencia vivida por nuestros cuerpos que percibimos, nos informamos e interactuamos con el mundo. El cuerpo es a la vez nuestro y del mundo; y sólo es verdaderamente nuestro si lo hacemos del mundo. Como apunta Boburg, "una vez

---

takes in the view that human beings experience the world through their bodies." Ibid., 20.

779. Ibid., 13. "*Sociology has paid scant attention to the sigularly most apparent fact of human life, which is that human beings have bodies that are both physically delimiting and enabling and that, to a certain extent, they are bodies (Turner, 1984).It is after all, through our bodies that we feel, see, smell, touch, think, speak and experience the world.*"

780. Ibid., 29.

781. "*expresses the ambiguity of human embodiment as both personal and impersonal, objective and subjective, social and natural... it precisely indicates the weakness of the Cartesian legacy in sociology, which has almost exclusively treated the human body as Körper, rather than both siumltaneously Körper and Leib. In approaching the body as an objective and impersonal structure, sociology has by implication relegated the body to the environmental conditions of social action.*" Ibid.

más se ha revelado que la corporeidad no es una caja que encierra al sujeto sino su modo de ser."[782]

3.2.3 *Cogito* tácito

Así, el gran problema de la idea sujeto que se desprende del dualismo es que se hecha por la borda la humanidad del hombre en aras de un afán de conocimiento absoluto y transparente. Si se asume la 'fe perceptiva' (como propone Merleau-Ponty) hay buenas razones para poner en duda al *cogito* tal como se ha pensado. Sobre el sujeto solipsístico, Marx dice:

> Un ser no objetivo es un 'no ser', un absurdo. Suponed un ser que ni es él mismo objeto ni tiene un objeto. Tal sería, en primer lugar, el 'único' ser, no existiría ningún ser fuera de él, existiría único y solo. (...) un ser 'no objetivo' es un ser irracional, no sensible, sólo pensado, es decir, sólo imaginado, un ente de abstracción. Ser 'sensible', es decir, ser real, es ser objeto de los sentidos, ser objeto 'sensible', en consecuencia, tener objetos sensibles fuera de sí, tener objetos de su sensibilidad. Ser sensible es ser 'paciente'.[783]

Repitámoslo: ser sensible es ser 'paciente', estar sujeto a 'padecer'. Ello implica que el hombre 'padece', que tiene afectos. La dimensión corporal que es característica de la condición humana lo pone en relación tanto activa como pasiva con aquello que lo rodea. La fenomenología nos da amplios indicios de ello. En palabras de Felipe Boburg, "la principal enseñanza del abordaje fenomenológico es que la percepción no es un choque entre dos objetos ni la relación entre un cogito y un objeto, sino la abertura de un cuerpo a un mundo".[784] Merleau-Ponty apunta:

---

782. Boburg, *La fenomenología del cuerpo-sujeto...*, 127

783. Marx, *Manuscritos de economía y filosofía*, 193. "Ser sensible es ser sufriente (experimentar).", según la traducción del libro de Erich Fromm, *Marx y su concepto del hombre* (México: Fondo de Cultura Económica, 2004), 189. De ahí mismo, citado: Feuerbach, *Tesis Provisionales para la Reforma de la Filosofía*, § 43: "'Sin límite, tiempo, ni sufrimiento, no hay tampoco ni calidad, ni energía, ni espíritu, ni llama ni amor.' Sólo el ser 'menesteroso' es el ser 'necesario'. Una existencia 'sin necesidad' es una existencia 'superflua'... Un ser sin sufrimiento es un ser sin fundamento. Sólo merece existir el que puede 'sufrir'. 'Sólo el ser doloroso es un ser divino. Un ser sin afecto es un ser sin ser'." Este es el ser que experimenta, el ser que padece, el ser 'reflexivo' de la carne.

784. Boburg, *Encarnación y fenómeno*, 82.

> La verdadera reflexión me da a mí mismo no como subjetividad ociosa e inaccesible sino como idéntica a mi presencia en el mundo y al otro, tal como ahora lo realizo: soy todo cuanto veo, soy un campo intersubjetivo, no pese a mi cuerpo y a mi situación histórica, sino, por el contrario, siendo este cuerpo y esta situación, y todo lo demás a través de ellos.[785]

El sujeto moderno tal como se ha pensado no es un hombre. Pensarse por encima de la corporalidad arroja al hombre como un ser 'enfermo'. Tal hombre ha renunciado a sí –pues rechazando su cuerpo se rechaza a sí mismo-. Es por ello que Nietzsche en *La genealogía de la moral* advierte que "al perder el miedo al hombre, hemos también perdido el amor a él, el respeto a él, la esperanza en él, más aún, la voluntad de él. Actualmente la visión del hombre cansa - ¿qué es hoy el nihilismo sino es 'eso'?... Estamos cansados de 'el hombre'..."[786]

Tal posibilidad demanda una crítica feroz del sujeto. En *Más allá del bien y del mal* Nietzsche señala como "un 'falseamiento' de los hechos decir: el sujeto 'yo' es la condición del predicado 'pienso'. Ello piensa: pero que ese 'ello' sea precisamente aquel antiguo y famoso 'yo', eso es, hablando de modo suave, nada más que una hipótesis, una aseveración, y sobre todo, no es una 'certeza inmediata'."[787] Nietzsche asevera que uno no piensa, que el pensamiento viene cuando quiere y que por lo mismo hablar de un sujeto que piensa es ya una (mala) 'interpretación'.[788] En tanto interpretación, el sujeto sería una verdad en el sentido de las "mentiras más preciadas" de las que habla en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*: "las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son, metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora consideradas como monedas, sino como metal."[789]

---

785. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, 459.

786. Friederich Nietzsche, *La genealogía de la moral. Un escrito polémico*, trad. Andrés Sánchez Pascual (Madrid: Alianza Editorial, 2000), I, § 12, 58.

787. Friederich Nietzsche, *Más allá del bien y del mal. Preludio de una filosofía del futuro*, trad. Andrés Bello Pascual (Madrid: Alianza Editorial, 2007), § 17, 40.

788. Ibid.

789. Friederich Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, trad. Simón Royo Hernández, http://tijuana-artes.blogspot.com/2005/03/sobre-verdad-y-mentira-en-sentido.html (consultado el 14 de febrero de 2007). "¿Qué es

El sujeto es pues -según muestra Nietzsche- una creación humana. De hecho, desde una interpretación muy radical, podría incluso decirse que la idea de sujeto que se desprende de ciertas 'relaciones sociales de dominio' es, de algún modo, ya obsoleta. "Estas relaciones, sin embargo," -como señala el filósofo italiano Gianni Vattimo- "no falsifican ni trastornan nada: 'ponen', en cambio, el mundo de las cosas, de la causalidad, de la relación sujeto-objeto, el cual tiene una historia que, así como se nos da hoy, es la que concluye provisionalmente con la muerte de Dios."[790] Historia que permanece desenvolviéndose y que llama a seguir rumiando la idea que sobre el hombre se tiene.

Los hombres no son 'cosas que piensan'; nunca lo han sido. Los hombres, como señala Boburg, son testigos de una "experiencia de ser irreductible al 'pensamiento de ser' [...]: la experiencia muda del Ser y que por ello no puede ser entendida como *cogito*".[791] Habría que pensar que hay algo por debajo del *cogito* que cogita en sus cogitaciones. Según Merleau-Ponty, "[m]ás allá del *Cogito* hablado, del *Cogito* convertido en enunciado y en verdad de esencia, hay, sí un *Cogito* tácito, una vivencia de mí."[792] De hecho, habría que pensar si verdaderamente es *cogito* -si es Sujeto- pues "el *Cogito* tácito no es *Cogito* más que cuando se ha expresado a sí mismo."[793]

¿Cuál es la respuesta, entonces, a la pregunta 'qué soy'? La respuesta es –quizá-, una 'subjetividad encarnada'. O mejor: un cuerpo de la carne, capaz de desarrollar subjetividad. Los hombres somos cuerpos. Cuerpos muy especiales, es verdad; pero cuerpos al fin y al cabo.

---

entonces la verdad? Un ejército móvil de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas, adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, a un pueblo le parecen fijas, canónicas, obligatorias." Ibid.

790. Gianni Vattimo, *Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*, trad. Juan Carlos Gentile Vitale (Barcelona: Ediciones Paidós, 1992), 31. Y agrega, Vattimo: "es decir, con nuestro darnos cuenta que, del sujeto, de la responsabilidad, de la causalidad, 'no creemos ya ni una sola palabra'." Ibid.

791. Boburg, *Encarnación y fenómeno*, 114.

792. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, 412.

793. Ibid., 413.

3.2.4 El cuerpo 'fenomenológico'

Hay que pensar al hombre desde la experiencia de su 'cuerpo encarnado'. Es preciso tomar en serio la dimensión corpórea del hombre, pensarla de otras formas: "también sería legítimo preguntar cómo es ser un cuerpo en el mundo."[794] No se trata de descartar los logros epistemológicos conseguidos, sino de cambiar el enfoque del estudio para enriquecerlo. Esto es que, como dice Nicol, si se decide hablar de 'sujeto', al "cognoscente no habrá que tomarlo en tanto mero 'sujeto' de conocimiento, en tanto conciencia empírica o trascendental, sino en tanto que 'hombre', en la integridad de sus determinaciones reales e históricas."[795]

Lo anterior quiere decir que cuando se hable del cuerpo hay que pensar no sólo en el cuerpo simbólico o representado sino también en el cuerpo vivido. Es decir, agregar al estudio del *körper* el estudio del *leib*. Ello debería ser algo casi natural, ya que "no es nunca nuestro cuerpo objetivo lo que movemos, sino nuestro cuerpo fenomenal; y lo hacemos sin misterio, pues es ya nuestro cuerpo, como potencia de tales y cuales regiones del mundo, el que se erguía hacia los objetos por coger y los percibía."[796]

Esto exige acogerse a una concepción distinta a la que adoptan las ciencias positivas. No se puede tomar una ontología positiva (como lo hacen generalmente las ciencias, a pesar de lo que indican muchos de sus descubrimientos), pues ella remite a los dualismos que se tratan de superar. Se necesita una concepción del ser que permita cierto grado de ambigüedad –como la 'carne' merleaupontyana-. De otra forma, se sigue viendo al cuerpo como objeto,

> como un agregado de partes (...) Ahora bien, el cuerpo descompuesto no es ya un cuerpo. Si sitúo mis uñas, mis oídos, mis pulmones en mi cuerpo vivo, no aparecerán como detalles contingentes. No son indiferentes a la idea que los demás se hacen de mí, contribuyen a mi fisonomía o a mi aspecto, y tal vez la ciencia exprese el día de mañana, bajo forma de correlaciones objetivas, la necesidad en que yo me hallaba de tener oídos, las uñas y los pulmones hechos así, de tener que ser el yo hábil o torpe, tranquilo o nervioso, inteligente o bobo, si yo tenía que ser yo. En otros términos, como lo hicimos ver en otra parte, el cuerpo objetivo no es la

---

794. Thomas, 29. "*It would also be legitimate to ask what is it like to be a body in the World.*"

795. Nicol, *Historicismo y existencialismo*, 20.

796. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, 123

verdad del cuerpo fenomenal, eso es, la verdad del cuerpo cual lo vivimos, no es más que una imagen empobrecida del mismo."[797]

Es preciso volver al '*cogito* tácito', que en realidad ni siquiera es un *cogito* en su origen. Más que un pensamiento o una conciencia de 'ser-ahí' es aquella 'fe perceptiva' de la que habla Merleau-Ponty. "La consciencia es originariamente no un 'yo pienso que', sino un 'yo puedo'."[798] Esta 'fe animal' de que puedo, de que tengo cierto poder que puedo ejercer en el mundo, es la experiencia del ser en el mundo. Poder antes que otra cosa es la experiencia de que 'puedo' hacer cosas merced a mi existir en el mundo. Por lo mismo "la primera verdad es, sí, 'yo pienso', pero a condición de entender con ello 'yo-soy-de-mí' siendo del mundo."[799]

Esta comprensión de la experiencia del cuerpo servirá como base para la idea de hombre que habrá de proponerse. Como se verá más adelante "la temprana exposición de Merleau-Ponty sobre el cuerpo vivido, es ya cimiento para la posible elaboración de la identidad narrativa"[800] que Ricoeur propone. Ambas se basan en ese ser 'mudo' originario de la percepción. Y a partir de ahí dan cuenta de las 'peculiaridades' del cuerpo del hombre que permiten la expresión de la humanidad.

Los hombres son seres de la percepción y como tales deben tratar de pensarse. Es esa la única manera de dimensionar una libertad humanamente posible. Y quizá sea el camino, para proponer relaciones con el mundo mucho más armoniosas. Relaciones que abran otras formas de habitar partiendo del entendimiento de que los hombres

somos de cabo a cabo 'verdaderamente', tenemos con nosotros, por el solo hecho de que somos-del-mundo, y no solamente estamos en el mundo, como cosas, todo cuanto es necesario para sobrepasarnos. No tenemos porque temer que nuestras opciones o nuestras acciones restrinjan nuestra

---

797. Ibid., 438.

798. Ibid., 154.

799. Ibid., 416.

800. Marc S. Muldoon, *Ricoeur and Merleau-Ponty on Narrative Identity*, http://www25.brinkster.com/marcsgalaxy/merlric.htm (consultado el 20 de agosto de 2006). "*Merleau-Ponty's early exposition of the lived body is already a foundation for the possible elaboration of narrative identity*."

libertad, puesto que la opción y la acción son las únicas que nos liberan de nuestras anclas.[801]

3.3 La incorporación del tiempo

Una vez habiendo mostrado la ontología de la carne de Merleau-Ponty como base del entendimiento sobre 'lo que es', aterrizándola en una idea del hombre que parte de la realidad del cuerpo, se hace preciso hablar -aún si brevemente- de la temporalidad. Como dice Merleau-Ponty, "la ambigüedad del ser-del-mundo se traduce por la del cuerpo, y ésta se comprende por la del tiempo."[802] El ser-corpóreo que es el hombre, posee una estructura tal, que hace preciso pensar en la incorporación del tiempo en su ser. El gran reto para entender la condición humana pasa indefectiblemente por la problemática del tiempo.

El tiempo como no-ser ha sido el quiebracabezas de los filósofos, pues es justamente a través de éste que se abre el espacio para la contingencia y para la libertad. El problema es que "[e]l devenir sería una amenaza para el ser"[803]; y sin embargo, "en el hombre, lo definitorio es justamente la variabilidad".[804] Esto se debe a lo histórico, es decir dialéctico y libre, de su carácter. No obstante, se ha buscado la certeza privilegiando la estabilidad del concepto por sobre la evidente mutabilidad de lo que es. Por eso, desde Parménides se ha tendido a separar al ser (monolítico, como se la ha pensado) del tiempo.

A partir de tal separación a partir del principio de racionalidad se ha especulado mucho sobre lo que sea el tiempo. Quizá lo primero que haya que decir -siguiendo a Marx- es que "el tiempo convertido en absoluto, no es ya temporal."[805] En todo caso, el tiempo pensado en absoluto sería la eternidad, la cual "no es otro orden más allá del tiempo, es la atmósfera del tiempo."[806] El reto es pensar la conjunción del ser y el tiempo para tratar de entender mejor la

---

801. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, 463.

802. Ibid., 104.

803. Nicol, *La idea del hombre*, 38.

804. Ibid., 41.

805. Marx, *Diferencia entre la filosofía de la naturaleza de Demócrito y Epicuro*, 63.

806. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, 402.

dinamicidad del ser. Hay necesidad de una '"literal rectificación o corrección del logos que permitiera instituir la contradicción en condición racional del devenir. El logos de Parménides y sus herederos era incorrecto. La clave estaba en el no-ser, o sea en el tiempo: sin el no-ser, el cambio es imposible."[807]

Pensar al tiempo en el ser para entenderlo como 'lo que es' es necesario si se quiere abrir hacia otra visión de lo humano: una que de cuenta de su carácter histórico, dialéctico, libre. Por ello ahora se reparará en el tiempo como elemento necesario a la estructura quiasmática del hombre propia de su muy particular corporeidad encarnada. A partir de ella, es posible entender al hombre enraizado en la tierra que posee una discreta capacidad para rse haciendo al transformar al mundo mediante lo que hace a través de su corporalidad. Para ello, primero se buscará entender el tiempo desde la historización (humanización) del mismo siguiendo a Nietzsche y su discusión sobre el 'eterno retorno'. Hacerlo permite ver al tiempo en manos de los hombres. Lo anterior es muy importante para poder pasar, siguiendo esta vez a San Agustín (a través de Ricoeur), a la identificación de un tiempo propio de lo humano: el tiempo narrado. Dicha temporalidad es la base que utilizando la forma de inteligencia que es la *mimesis*, es usada por los hombres para construir su identidad narrativa.

Ésta, como se verá en la tercera y última parte del apartado, permite partir desde la corporalidad situada de una identidad, a su inscripción en la dimensión simbólica que también es propia de lo humano, sin caer necesariamente en una escisión. Lo que se registra es más bien un desplazamiento desde lo sólido hasta lo sutil propio de la estructura quiasmática del hombre que se hace clara en su habitar. En ella, el tiempo se muestra como una piedra fundamental que permite entender la dinamicidad de la realidad encarnada propio de lo que el hombre es. Empecemos, pues, por poner el tiempo en manos del hombre.

3.3.1 El tiempo histórico: 'eterno retorno'

¿Cómo pensar el tiempo? El tiempo entraña el cambio; pero a la vez, es en el tiempo donde se fijan los acontecimientos. En esta dualidad es donde descansa todo su enigma. Esa es la aporética del tiempo: "si el tiempo es la dimensión

807. Nicol, *La idea del hombre*, 51.

según la cual los acontecimientos se eliminan uno a otro, también es aquella por la cual cada uno de ellos recibe un lugar inajenable."[808] En esta dualidad, se juega siempre la presencia de 'alguien':

> El cambio supone cierto lugar en que me sitúo y desde donde veo desfilar a las cosas; no hay acontecimientos sin un alguien al que ocurren y cuya perspectiva finita funda la individualidad de los mismos. El tiempo supone una visión, un punto de vista, sobre el tiempo. No es, pues, una corriente, no es una sustancia que fluye.[809]

Ese 'alguien' durante mucho tiempo fue Dios; pero no así en la Modernidad. A partir de la 'muerte de Dios', el tiempo ya no puede ser comprendido ni en relación a un gran origen ni en relación a un gran destino. "Estas dos vertientes de la comprensión del tiempo" -como dice el filósofo chileno José Jara-, "no serían sino manifestaciones humanamente subsidiarias de la eternidad de Dios, que lo define."[810] El tiempo es del hombre. "No hay 'hechos eternos', del mismo modo que no hay verdades eternas. Por eso es por lo que 'la filosofía histórica' es de ahora en adelante una necesidad, y con ella la virtud de la modestia."[811] En este tenor es que Nietzsche propone un 'eterno retorno': "el tener que afirmar el hombre una y otra vez lo que ha hecho y ha sido, como siendo algo suyo y, por eso, traspareciendo él mismo en lo afirmado."[812]

El tiempo se humaniza, es decir se vuelve histórico. El hombre tiene su voluntad pero no tiene la eternidad. No puede volver a hacer existir el pasado, el 'fue'. La única salida que Nietzsche encuentra es a través de la 'redención': "transformar todo 'fue' en un 'así lo quise yo'".[813] Se trata de una 'reapropiación querida': "todo 'fue' es un fragmento, un enigma y un azar espantoso, hasta que la voluntad añada: '¡Pero así lo quise, y así lo querré!'"[314] Esto sería una recreación

---

808. Ibid.

809. Ibid., 419.

810. Jara, 283.

811. Friederich Nietzsche, *Humano, demasiado humano*, trad. Carlos Vergara (Madrid: Editorial, EDAF, 2003), 42 (I, § 2).

812. Ibid., 283-284.

813. Nietzsche, "De la redención", en *Así habló Zaratustra*, 149.

814. Ibid., 151.

del pasado en el presente para abrir un futuro: "repetir afirmativamente el pasado en el hoy y en el mañana, (...) rehacer y recrear ese pasado mediante la afirmación que hoy podemos hacer de él, y que desde hoy podemos hacer también para el mañana –abriendo así el futuro desde el pasado y el presente-."[815]

Partiendo de lo señalado por Nietzsche puede verse una nueva concepción del tiempo y de la historia. El tiempo ya no se encuentra atado a ninguna concepción teleológica o escatológica. El tiempo está atado a la existencia. En palabras de Merleau-Ponty:

> El tiempo no es, luego, un proceso real, una sucesión efectiva que yo me limitaría a registrar. Nace de 'mí' relación con las cosas. En las mismas cosas el futuro y el pasado están en una especie de pre-existencia y de supervivencia eternas (...). Lo que es pasado o futuro para mí es presente para el mundo.[816]

El tiempo que hay es este ahora en el que se puede reivindicar lo que ha sido y lo que será por medio de la acción. Así se construye la historia tanto personal como social. No depende de una gran Razón que le de sentido. En todo caso es la propia voluntad la que introduce una intencionalidad desde el cuerpo. Ella actúa sobre lo ya acontecido, sobre el fue. He ahí su poder creador. Se afirma en la repetición "en que ella [la voluntad] se afirma a sí misma, puesto que se quiere a sí misma, en un querer que es querer ser más, enseñorearse sobre sí misma, para así recrear por sí misma lo que ella es. Y ese carácter creador de la voluntad es lo que conduce a Nietzsche a llamarla: voluntad de poder."[817]

Han aparecido ya dos de los ángulos del triángulo a través del cual Nietzsche entiende el tiempo: el eterno retorno y la voluntad de poder. El tercer ángulo es el devenir. El devenir es lo que puede llegar a ser, pero que sólo llegará a ser gracias a la voluntad de poder.[818] Historia es ámbito de manifestación de las recreaciones de lo humano donde el devenir "no se hace efectivo, sino mediante las acciones y deseos de los hombres, en tanto éstos afirman creadoramente las

---

815. Jara, 285.

816. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, 419-420.

817. Jara, 286.

818. Cabe aclarar que esta no es una reflexión ontológica sino antropológica, que era lo que le interesaba a Nietzsche.

tres dimensiones temporales del acontecer: de lo ya sido, de lo que está siendo y de lo que será."[819] "Dicho de otro modo, es la voluntad de poder [algo por medio de la acción] la que convierte al eterno retorno en historia."[820]

Así tenemos configurado el triángulo con el que Nietzsche piensa al tiempo: hay una voluntad de poder que a través de la idea del eterno retorno intenta aprehender el devenir para imprimirle el carácter de ser.[821] "La 'síntesis' del tiempo es una síntesis de transición, es el movimiento de una vida que se despliega, y no hay otra manera de efectuarla que vivir esta vida, no hay un lugar del tiempo, es el tiempo el que se lleva y se lanza nuevamente a sí mismo."[822] El pasado y el futuro se hacen 'presentes' al tiempo que éste –el presente- gana en consistencia, dado que es a través de la acción que pueden tejerse las tres dimensiones del tiempo.

> Es la doble dirección de las fuerzas de la voluntad lo que le confiere su plena densidad al presente, susceptible de acrecentarse hacia atrás y hacia adelante, de manera que el presente hace ser, a su vez a lo sido y al será. El tiempo queda conjugado así por la voluntad de poder en todas las direcciones de su flujo y reflujo, de su devenir.[823]

3.3.2 Tiempo narrado e 'identidad narrativa'

¿Para que sirve este análisis antropológico del tiempo? Bueno, ciertamente establece una nueva relación con el mismo poniéndolo en las manos de los hombres. Dado que no hay 'algo eterno' que lo determine, el tiempo efectivo se reduce a este presente que hay. Esto recuerda a la reflexión sobre el tiempo que hace Marx en su tesis doctoral donde señala que "la percepción de los sentidos,

---

819. Jara, 290.

820. Ibid. "Es esa acción de los hombres la que saca al devenir del ámbito de lo abstracto, de ser algo puramente pensado, una instancia básicamente teórica, para convertirlo en realidad vivida y asumida humanamente, es decir, asumida consciente y prácticamente en la concreción de figuras de historia personal y social hechas suyas por el hombre."

821. Ibid., 291.

822. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, 430-431.

823. Ibid., 287-288. Esto recuerda a la *intentio* arrojada en el mundo y su *distentio* en el tiempo, que señala Ricoeur en su análisis sobre el tiempo en San Agustín.

reflejada en sí, es, pues, aquí la fuente del tiempo y el tiempo mismo."[824] Por la presencia del cuerpo hay un reposicionamiento del hombre. Como dice Merleau-Ponty, "[n]ada más hay tiempo porque estoy situado en el mismo, porque me descubro empeñado en el mismo, eso es, porque todo el ser no se me da en persona, (...). Hay tiempo para mí porque tengo un presente."[825] Es decir, que el origen de nuestra percepción del transcurrir del tiempo depende de nuestra percepción de los cambios en el mundo sensible. El tiempo es lo que distingue al fenómeno.[826]

No obstante, el presente no es un tiempo simple sino un tiempo compuesto. En el presente se juegan la historicidad y la posibilidad arrojadas en la percepción. Tal idea se aclara mediante el análisis de Paul Ricoeur sobre el tiempo y la narración que -a la larga- conduciría a la propuesta de una identidad narrativa, formada a partir de la idea de una triple estructura del presente descubierta por San Agustín de Hipona. Merleau-Ponty la resume de la siguiente manera: "cada presente reafirma la presencia de todo el pasado que expulsa y anticipa la del todo el por-venir, (...) por definición el presente no está encerrado en sí mismo y se trasciende en un futuro y un pasado."[827]

Según el Padre de la Iglesia, la presencia del alma en el mundo se distinguiría por un doble movimiento una *intentio* y una *distentio*. Por un lado, la *intentio animi* es una intencionalidad arrojada al mundo, la concentración de la atención en este momento presente; por el otro, la *distentio animi* es una distensión o extensión de esa intencionalidad hacia el pasado y el futuro (que como se vio más arriba también señala Nietzsche). Según Ricoeur

> [e]l valioso hallazgo de Agustín al reducir la extensión del tiempo a la distensión del espíritu es haber unido esta distensión al desfase que continuamente se insinúa en el corazón del triple presente entre el del futuro, el del pasado y el del presente. Así se ve nacer y renacer la

---

824. Marx, *Diferencia entre la filosofía de naturaleza de Demócrito y Epicuro*, 66.

825. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, 431.

826. Ibid., 64.

827. Ibid., 428.

> discordancia de la propia concordancia de los objetivos de la expectación, la atención y la memoria.[828]

Esto logra que podamos pensar una triple estructura o presencia del presente: un presente del pasado, un presente del presente y un presente del futuro que se traducen por la memoria, la atención y la expectación. Estas tres juegan en el presente sobre la acción de los hombres, afectando la construcción de la historia. Son las materialidades que hay para trabajar y sobre las cuales -en términos nietzscheanos- puede actuar creativamente la 'voluntad de poder'. En última instancia, así es como se construye la identidad mediante la 'narración'. Es por ello que Ricoeur retoma el concepto de *mimesis* aristotélica (analizado en el capítulo anterior) no para tratar de resolver la aporía del tiempo sino para postular una explicación de la experiencia humana –histórica- del mundo. Empalmando los tres momentos del presente con los tres momentos de la *mimesis* hace surgir un nuevo tiempo. "Lo hace actuar... poéticamente, al producir la figura invertida de la discordancia y de la concordancia"[829] -un quiasmo, en sí misma-.

Generalmente hay dos formas de medir el tiempo, dos perspectivas sobre el tiempo, a saber: la cosmológica (objetiva, universal) y la fenomenológica (subjetiva, particular). El tiempo cosmológico es el tiempo dado por los ciclos de la naturaleza. El tiempo fenomenológico es el tiempo vivido, experimentado; el tiempo al cual uno le da mayor o menor valor. El 'tercer' tiempo que sugiere Ricoeur, es un tiempo narrativo (hermenéutico)

> La 'actividad mimética' de la narración se puede caracterizar de modo esquemático gracias a la invención de un 'tercer tiempo' construido sobre la misma línea de fractura cuyo trazado lo ha descubierto la aporética. Esta expresión -tercer tiempo- aparece en nuestro análisis para caracterizar la construcción por parte del pensamiento histórico de conectadores tan determinados como el tiempo del calendario.[830]

Lo que hace este 'tercer tiempo' de carácter narrativo es encontrar ciertos marcadores que permiten fijar la narración al marco temporal. Esta narración, en

---

828. Ricoeur, *Tiempo y Narración I*, 65.

829. Ibid., 65.

830. Ricoeur, *Tiempo y narración III. El tiempo* narrado, trad. Agustín Neira, 2ª ed. (México: Siglo XXI Editores, 1998), 996.

última instancia, es un ejercicio hermenéutico sobre la experiencia fenomenológica del tiempo. No se trata necesariamente de un tiempo lineal. Puede haber saltos, cortes e inconsistencias, pero el objetivo de la narración es lograr la mayor coherencia posible. En algunos casos la narración hace las veces de una 'identidad' (ya sea la historia de un pueblo o de una persona); identidad de carácter narrativo, y en todo caso 'suave' (nunca absoluta). De hecho, siempre queda algún grado de tensión que solicita que se siga narrando.

Esta 'identidad narrativa' será de utilidad cuando se hable más adelante de la idea del hombre corpóreo que se persigue en esta tesis. Sin seguir la propuesta de 'identidad narrativa' al pie de la letra, pues su análisis podría requerir por sí misma una tesis entera aparte, se tomarán algunos elementos que ayuden a orientar la reflexión sobre la estructura del hombre. Por el momento, importa dejar bien claro que el hombre es un ser temporal. "El tiempo es el fundamento y la medida de nuestra espontaneidad, el poder pasar más allá y 'anonadar' que nos habita, que es nosotros mismos, se nos da también con la temporalidad y con la vida."[831] La experiencia del tiempo es central a la experiencia humana.

La importancia de introducir la dimensión temporal al hablar del hombre radica en que la temporalidad inaugura el paso de hablar de un cuerpo casi en el sentido del *cogito* cartesiano, a hablar sobre este cuerpo que soy: "el problema se resuelve en saber cómo un ser que es por-venir y es pasado tiene también un presente – o sea, que se suprime porque el futuro, el pasado y el presente están vinculados en el movimiento de la temporalización."[832] Es el paso de hablar de 'el cuerpo' (como abstracción) a hablar de 'los cuerpos' partiendo de la 'corporalidad' que comparten y permitiendo la diferencia a partir del entendimiento de la 'carne'. Ello se da en el movimiento de la temporalización.

---

831. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, 435. Además: "El tiempo es 'afección de sí por sí': el afectante es el tiempo como impulso y paso hacia un futuro; el afectado es el tiempo como serie desenvuelta de presentes; el afectante y el afectado no forman más que una sola cosa, porque el impulso del tiempo no es más que el paso de un presente a un presente. Este ek-stasis, esta proyección de un poder indiviso en un término que le está presente, es la subjetividad." Ibid., 433.

832. Ibid., 438.

Ya se verá como este cruce es provechoso. Hay que recordar que Merleau-Ponty rechazó una noción del ser en-sí privilegiando una más cercana al ser como 'lo que es' ganando así cierta tensión dinámica. Visto desde esta perspectiva el hombre es temporalidad del cuerpo. "La verdad es que nuestra existencia abierta y personal se apoya en una primera base de existencia adquirida y envarada. Pero las cosas no pueden ser de otro modo si somos temporalidad, puesto que la dialéctica de lo adquirido y del futuro es constitutiva del tiempo."[833] Ello quedará aún más claro abordando las dimensiones *idem* e *ipse* de la identidad, que explican el carácter activo y a la vez pasivo (o paciente) de los hombres:

> Nuestro nacimiento, (...) funda a la vez nuestra actividad o nuestra individualidad, y nuestra pasividad o nuestra generalidad, esta debilidad interna que nos impide obtener jamás la densidad de un individuo absoluto. No somos, de una manera incomprensible, una actividad unida a una pasividad, un automatismo más una voluntad, una percepción más un juicio, sino del todo activos y del todo pasivos, porque somos el surgir del tiempo.[834]

3.3.3 *Idem* e *ipse*

Por las concordancias evidentes (al menos parciales) que pueden identificarse entre el pensamiento de Merleau-Ponty y el de Ricoeur, se utilizarán las categorías ricoeurianas para estructurar lo que sigue de la discusión. Cabe mencionar que no se hará una discusión exhaustiva de las mismas. Simplemente se les utilizará como puntos iniciales desde los cuales tematizar la estructura ambigua del hombre que se extiende desde la materialidad del cuerpo hasta la ligereza del lenguaje y las ideas, atravesando por 'lo que es' - que es carne de mi cuerpo, carne del mundo y carne del lenguaje-.

La idea de la identidad narrativa surgió en el 'Pos-logo' de *Tiempo y Narración*. Después del trabajo de esa obra colosal destinada a tratar de hacer operativa la aporética del tiempo (entre el cosmológico y el vivido) por la vía poética de la narración (histórica o ficcional) que se extendería por encima de la fractura entre los dos órdenes del tiempo, Ricoeur estaba listo para proponer la

---

833. Ibid., 439.

834. Ibid., 435.

aparición de un 'tercer tiempo': el narrativo.[835] "Esta dialéctica del entrecruzamiento sería en sí misma un signo de una inadecuación de la poética a la aporética, si no naciese de esta mutua fecundación de un 'vástago', cuyo concepto introduzco aquí y que atestigua cierta unificación de los diversos efectos de sentido del relato": la 'identidad narrativa'.[836]

Al parecer, Ricoeur habría dejado descansar el texto por espacio de un año, y en la relectura habría caído en cuenta de que este tercer tiempo es precisamente el tiempo propio de lo humano que mediante la operación mimética construye las identidades, ya sean personales o colectivas.[837] Quizá haya sido un comentario como el siguiente de la primera parte de *Tiempo y Narración* lo que haya hecho emerger la intuición de la 'identidad narrativa':

> Esta interpretación narrativa de la teoría psicoanalítica implica que la historia de una vida procede desde historias no contadas e inhibidas hacia historias efectivas que el sujeto podría hacer suyas y considerarlas como constitutivas de su identidad personal. La búsqueda de esta identidad personal asegura la continuidad entre la historia potencial o incoativa y la historia expresa cuya responsabilidad asumimos.[838]

La identidad narrativa sería siempre la respuesta a la pregunta '¿quién es...?' seguida de un nombre propio. Al final de cuentas, al hablar de lo humano -por sus especiales características y su ambigüedad- no se habla de la identidad de una cosa con otra, sino de la historia de 'alguien' o 'algunos'. "Responder a la pregunta '¿quién?', como lo había dicho con toda energía Hannah Arendt, es contar la historia de una vida. La historia narrada dice el 'quién'[839] de la acción.

---

835. Una muy breve definición del mismo sería "eventos hechos historia mediante una trama." Paul Ricoeur, "*Narrative Time*", *Critical Inquiry 1* (*On Narrative*), Vol. 7 (*Autumm* 1980), 177. http://www.jstor.org/stable/1343181 (consultado el 6 de febrero de 2009).

836. Ricoeur, *Tiempo y Narración III*, 997.

837. Ibid. "El frágil vástago, fruto de la unión de la historia y de la ficción, es la 'asignación' a un individuo o a una comunidad de una identidad específica que podemos llamar su 'identidad narrativa'."

838. Ricoeur, *Tiempo y Narración I*, 144-145.

839. Y este quien, como se hará más evidente en lo que resta de esta tesis lleva siempre a una consideración de carácter ético: ese 'quien' es un cierto *ethos*.

'Por lo tanto, la propia identidad del 'quién' no es más que una identidad narrativa'."[840]

Pareciera que el tema de la identidad estuviese frente a una disyuntiva. La identidad sería referencia a una esencia, como confirmaría toda la tradición metafísica en sentido duro, o de plano no sería, como aseguran muchas de las corrientes anti-metafísicas tan en boga en la segunda mitad del siglo XX. Ronda en tal dilema el fantasma del dualismo. Ricoeur plantea que la identidad narrativa puede ser una tercera opción que de salida a ese conflicto. La vida sería un "tejido de historias narradas"[841], que conformaría una identidad *ipse*:

> La 'ipseidad' puede sustraerse al dilema de lo Mismo y de lo Otro en la medida en que su identidad descansa en una estructura temporal conforme al modelo de identidad dinámica fruto de la composición poética de un texto narrativo. El sí-mismo puede así decirse refigurado por la aplicación reflexiva de las configuraciones narrativas. A diferencia de la identidad abstracta de lo Mismo, la identidad narrativa, constitutiva de la ipseidad, puede incluir el cambio, la mutabilidad, en la cohesión de una vida.[842]

Cabe decir que la 'identidad narrativa' está lejos de resolver de una vez por todas el problema de la identidad. Antes bien lo mete en una nueva dinámica: "no es una identidad estable y sin fisura; (...) siempre es posible urdir sobre su propia vida tramas diferentes, incluso opuestas. (...) la identidad narrativa se hace y se deshace continuamente (...) La identidad narrativa se convierte así en el título de un problema, así como el de una solución."[843] De hecho, lo que en última instancia confirmaría esta identidad inestable sería un momento ético: la atestación de la responsabilidad de un agente sobre una acción. "Por eso, la identidad narrativa no equivale a una ipseidad verdadera sino gracias a este momento decisivo, que hace de la responsabilidad ética el factor supremo de la ipseidad."[844] Uno es responsable de lo que uno hace de sí; esto es, de lo que se hace o se deja de hacer. Uno es cierta 'postura' encarando al mundo.

---

840. Ricoeur, *Tiempo y Narración III*, 997.

841. Ibid., 998.

842. Ibid.

843. Ibid., 1000-1001.

844. Ibid., 1001.

Más adelante Ricoeur vería la necesidad de poner en juego dos sentidos de la identidad que están presentes cada vez que se habla de ella. Frente a la ipseidad está siempre la corporalidad. Ya desde trabajos anteriores, como *El hombre falible*, para Ricoeur el punto de partida era el cuerpo. "Poseer un cuerpo es lo que hacen, o más bien, lo que son las personas."[845] Esta inclusión del cuerpo responde a lo que el autor llama el choque de lo voluntario y lo involuntario.[846]

Ricoeur señaló lo mucho que que ya se ha estudiado la razón, así como la urgencia de estudiar ahora la voluntad. "Y no sólo la voluntad libre, cristalina, firme y clara, sino también esa contrapartida oscura, frágil y torturante que es lo involuntario."[847] Se trata de estudiar la voluntad en tanto que es libre y no-libre. El ser más como 'yo puedo' que como 'yo pienso'. El ser enraizado en la tierra con todas sus necesidades, fuerzas y pulsiones; y que se expresa en un 'poder'.

Así, se habla de los dos sentidos en los que se entiende la identidad: "identidad como mismidad (Latín *idem*; Inglés *same*; Alemán *gleich*) e identidad como sí (Latín *ipse*; Inglés *self*; Alemán *selbst*). Ipseidad, argumentaré, no es mismidad."[848] Estas habrán de convivir en tensión perpetua que permite la movilidad de la identidad del hombre. Hombre que es uno, pero cambiante. ¿Cómo se da el juego de las dos concepciones de identidad? Hay que revisar una y otra para entenderlo.

Primero está *idem*, 'lo mismo'. Ricoeur distingue 4 formas de entender lo 'mismo'. La primera sería 'lo mismo' como identidad numérica, en donde dos ocurrencias de lo mismo, se piensan como uno mismo y no como dos - también llamada 'reidentificación' (en oposición a la pluralidad)-. La segunda sería 'lo

---

845. Ricoeur, *Sí mismo como otro*, 9.

846. Hay en Ricoeur una lectura de Freud, a la cual no haremos mayor referencia aquí. Merleau-Ponty, por cierto, también hizo una lectura del padre del psicoanálisis. Ello sirve como otro punto de encuentro entre Ricoeur y Merleau-Ponty.

847. Mauricio Beuchot, *Hermenéutica, lenguaje e inconsciente* (Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, 1989), 18.

848. Paul Ricoeur, "*Narrative Identity*", *Philosophy Today 1*, Vol.35, (*Spring* 1991), 73. http://www.scribd.com/doc/17283254/Ricoeur-Paul-Narrative-Identity (consultado el 6 de febrero de 2006). "*identity as sameness (Latin* idem; *English* same; *German* gleich) *and identity as self* (*Latin* ipse; *English* self; *German* selbst). *Ipseity, I shall argue, is not sameness.*"

mismo' como parecido extremo (en oposición a la diferencia). La tercera forma de entender 'lo mismo' se da en el cruce de reidentificación y parecido extremo, y es la continuidad ininterrumpida de un ser entre dos puntos de su desarrollo (en oposición a la discontinuidad). Finalmente la cuarta forma de 'lo mismo' es la permanencia en el tiempo.[849] 'Mismo', entonces,

> quiere decir único y recurrente. Y se erige en problema propio. Así pues, como seguidamente comprobaremos, es un inmenso problema comprender el modo por el cual nuestro propio cuerpo es a la vez un cuerpo cualquiera, objetivamente situado entre los cuerpos, y un aspecto del sí, su modo de ser en el mundo.[850]

Por el otro lado se encuentra el 'sí'. *Ipse* ('sí') habla de uno; *idem* ('mismo') habla de la 'cosa'. *Ipse* contesta a la pregunta 'quién' en vez de a la pregunta 'qué', y por lo tanto implica una dimensión moral.[851] Esta dimensión moral tiene que ver con la responsabilidad de la acción del quien. Por ello, *ipse* pareciera hablar más de la agencia, mientras que *idem* pareciera hablar de la paciencia. Pero esta dualidad en realidad es sólo aparente. "En una dialéctica acerada entre *praxis* y *pathos*, el cuerpo propio se convierte en la razón emblemática de una amplia investigación que, más allá de la simple 'calidad de mío' del cuerpo propio, designa toda la esfera íntima, y por tanto de alteridad, de la que constituye el centro de gravedad."[852] Existe un quiasmo entre *idem* e *ipse* explicable mediante la categoría de la 'carne'.

Al final, hay una pregunta que no puede ser abolida: "¿Quién soy yo?"[853] Responderla implica buscar la concordancia entre cambio y permanencia. Concordancia de términos discordantes que sólo es posible en la trama.[854] De este modo "la mediación narrativa subyace a éste aspecto notable del 'sí' en

---

849. Ibid., 74.

850. Ricoeur, *Sí mismo como otro*, 8.

851. Ricoeur, "*Narrative Identity*", 75.

852. Ricoeur, *Sí mismo como otro*, 355.

853. Ricoeur, "*Narrative Identity*", 80.

854. Ibid., 77.

calidad de interpretación."[855] Interpretación que se juega en la dimensión de la identidad como 'permanencia en el tiempo', que es justamente donde intersectan *idem* e *ipse*.[856] En esa dimensión, "lo que transferimos y transponemos en la exégesis del propio ser es la dialéctica del *idem* y el *ipse*."[857] El quiasmo de *idem* e *ipse* es configurado por una operación narrativa: 'yo' es una interpretación.

Resumiendo: los hombres tendrían dos dimensiones de su identidad que estarían en constante tensión: la identidad-*idem* (*sameness*) e identidad-*ipse* (*selfhood*), dejando en claro que los seres humanos habitan simultáneamente el mundo físico [*idem*] y el intencional [*ipse*]. Se posee una identidad que se mantiene más o menos la misma a lo largo del tiempo, *idem (mismo)*, el cuerpo; y, a la vez, tenemos una identidad que se va transformando pero que mantiene ciertas intencionalidades como se demuestra en la promesa, *ipse (sí)*, pero que "no implica ninguna afirmación sobre un pretendido núcleo no cambiante de la personalidad"[858]. Cada uno es 'sí' y es 'mismo'. Y por auspicios de la interpretación, cada uno es 'sí mismo'.

Estas líneas de fractura que se revelan en las tensiones voluntario-involuntario, agencia-paciencia, finito-infinito, *idem-ipse*, dejan claro que el conocimiento "inmediato" que tanto se ha perseguido queda fuera de orden: "nunca somos verdaderamente 'uno' con nuestro cuerpo; somos criaturas falibles. La 'positivad' del yo es una ilusión. Por lo tanto, quién soy no es un hecho objetivo a ser descubierto, sino algo que debo alcanzar o crear, y a lo cual debo atestar."[859] Siempre hay una dimensión de alteridad en 'sí mismo' que lo hace potencialmente otro. Ello se debe a que los hombres no son pura racionalidad, sino 'cuerpos encarnados'.

---

855. Ibid., 80. "*Narrative mediation underlines this remarkable aspect about knowledge of the self as being an interpretation.*"

856. Ibid., 74.

857. Ibid., 79. "*What we transfer and transpose in the exegesis of ourlselves is the dialectic of ipse and idem.*"

858. Ricoeur, *Sí mismo como otro*, XII.

859. Kim Atkins, "*Paul Ricoeur (1913-2005)*", *Internet Encyclopedia of Philosophy*. http://www.utm.edu/research/iep/r/ricoeur.htm (consultado el 10 de noviembre de 2005).

> La carne precede ontológicamente a cualquier distinción entre lo voluntario y lo involuntario. Es cierto que podemos caracterizarla por el 'puedo'; pero precisamente 'puedo' no deriva de 'quiero', sino que le da raíz. (...) En una palabra, ella es el origen de toda 'alteración de lo propio'. De éstas resulta que la ipseidad implica una alteridad 'propia', si se puede hablar así, cuyo soporte es la carne.[860]

Esta referencia a la carne que hace Ricoeur, enraíza al sujeto de una manera muy similar a la que intentó Merleau-Ponty. Sería cuando menos arriesgado decir que la carne a la que se refiere Ricoeur es la misma carnalidad de la que habla Merleau-Ponty. Pero no por ello se descarta la posibilidad de intentar cruzar los enfoques fenomenológico y hermenéutico que cada uno de estos autores representa. En el cruce, hay un enriquecimiento de las explicaciones.

De alguna forma, atrás del *idem* que Ricoeur plantea puede ponerse la *intentio animi* como intencionalidad (corporalidad) arrojada en el mundo –el *cogito* tácito-. Ésta funge como el anclaje de uno mismo: suma de un aquí localizado, un ahora fechado y una denominación –necesariamente atados a un cuerpo-.[861] Esta experiencia del fenómeno de la corporalidad es el punto de amarre de la narración que se genera miméticamente, y por la cual puedo unir mi cuerpo como objeto entre otros objetos y 'mi' cuerpo en tanto que aquel que vivencio. Por la experiencia del cuerpo se teje la narración que permite la formación del quiasmo 'identidad narrativa'.

No hay que olvidarlo: esta *intentio* es el punto de atención en el cual el pasado y el futuro adquieren presencia en el presente para darle a éste su triple estructura; triada que habrá de ser interpretada a través de la *mimesis* (ésta también con sus tres momentos) para hacer un entramado que sería a la vez 'tiempo narrado' e 'identidad narrativa': *distentio animi*, identidad *ipse*. Así, se cruzan el enfoque fenomenológico que privilegia el momento *idem* (y no por ello estático) de la identidad, y el enfoque hermenéutico que privilegia el momento *ipse* de la identidad (gracias a la responsabilidad ética, medianamente estable). Ambas forman un quiasmo que se explica por la expresión de un 'poder', en la cual lo

---

860. Ricoeur, *Sí mismo como otro*, 360.

861. Ibid., 33-36.

netamente corporal es trascendido. La carne se despliega para hacerse acción, palabra, expresión. Este es el 'movimiento del habitar' con él que jugándose se construye uno en el mundo y el mundo en uno.

3.4 Quiasmo: la forma de lo humano

En esta cuarta y última parte del capítulo se presenta una visión sobre el hombre que describe en su existencia una forma quiasmática. Generalmente se ha pensado que hay dos posibilidades de existencia: ser sujeto o ser objeto. Ambas posibilidades son cerradas, y responden a ontologías dualistas de corte positivo. Clamar que el hombre es un cuerpo abre un tipo muy distinto de existencia. "La experiencia del propio cuerpo (...)" - a partir de que se asume la 'fe perceptiva'-, "revela, por el contrario, un modo de existencia más ambiguo."[862] Lo que se nos entrega es un cuerpo de un carácter distinto, 'biosocial', "a medio camino entre la biología y la cultura"[863]:

> doble objeto de conocimiento: el cuerpo que todos pueden percibir y el cuerpo del cuál sólo yo soy consciente en toda su magnitud, aunque pueda ser percibido en parte por los demás. No se trata sólo de la información que obtengo por la posibilidad que ofrece mi cuerpo de verlo y tocarlo, se trata de la conciencia que obtengo de mi cuerpo a través de la cenestesia y las sensaciones propioceptivas.[864]

Por esa condición dual –que no dualista-, el hombre es arrojado al mundo como un ser irremediablemente ambiguo. Ser de la carne, que es capaz de revolverse sobre sí mismo para sentirse y ser sentido. Todo ello en un sólo movimiento. Aquel que capta al mundo y sus elementos "siente que emerge de ello como por una especie de enrollamiento o de duplicación, fundamentalmente homogénea a ellos; siente que es lo sensible mismo encarnándose en él y que, inversamente, lo sensible es a sus ojos como su doble o como una prolongación

862. Ibid., 215.

863. José Luis Vera, *Las Andanzas del Caballero Inexistente, Reflexiones en torno al cuerpo y la antropología física* (México: Centro de Estudios Filosóficos, Políticos y Sociales Vicente Lombardo Toledano, 2002), 104.

864. Ibid., 106.

de su carne."[865] El sintiente, 'dehiscencia' o apertura espontánea del ser, posee una

> unidad [que] es siempre implícita y confusa. Es siempre algo diferente de lo que es, es siempre sexualidad a la par que libertad, enraizado en la naturaleza en el mismo instante en que se transforma por la cultura, nunca cerrado en sí y nunca rebasado, superado. (...) soy mi cuerpo, por lo menos en toda la medida en que tengo un capital de experiencia y, recíprocamente, mi cuerpo es como un sujeto natural, como un bosquejo provisional de mi ser total.[866]

Este ser ambiguo es uno que tiene que ir encontrando sentido a través de la expresión; crea sentido. Tal poder expresivo del cuerpo es una "función que adivinamos a través del lenguaje, que se reitera, se apoya en sí misma, o que, como una oleada, se acumula y se recoge para proyectarse más allá de sí misma."[867] A pesar de su ambigüedad, el ser ambiguo "no debería entender[se] como un personaje o alma perdida. (...) El 'ser ambiguo' es uno que se destila de la labor de vivir, nuestra habilidad para usar el lenguaje y construir tramas, y del trabajo de lectura."[868]

Así, a partir de ese silencioso 'yo puedo' (el '*cogito* tácito'), se desprende un poder expresivo que es, a la vez, la expresión de un poder. Poder expresivo que se encuentra enraizado en la corporalidad y que la trasciende hacia el mundo de la cultura y la tradición, donde se le entrama para generar significados y dar sentido. Tal estructura del ser ambiguo, como señala el filósofo canadiense Marc S. Muldoon, empata con la estructura de la 'identidad narrativa' que propone Paul Ricoeur. De hecho no es descabellado pensar que Merleau-Ponty haya surtido algún efecto (si bien tardío) sobre la teorización de la parte 'muda' de la identidad que sirve de base para la 'identidad narrativa' de Ricoeur. Así,

---

865. Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, 145.

866. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, 215.

867. Ibid., 214.

868. Moldoon, parte III. "*The 'ambiguous self' here should not be understood as a troubled character or lost soul of sorts. (...) The "ambiguous self" is one that is distilled from the labour of living, our ability to use language and construct plots and the work of reading.*"

> aunque el tema de la identidad narrativa no fue tematizado en el pensamiento de Merleau-Ponty, muchos de los elementos clave que Ricoeur teje en su discusión hermenéutica sobre la identidad narrativa tales como el cuerpo vivido, la tensión de la sedimentación lingüística y la innovación, así como el acto de lectura –temas que no son tangenciales al pensamiento fenomenológico de Merleau-Ponty-.[869]

Aquí se intentará hacer el cruce de ambos: la ontología merleaupontyana y la antropología filosófica ricoeuriana. La base fenomenológica de Merleau-Ponty, será enriquecida con la hermenéutica de Ricoeur para tratar de mostrar convincentemente al hombre como ser dual, no escindido. Mudo y expresivo a la vez. Agente y paciente, su dualidad no es poco problemática. Hay que dar cuenta del hombre en su complejidad paradójica. Eso es lo que se intentará a continuación partiendo de su existencia corpórea.

Ello permitirá hacer un cruce de ideas que puede ser muy fructífero. La estructura *idem* e *ipse* propuesta por Ricoeur en la 'identidad narrativa' servirá de base para situar al hombre en su justa dimensión. *Idem* e *ipse* permiten situar lo humano en medio de la temporalidad, en un movimiento que desde lo corporal se desplaza hacia lo plenamente humano. *Idem* permite hablar de la 'intencionalidad' arrojada en el mundo: el cuerpo. Cuerpo que dista de ser monolítico, que está 'sujeto', y que tiene una serie de determinaciones que lo desplazan desde lo natural hasta el reino de la libertad.

Tal paso se da por la 'expresión'. Expresión que no es necesariamente lingüística, que es más bien manifestación de las fuerzas del hombre y que permiten a este habitar el mundo con un 'estilo' desde un 'poder' (algo). En la expresión del 'poder' está el quiasmo que permite pensar al hombre como cultura y natura entrecruzados. Estilo que es normalmente considerado lo 'más humano', lo 'verdaderamente' humano, y que aquí se identifica con lo *ipse*. *Idem* e *ipse* permiten un recorrido que muestra al hombre -en términos de Marx- como 'ser

---

869. Muldoon, introducción. "*Although the topic of narrative identity is not thematized in Merleau-Ponty's thought, many of the key elements that Ricoeur weaves into his hermeneutical discussion on narrative identity such as the lived body, the tension of linguistic sedimentation and innovation and the act of reading that are not tangential to Merleau-Ponty's phenomenological thought.*"

natural humano': naturaleza que despliega libertad a través del quiasmo del hombre.

3.4.1 *Idem* o el cuerpo

El punto de partida es el cuerpo. El cuerpo no es un tema fácil. Hay una gran tentación a darlo por hecho. Pero el cuerpo, como modo de existencia en la percepción, es algo que hay que revisar atentamente. Se intentará aquí un análisis que, partiendo de la fenomenología de Merleau-Ponty, de *cuenta de la experiencia* de tener un cuerpo. Se añadirán también elementos de análisis representacionales para intentar comprender como son tomados los cuerpos en el mundo. Al final, la búsqueda es dar una imagen reconda de lo que es ser un ser-en-el-mundo.

3.4.1.1 *Intentio*: 'sensible ejemplar'

Los hombres no son un mero cuerpo como la mesa es mesa y la silla es silla. Son cuerpos abiertos al mundo. La relación con el mundo es de lo más íntima: "mi cuerpo es movimiento hacia el mundo, el mundo, punto de apoyo de mi cuerpo."[870] En tanto que ser abierto, el hombre gana el mundo y se gana a sí mismo en la percepción. La percepción es el hecho primigenio. "La consciencia del mundo no está fundada en la consciencia de sí, sino que ambas son rigurosamente contemporáneas: hay para mí un mundo no porque no me ignoro; yo soy no disimulado a mi mismo porque tengo un mundo."[871] El hombre es ser-en-el-mundo de la manera más radical:

> Hay, pues, otro sujeto debajo de mí, para el que existe un mundo antes de que yo esté ahí, y el cual señalaba ya en el mismo mi lugar. Este espíritu cautivo o natural es mi cuerpo, no el cuerpo momentáneo, instrumento de mis opciones personales y que se consolida en tal o cual mundo, sino el sistema de 'funciones' anónimas que envuelven toda fijación particular en un proyecto general. Y esta adhesión ciega al mundo, esta toma de posición a favor del ser, no interviene únicamente al principio de mi vida. Es ella que da su sentido a toda percepción ulterior del espacio, se recomienza a cada momento. El espacio, y en general la percepción, marcan en el corazón del sujeto el hecho de su nacimiento, la aportación perpetua de su corporeidad, una comunicación con el mundo más antigua que el

870. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, 363.

871. Ibid., 312.

> pensamiento. He aquí porque atascan a la consciencia y son opacas a la reflexión.[872]

Ser un cuerpo revela al hombre como intencionalidad arrojada al mundo. Ese es su modo de estar en el mundo. Así, "lo que nos permite vincular entre sí lo 'fisiológico' y lo 'psíquico' es que, reintegrados en la existencia, ya no se distinguen como el orden del en-sí y el orden del para-sí, y que ambos se orientan hacia un polo intencional o hacia un mundo."[873] Ese simple hecho me otorga ya una posición en el tiempo y en el espacio. Posición que, por otro lado, genera de por sí una serie de tensiones y relaciones que, de primera instancia, condicionarán las posibilidades de acción. No obstante, estas relaciones no son relaciones sujeto-objeto:

> La situación entre cosas verdaderas y cuerpos perceptores ya no es ahora la relación ambigua que descubríamos (...) entre 'mis' cosas y 'mi' cuerpo. Unos y otros, cercanos o distantes, se hallan en todo caso yuxtapuestos en el mundo, y la percepción, que tal vez no está 'en mi cabeza' no está en ninguna otra parte más que en mi cuerpo como cosa del mundo.[874]

La relación se da en la carne. Los hombres son seres encarnados. "La abertura al mundo supone que el mundo es y será horizonte, no porque mi visión lo aleje más allá de sí misma, sino porque, en algún modo, el que ve es mundo y está en él."[875] Esto le da un carácter muy especial al cuerpo humano, un carácter 'quiasmático'[876]:

> no es cosa, material intersticial, tejido conjuntivo, sino 'sensible para sí' (...): un conjunto de colores y superficies habitados por un tacto, una visión, por tanto 'sensible ejemplar', que ofrece a quien lo ocupa y siente modo de sentir cuanto se le parece fuera; de forma que, preso como está en el tejido de las cosas, lo atrae todo hacia sí, se lo incorpora, y, con el mismo movimiento, comunica con las cosas que encierra esa identidad sin

---

872. Ibid., 269.

873. Ibid., 106.

874. Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, 26.

875. Ibid., 129.

876. "una vez reconocida una relación cuerpo-mundo, hay ramificación de mi cuerpo y ramificación del mundo y correspondencia entre su interior y mi exterior, entre mi interior y su exterior." Ibid., 169.

> superposición, esa diferencia sin contradicción, esa distancia entre el fuera y el dentro, que constituyen su secreto natal.[877]

El cuerpo humano es un entrelazamiento. Es la carne replegada sobre sí misma, abierta sobre sí misma. Un 'sensible ejemplar' por ser a la vez sintiente. Algo pasa en este encuentro entre lo sensible y lo sintiente. La carne 'reflexiona' sobre sí misma en el cuerpo. Se trata de una consciencia de sí que se gana al hacer contacto con un pedazo de mundo que resulta ser el propio cuerpo:

> Un cuerpo humano está aquí cuando, entre vidente y visible, entre quien toca y lo tocado, entre un ojo y el otro, entre la mano y la mano se hace una especie de recruzamiento, cuando se alumbra la chispa entre el que siente y lo sensible, cuando prende ese fuego que no cesará de quemar, hasta que tal accidente del cuerpo deshaga lo que ningún accidente hubiera bastado para hacerlo...[878]

El cuerpo del que se habla no es un cuerpo cualquiera sino el propio cuerpo, "este cuerpo actual que llamo mío, el centinela que asiste silenciosamente a mis palabras y mis actos"[879], "un entrelazado de visión y movimiento"[880] que reconozco míos. Ese cuerpo es un "sí mismo, pues, que está preso entre las cosas, con una cara y una espalda, un pasado y un porvenir..."[881] Es un 'sensible ejemplar' -'una variante muy notable'-. Pero ese 'yo', no es ninguna 'cosa que piensa', y de hecho queda en duda si soy 'yo' el que ejecuta su movimiento. "Yo digo de una cosa que es muda, pero mi cuerpo, él, 'se mueve', mi movimiento 'se' despliega. No está en la ignorancia de sí, no es ciego para sí, irradia de un sí mismo..."[882] El cuerpo esconde potencias tremendas a ser desencadenadas. El 'sensible ejemplar' es la expresión de un 'poder' que llamo 'yo'.

---

877. Ibid.

878. Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu*, 18.

879. Ibid., 11.

880. Ibid., 15.

881. Ibid., 17.

882. Ibid., 16.

3.4.1.2 Las potencias del cuerpo

Tal descripción, recuerda aquella que Nietzsche hace del cuerpo en el fragmento sobre "los despreciadores del cuerpo" en *Así habló* Zaratustra: "El sí mismo mira también a través de los ojos de los sentidos, y escucha también con los oídos del espíritu. (...) Detrás de tus pensamientos y de tus sentimientos, hermano, hay un amo poderoso, un sabio desconocido, que se llama sí mismo. Habita en tu cuerpo; es tu cuerpo."[883] Es interesante sacar a relucir a Nietzsche en este punto, porque complejiza la imagen de cuerpo que a partir de la fenomenología de Merleau-Ponty se había venido presentando.

Al cuerpo se le ha relegado, se le ha hecho a un lado por problemático, no se le ha tomado suficientemente en serio. Se le subyugó durante mucho tiempo a la tiranía de un alma y fue chivo expiatorio de todos los males. No obstante, al final, el hombre es cuerpo. Por ello, Nietzsche en *La ciencia jovial* acusa a la filosofía diciendo que "no ha sido hasta hora, en general, más que una interpretación del cuerpo y una 'mala comprensión del cuerpo'."[884] Para Nietzsche (quizá por sus enfermedades) el cuerpo no es ningún día de campo. "El cuerpo es una gran razón, una pluralidad dotada de un único sentido, una guerra y una paz, un rebaño y un pastor."[885]

Nótese como se juega en el fragmento anterior con la idea de unidad y pluralidad. Esto es muy importante, pues muestra una concepción del cuerpo que está lejos de ser una certeza. No es para nada algo estable. Es un campo en el que se arremolinan fuerzas en constante lucha unas con otras para tratar de definir una voluntad. Ésta "parece ante todo algo 'complicado', algo que sólo como palabra forma una unidad."[886] Ello se debe a que "nuestro cuerpo, en efecto, no es

---

883. Nietzche, *Así Habló Zaratustra*, 62. Y también: "¡Con qué orgullo dices:'yo'! Pues aunque no lo quieras creer, tu cuerpo y su gran razón, que no dicen yo pero que constituyen el 'yo', son algo aún mayor." Ibid.

884. Friederich Nietzsche, *La ciencia jovial, 'la gaya scienza'*, 3ª ed., trad. José Jara (Caracas: Monte Ávila Editores, 1999), prólogo § 2, 3.

885. Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, 62.

886. Nietzsche, *Más Allá del bien y del mal*, § 19, 41.

más que una estructura social de muchas almas-. *L'effect c'es moi* ['el efecto soy yo']."[887] Nótese que 'yo' no es punto de partida sino apariencia momentánea.

Ya no habría alma subyacente, y -como se apunta en *Más allá del bien y del mal*- en caso de que se quisiera seguir usando "la hipótesis del alma" habría que hablar de un 'alma mortal', 'alma como pluralidad del sujeto', y 'alma como estructura social de los instintos y los afectos'.[888] Según Gilles Deleuze, "Nietzche no cree en la unidad de un Yo, y no lo siente: relaciones sutiles de poder y una evaluación entre diferentes 'yo' que se ocultan, pero que también expresan fuerzas de otra naturaleza, fuerzas de la vida, fuerzas del pensamiento –ésa es la concepción de Nietzsche, su manera de vivir-."[889]

El cuerpo es el 'centro de gravedad'. Con ello se puede "repensar la realidad del hombre y de su cuerpo como constituido por un conjunto de fuerzas que, a partir de sus diversas redes de relaciones, configuran el fenómeno de la vida."[890] No obstante se han privilegiado los valores de la decadencia, se ha hecho hincapié en "lo que va en contra de los instintos, en el 'desinterés', en la pérdida del centro de gravedad, en la 'despersonalización'."[891] El problema de esto es que "si se coloca el centro de gravedad de la vida, es decir, lo más importante de la vida en el 'más allá', en la nada, y no en ella misma, se le ha quitado a la vida lo más fundamental, su centro, todo su sentido. Su centro de gravedad debe girar en torno a ella."[892] José Jara abunda sobre esta idea:

> El cuerpo es el centro de gravedad del sistema de su existencia, compuesto tanto por los elementos fisiológicos como teóricos morales y valorativos, dando lugar a la vez a su inserción dentro de un pueblo y de una cultura,

---

887. Ibid., 43.

888. Ibid., § 12, 36.

889. Gilles Deleuze, *Spinoza, Kant, Nietszche* (Barcelona: Editorial Labor, 1974), 204-205.

890. Jara, 111.

891. Friederich Nietzsche, *Ecce Homo*, 2ª ed., trad. José Luis Patcha (Madrid: Ediciones Escolares, 2001), "por que soy un destino" § 7, 119.

892. Frederich Nietzsche, *El Anticristo*, trad. Salvador Juárez González (México: Editores Mexicanos Unidos, 2007), § 43, 61.

> regional o suprarregional, que serían los horizontes de mayor extensión dentro de los que cabe analizar su situación y acción gravitatoria central.[893]

De este modo, se logra romper con la tentación que supondría tratar de cambiar la certeza de un alma o una razón que comandaran al cuerpo, poniendo en su lugar la 'presencia del cuerpo'. El cuerpo no es una certeza: es más bien un campo donde se encuentran las fuerzas en una lucha constante que puede sentirse en la experiencia de la propia corporalidad. La razón misma sería tan solo 'una' de las fuerzas en juego junto a las pulsiones, necesidades y deberes inscritos en el cuerpo. Si la subjetividad tiene una base corporal, no es descabellado tratar de entenderla como sugiere el geógrafo humano ingles Nigel Thrift -fundador de la llamada 'Teoría No-Representacional'- como una 'geografía':

> En esta concepción, las personas aún existen pero como formaciones alocéntricas[894] mucho más flojas, de bordes porosos sobre los cuales tienen un control limitado. La geografía de cada persona consiste de numerosas capas de subjetividades fluyendo a través de ella, modulada por un estilo característico que quizá entendamos, como una forma de componer, como composiciones llenas de alma, incluso como formas artísticas. Una persona se convierte un ensamble cambiante de estados que se reciben y se pasan, estados sobre los que esa persona raramente tiene mayor control directo pero que pueden ser modulados en el pasar de tal manera que se producen matices o incluso, en el límite, formas bastante nuevas de seguir adelante.[895]

---

893. Jara, 109.

894. "Que considera más a los otros que a sí mismo. Lo opuesto de egocéntrico." s.v. "Alocéntrico", *Diccionario Babylon*, http://diccionario.babylon.com (consultado 19 de abril de 2011).

895. Nigel Thrift, "*I just don't know what got into me: where is the subject?*," *Subjectivity* 22, (2008): 85. doi:10.1057/sub.2008.1 (consultado el 20 de octubre de 2010). "*In this conception, persons still exist but as much looser allocentric formations with porous boundaries over which they have only limited control. The geography of each person consists of numerous layered subjectivities flowing through them, modulated by a particular characteristic style that we might understand, as a way of composing, as soulful compositions, even as artforms. A person becomes a shifting ensemble of states that are received and passed on, states over which that person rarely has much in the way of direct control but which can be modulated in the passing in such a way as to produce nuances or even, at the limit, quite new forms of going on.*"

El cuerpo aparece como una multiplicidad. No es cierto que tenemos un cuerpo que se mueve todo en un mismo sentido. El cuerpo no es 'uno'. Hay batallas dentro del cuerpo, impulsos que se alían y se confrontan hasta arrojar un sentido. Pero ese arrojar se da por acumulación y no por síntesis. El resultado de ello sería una tensión, una acumulación más que una síntesis, que Nietzsche llama 'voluntad de poder'.

3.4.1.3 Sujeción: el cuerpo como lienzo de la historia

Ahora bien, esta experiencia del cuerpo donde el 'yo' y la voluntad -el 'sí mismo'- serían la tensión resultante de un encuentro de fuerzas no es tan volátil como de buenas a primeras pudiera creerse. Para ello, sirve echar mano una vez más de las ideas de Michel Foucault. La perspectiva nietzscheana ayuda a postular la multiplicidad del cuerpo, su gran potencia; es de alguna forma una descripción de la experiencia del mismo. La perspectiva foucaultiana (de carácter político) permite entender ese cuerpo insertándolo en el medio social. El cuerpo nunca está en un espacio vacío. El cuerpo está en el mundo, el cual está poblado por discursos, prácticas, instituciones y dispositivos que forman 'mallas de Poder'.[896] De hecho diría Foucault, "no debemos hablar del poder si queremos hacer un análisis del poder, sino que debemos hablar de los poderes e intentar localizarlos en su especificidad histórica y geográfica."[897]

Las relaciones de Poder no son verticales. Todo mundo ejerce el Poder dentro de las mallas de Poder. No hay una relación de Poder absoluta. "Para que se ejerza una relación de poder hace falta por tanto, que exista siempre una cierta forma de libertad."[898] Un buen ejemplo de ello es el caso de la disciplina, donde el disciplinado tiene cierto margen de maniobra para ejercer una resistencia. "La

---

896. "Lo interesante es, en efecto, saber cómo en un grupo o en una clase o en una sociedad funcionan las mallas de poder, es decir, cuál es la localización de cada uno en el hilo del poder, cómo lo ejerce de nuevo, cómo lo conserva, cómo le repercute." Michel Foucault, "Las mallas de poder", *Estética, ética y hermenéutica*, trad. Ángel Gabilondo (Barcelona: Ediciones Paidós, 1999), 254.

897. Ibid., 239.

898. Michel Foucault, "La ética del cuidado de sí como práctica de la libertad", *Estética, ética y hermenéutica*, trad. Ángel Gabilondo (Barcelona: Ediciones Paidós, 1999), 405.

disciplina es, en el fondo, el mecanismo de poder por el cual llegamos a controlar en el cuerpo social hasta los elementos más tenues, y por estos alcanzamos los átomos sociales mismos, es decir, los individuos."[899]

La disciplina es una tecnología de Poder admirable. Se trata de una microfísica del Poder'[900], que busca la sujeción de los cuerpos bajo los criterios de 'eficacia' y 'rapidez', operando sobre la disposición de los cuerpos y el uso del tiempo.[901] El hombre puede ser llamado sujeto, gracias a la sujeción de que es objeto. De hecho, es "el poder disciplinario [el que] (...) fabrica sujetos, fija con toda exactitud la función sujeto al cuerpo; [sólo] es individualizante [en el sentido de que] el individuo no [es] otra cosa que el cuerpo sujeto."[902] La disciplina crea cuerpos[903]:

> "Cuerpo del ejercicio, más que de la física especulativa; cuerpo manipulado por la autoridad, más que atravesado por los espíritus animales; cuerpo del encauzamiento útil y no de la mecánica racional, pero en el cual, por esto mismo, se anunciará cierto número de exigencias de la naturaleza y de coacciones funcionales."[904]

El cuerpo es registro de la cultura, de las relaciones de dominación, de las creencias, de las ideologías; es "superficie de inscripción de los acontecimientos".[905] Sobre el cuerpo se escribe la historia, pero ahí mismo se juega la negociación entre las fuerzas propias y las del mundo en un ir y venir mediante el cual el hombre habita la tierra. Se juega un combate vital entre 'las

---

899. Ibid., 249.

900. Foucault, *Vigilar y castigar*, 33.

901. Ibid., 140-143. "Los procedimientos disciplinarios hacen aparecer un tiempo lineal cuyos momentos se integran unos a otros, y que se orienta hacia un punto terminal y estable. En suma un tiempo 'evolutivo'." Ibid., 164. Es éste el tiempo del progreso.

902. Michel Foucault, "Clase del 21 de noviembre de 1973", *El poder psiquiátrico. Curso del Collège de France (1973-1974)* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005), 77.

903. "La disciplina no es ya simplemente un arte de distribuir cuerpos, de extraer de ellos y acumular tiempo sino de componer unas fuerzas para un aparato eficaz." Foucault, *Vigilar y castigar*, 168.

904. Ibid., 159.

905. Foucault, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, 32.

mallas del Poder' (nivel político) para ganar el espacio necesario para expresar 'lo que puedo' (nivel ontológico). "Sobre el cuerpo encontramos el estigma de acontecimientos pasados, y de él nacen también los errores; en él también se anudan y a menudo se expresan, pero en él también se separan, entran en lucha, se anulan unos a otros y prosiguen su insuperable conflicto."[906]

Por ello es importante entender al cuerpo no sólo fenomenológica y sociológicamente sino también a la luz de la historia.[907] Ésta es la pretensión no sólo de Nietzsche y de Foucault[908], sino también –por cierto- de Marx. Es cierto que el sentido histórico de los dos primero difiere fuertemente del tercero, sobre todo en cuanto al tema del 'progreso'. No obstante, en los tres hay una recuperación del poder del cuerpo: de lo que el cuerpo 'puede'. El hombre tiene en sus manos el poder de su cuerpo que puede ejercer para construir su realidad y construirse. Es este el punto de coincidencia que acá interesa: El hombre es un ser histórico porque 'hace su historia' en la expresión de 'lo que puede'.

3.4.1.4 Ser 'natural humano'

El hombre forma su propia vida. Como bien señala Erich Fromm en su lectura de *Los Manuscritos de 1844*, "la idea fundamental de Marx: [es que] el hombre puede hacer su propia historia: es su propio creador."[909] Ahora bien, el hombre no crea su vida *ex nihilo*. Como se ha dicho una y otra vez, el hombre es ser-en-el-mundo capaz de la creación de su ser mediante la *praxis* que ejerce sobre el mundo. Transformando el hombre se transforma:

> ¿Cómo se modifica el ambiente social, histórico? Se modifica a través de la actividad del hombre, que Marx llama la *praxis*, que abarca toda forma de

---

906. Ibid.

907. Hay que insistir que se trata de sumar perspectivas que ayudan a enriquecer la visión.

908. "El sentido histórico implica tres usos que se oponen uno a uno a las tres modalidades platónicas de la historia. Un es el uso paródico y destructor de la realidad, que se opone al tema de la historia reminiscencia o reconocimiento; otro es el uso disociativo y destructor de la identidad, que se opone a la historia continuidad o tradición; el tercero es el uso sacrificatorio y destructor de verdad, que se opone a la historia conocimiento." Foucault, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, 63.

909. Fromm, 27.

> actividad humana, teórica y práctica al mismo tiempo. Esta actividad del hombre, que va modificando continuamente la situación existente, al modificar las circunstancias se modifica también a sí misma, produce un cambio interior en el mismo espíritu, tal que su producto reacciona sobre su propio productor. Se verifica una acción recíproca, un intercambio de acciones, o sea, lo que Marx llama la 'inversión de la praxis' (*unwälzende Praxis*): el efecto se convierte en causa y produce, por medio de la modificación de sí mismo, la modificación continua del hombre.[910]

Esta 'inversión de la *praxis*', muestra el carácter complejo del ser del hombre. Un ser sumergido en el mundo de las cosas, pero que gracias a la acción se despliega hacia un mundo de significaciones. Tal naturaleza 'biosocial' muestra que el "hombre como ser natural, es para Marx el punto de partida: pero el punto de llegada es el historicismo, que se alcanza a través de la consideración más cabal de que el hombre es un 'ser natural humano'."[911] El hombre entra así al terreno de la historia; es decir, de lo propiamente humano. Y debiera hacerlo sin olvidar que es un cuerpo enraizado en el mundo. La historia emerge de la naturaleza y no debe dejar de volver a ella.

En los *Manuscritos de 1844*, Marx presenta una antropología de lo más completa. En ella va lanzando una serie de determinaciones del ser del hombre que muestran como este ser capaz de acción sobre las cosas se despliega -por medio de su propio cuerpo- hacia la historia. La primer determinación que se señala es que el hombre es un 'ser objetivo'. "El ser objetivo actúa objetivamente y no actuaría objetivamente si lo objetivo no estuviese implícito en su determinación esencial."[912]

¿Qué quiere decir esto exactamente? Que el hombre es un ser en un mundo de objetos sobre los cuales ejerce sus fuerzas, 'las objetiva' –permite su manifestación-. Para entender bien qué es esto de la 'objetivación' de las fuerzas es útil la precisión hecha por el filósofo iberomexicano Adolfo Sánchez Vázquez para distinguir entre objeto como 'ser objetivo' (cuerpo), y objeto como destinatario de la acción de otro que lo 'objetualiza'. De objetos, en tanto cuerpos está poblado

---

910. Mondolfo, 13-14.

911. Ibid., 35.

912. Marx, *Manuscritos de economía y filosofía*, 191.

el mundo; objetualizarlos mediante la 'objetivación' (realización) de sus fuerzas en el trabajo, es característico del hombre.[913]

Ahora bien, el hombre necesita de los objetos ya que se da en la relación con ellos (muy a la manera en que lo pensaba Merleau-Ponty en el ser-de-la-percepción). En esa apertura con el mundo, el hombre se relaciona con los objetos de éste sobre los que ejerce sus fuerzas. Así confirma su carácter de 'agente'. "'Sólo' crea, 'sólo' pone 'objetos' porque él está puesto por objetos, porque es de por sí naturaleza. En el acto del poner no cae, pues, de su 'actividad pura' en una creación del 'objeto', sino que su producto 'objetivo' confirma simplemente su 'objetiva' actividad, su actividad como actividad de un ser natural y objetivo."[914]

De esta manera, el hombre no sólo se confirma como 'ser objetivo' -distanciándose así de la idea de la *res cogitans*, al tiempo que afirma su carácter activo-. También se abre a la siguiente determinación del hombre en tanto 'ser natural'. "Como ser natural, y como ser natural vivo, está, de una parte, dotado de 'fuerzas naturales', de 'fuerzas vitales', es un ser natural 'activo'; estas fuerzas existen en él como talentos y capacidades, como 'impulsos'."[915] Es decir, que el hombre es parte de la naturaleza. Esto es de la mayor importancia como se evidenciará más adelante. 'Hombre' es un ser atravesado por fuerzas y necesidades que le vienen de su calidad de 'ser vivo', y que lo impulsan a la acción.

El 'ser natural' también le dicta necesariamente su carácter de 'ser corpóreo', y por lo mismo "tiene como objeto de su ser, de su exteriorización vital, 'objetos reales', 'sensibles', o que sólo en objetos reales, sensibles, puede 'exteriorizar' su vida."[916] Esto no habla solamente de su acción, pues los objetos son "'objetos' de su 'necesidad', indispensables y esenciales para el ejercicio y afirmación de sus fuerzas esenciales."[917] Ello es indicativo de que el hombre está sujeto a necesidades. Tales necesidades las 'siente' de la misma manera que

---

913. Adolfo Sánchez Vázquez, *El joven Marx: los manuscritos de 1844*. (México: UNAM-FFyL/Editorial Ítaca, 2003), 239-240.

914. Marx, *Manuscritos de economía y filosofía*, 191-192.

915. Ibid., 192.

916. Ibid.

917. Ibid.

siente los objetos del mundo. Por lo mismo, el hombre que es 'ser objetivo', 'ser natural' y 'ser corpóreo', es también 'ser sensible'. Y no sólo. Es también 'ser paciente' ("condicionado y limitado"[918]), pues padece sus necesidades como 'impulsos'[919] que lo llevan a la acción. Se revela así en el hombre tanto *praxis* como *pathos*, característica dual de ser activo y pasivo, sujeto y objeto –dualidad (¡no dualismo!) que ha dejado perplejos a tantos filósofos-.

Ahora bien, no olvidemos que el hombre es un 'ser natural' ya que vive en la naturaleza, y gracias a su 'ser objetivo' y su 'ser paciente' en doble relación con ésta a través de su cuerpo. El hombre ejerce sus fuerzas y trata de satisfacer sus necesidades en los objetos de la naturaleza. La relación que Marx describe del hombre con la naturaleza, recuerda mucho a la idea de Merleau-Ponty del hombre como 'sensible ejemplar', cuerpo encarnado:

> La naturaleza es el cuerpo inorgánico del hombre; la naturaleza, en cuanto ella misma, no es cuerpo humano. Que el hombre 'vive' de la naturaleza quiere decir que la naturaleza es su cuerpo, con el que ha de mantenerse en proceso continuo para o morir. Que la vida física y espiritual del hombre está ligada con la naturaleza no tiene otro sentido que el de que la naturaleza está ligada consigo misma, pues el hombre es una parte de la naturaleza.[920]

La cita es puntual. Implica (y anuncia para quien lo sepa ver) una relación muy distinta del hombre con la naturaleza de aquella usual en la Modernidad. El hombre y la naturaleza tienen una estructura quiasmática: están entramados en la misma carne. Ello prácticamente reclama un modo de ser-en-el-mundo muy especial, del cual se hablará en el siguiente capítulo cuando se entable la discusión en torno al 'habitar'. No hay que dejar de observar que Marx señala que no sólo la vida 'física' sino también la 'espiritual' está ligada a la naturaleza. Se anuncia ya el quiasmo de la existencia del hombre, que se juega entre lo natural y lo cultural.

---

918. Ibid.

919. "El hombre como ser objetivo sensible es por eso un ser paciente, y por ser un ser que siente su pasión un ser apasionado. La pasión es la fuerza esencial del hombre que tiende enérgicamente hacia su objeto." Ibid., 193.

920. Ibid., 112.

3.4.2 Quiasmo: la expresión de lo humano

En el presente apartado se seguirá ahondando sobre la idea del hombre de Marx, dado que ésta servirá de enlace con la idea de la expresión que maneja Merleau-Ponty. Gracias a ella se podrá defender la idea de la continuidad del cuerpo que es a la vez 'macizo' y 'glorioso' gracias al 'ser de la carne'. A través de la expresión será posible postular la existencia de una fase sutil del cuerpo que llamaremos 'aura' –siguiendo a Walter Benjamin-. Tal idea nos dará una primera indicación sobre lo que es el movimiento del 'habitar'.

3.4.2.1 La expresión de lo humano

Volviendo a Marx, pues, éste afirma que el hombre "no es sólo ser natural, sino ser natural 'humano', es decir, un ser que es para sí, que por ello es 'ser genérico', que en cuanto tal tiene que afirmarse y confirmarse tanto en su ser como en su saber."[921] Si se observa con cuidado se encuentran varias cosas importantes aquí. Primero está el quiasmo representado por el 'ser natural humano'; segundo, la idea de que el hombre es 'ser para sí'. Sobre ésta pueden hacerse tres lecturas.

La primera es que el hombre está destinado a sí mismo, es decir que tiene el derecho a gozarse, a disfrutarse y la responsabilidad de autorrealizarse. La segunda es que el hombre es 'ser consciente' capaz de observarse a sí mismo y enrollarse sobre sí mismo: sujeto que puede tratarse a sí mismo como objeto de su acción (idea confirmada por la idea de la 'carne'). La tercera es que el hombre es 'ser genérico' ya que se reconoce como parte de un género de seres similares a sí mismo con los que puede entrar en relación.

De hecho, por la experiencia el hombre sabe que no sólo puede entrar en relación, sino que en última instancia no tiene otra opción. El ser humano es un 'ser social' y su humanidad se le da por su ser-con-otros (y muchas veces para-otros). Así, este cuerpo natural (agente y paciente) gana su ser 'humano' por la relación con los otros que lo dotan de nombre, historia, cultura y lenguaje – relaciones de Poder que lo 'atraviesan' y que condicionan aquello que 'puede'-. Esta relación es la relación de 'sujeción' original que permite las distintas

921. Ibid., 193.

identidades a partir de una doble herencia que recibe el cuerpo: una herencia genética y una herencia histórica. El momento y contexto del nacimiento, sirven de marcador, de anclaje a un cuerpo que entonces verdaderamente se vuelve 'centro de gravedad' de la propia 'vida humana'. El hombre es 'ser genérico':

> No sólo porque en la teoría y en la práctica toma como objeto suyo al género, tanto el suyo propio como el de las demás cosas, sin también, y esto no es más que otra expresión para lo mismo, porque se relaciona consigo mismo como el género actual, viviente, porque se relaciona consigo mismo como ser 'universal' y por eso libre.[922]

Este carácter 'universal' del hombre es importante porque abre a la 'vida espiritual' del hombre. Muestra como el hombre expande su actividad más allá de la actividad animal (simplemente ligada a la subsistencia) para crear el mundo de lo humano. Amplia así, su espectro de acción para afirmar sus fuerzas. "La universalidad del hombre aparece en la práctica justamente en la universalidad que hace de la naturaleza toda su cuerpo inorgánico, tanto por ser 1) un medio de subsistencia inmediato, como por ser 2) la materia, el objeto y el instrumento de su actividad vital."[923]

La cita anterior permanece un tanto obscura a menos de que se explique el concepto de necesidad que se puede entresacar de Marx. Necesidad es un concepto central que es usado profusamente por el autor de *El Capital*, no obstante que jamás establece una definición del mismo. A pesar de ello, se pueden sacar conclusiones a partir de las principales tendencias en el uso del término – como lo hace la filósofa húngara Agnes Heller-. Tras su revisión de la obra de Marx, Heller lanza una concepción inicial donde "la necesidad es deseo consciente, aspiración, intervención dirigida en todo momento hacia un cierto objeto y que motiva la acción como tal."[924]

Ahora bien, la relación entre la necesidad y el objeto no es una relación tan simple como parece a primera vista. Objeto y necesidad "están en 'correlación': la necesidad se refiere en todo momento a algún objeto material o a una actividad concreta. Los objetos 'hacen existir' las necesidades y a la inversa las

---

922. Ibid., 110.

923. Ibid., 111.

924. Heller, *Teoría de las necesidades en Marx*, 170.

necesidades a los objetos. Las necesidades y su objeto son 'momentos', 'lados' de un mismo conjunto."[925] La relación de causalidad queda en entredicho, como sucede por cierto con la *gestalt*. Con la necesidad aparece una vez más la figura del quiasmo. No obstante, aún parece un poco oscuro lo que quiere decirse.

Es posible distinguir varias clases de necesidades. Lo primero que se encuentra es toda una serie de necesidades para la subsistencia que, como bien señala Heller, más que necesidades son un 'límite existencial' más allá del cual desaparece la existencia. Son los 'medios de subsistencia inmediata', comunes a los animales y a los hombres. Por lo mismo no se habla de "'necesidades naturales' sino de límite existencial para la satisfacción de las necesidades."[926] En general podemos imaginar qué comprende tal límite: se incluyen el comer, el dormir, y el tomar agua, entre otros.

Es difícil separar estos mínimos para la existencia de referentes culturales. Por ello, se lanza la categoría de necesidades 'necesarias', "aquellas necesidades 'surgidas' históricamente y 'no' dirigidas a la mera supervivencia, en las cuales el elemento cultural, el moral y la costumbre son decisivos."[927] Éstas incluyen todo lo mínimamente necesario para llevar una vida 'normal' en un contexto social determinado. Lo anterior apunta algo importante:

> las necesidades son 'personales' (sólo las personas desean conscientemente algo, esperan poseer algo, lo anhelan) y al mismo tiempo 'sociales' (desde el momento en que el objeto de toda necesidad viene proporcionado por la objetivación social). No existen 'necesidades naturales'.[928]

A continuación, se mencionan las necesidades 'radicales', de carácter 'espiritual', ya que sólo pueden ser satisfechas cualitativamente. "Las necesidades radicales constituyen la diferencia, lo único, lo idiosincrásico de la persona singular y también de las comunidades."[929] Hablamos de las necesidades que deben ser cubiertas para permitir el florecimiento de lo humano en el hombre. En ellas

---

925. Ibid., 43.

926. Ibid., 33.

927. Ibid.

928. Ibid., 170.

929. Ibid., 120.

descansa la 'esencia' de lo humano. Son las necesidades humanas propiamente dichas.

En estas necesidades radicales juegan un papel muy importante las 'pasiones y aptitudes' de los hombres (usualmente ligados entre sí), que se tornan una verdadera necesidad para la realización de la humanidad. "La capacidad (*fähigkeit*) para la actividad concreta es por consiguiente una de las mayores necesidades del hombre. (Este es el fundamento filosófico, luego tan determinante, de la concepción marxiana de la elevación del trabajo a 'necesidad vital')."[930] La expresión de 'lo que puedo' es así una 'necesidad radical'. De no cumplirse los hombres pueden seguir su existencia, si bien frustrados -rotos-. Estas necesidades son muy importantes, pues reivindican el derecho a realizar aquellos 'llamados' del fuero interno. Es por ellas que el hombre puede mostrar el tamaño de sus vuelos. En ellas se juega su humanidad. Son radicales porque están en la raíz de la humanidad.

Sobre éstas últimas descansa lo que Marx entiende como 'actividad vital' del hombre. Actividad que lo sitúa por encima del 'límite de subsistencia', y de alguna forma lo ubica ya en la esfera económica del derroche. Es aquí donde se juega el hombre, la plenitud del hombre, la autorrealización del hombre. A partir de aquí el hombre 'se expresa' (expresa 'lo que puede') y genera un mundo verdaderamente humano: el mundo de las intersignificaciones, de la cultura. Por ello es que Marx da tanto peso a la idea de trabajo:

> En primer término, el trabajo, la 'actividad vital', la 'vida productiva misma', aparece ante el hombre sólo como un medio para la satisfacción de una necesidad, de la necesidad de mantener la existencia física. La vida productiva es, sin embargo, la vida genérica. Es la vida que crea vida. En la forma de actividad vital reside el carácter dado de una especie, su carácter genérico y la actividad libre, consciente, es el carácter genérico del hombre. La vida misma aparece sólo como 'medio de vida'.[931]

Es en este sentido que se puede afirmar que el animal "produce únicamente por mandato de la necesidad física inmediata, mientras que el hombre produce incluso libre de la necesidad física y sólo produce realmente liberado de

---

930. Ibid., 45.

931. Marx, *Manuscritos de economía y filosofía*, 112.

ella (...) por ello el hombre crea también según las leyes de la belleza."[932] La belleza aparece como criterio más allá de la utilidad. Es representante por excelencia de las necesidades de tipo cualitativo: las necesidades radicales.

El objetivo del trabajo 'debería' apuntar hacia "el hombre en esta plena riqueza de su ser, al hombre 'rica' y profundamente 'dotado de todos los sentidos'."[933] La verdadera 'actividad vital' del hombre en su trabajo, en la relación con el mundo, arroja una 'riqueza' de carácter antropológico:

> Se ve como en lugar de la 'riqueza' y la 'miseria' de la Economía Política aparece el 'hombre rico' y la rica necesidad 'humana'. El hombre rico es, al mismo tiempo, el hombre 'necesitado' de una totalidad de exteriorización vital humana. El hombre en el que su propia realización existe como necesidad interna, como 'urgencia'.[934]

Esta otra 'riqueza' cae prácticamente por entero en el campo de la expresión (del propio 'poder'). El ser humano quiere expresar y liberar sus fuerzas y capacidades. Esas que son sus verdaderas y profundas necesidades y que están mucho más allá de 'necesidades necesarias' y 'límites de subsistencia'. Se está hablando aquí de aquello que se reconoce como lo propiamente humano y que parten de una relación distinta con el mundo, mucho más allá del simple criterio de 'utilidad'.

La riqueza humana dada por un trabajo que obedece a las 'necesidades radicales' se desprende de una humanización de los sentidos impulsados por criterios cualitativos ligados al disfrute y la realización humana. Implica el uso "no sólo los cinco sentidos, sino también los llamados sentidos espirituales, los sentidos prácticos (voluntad, amor, etc.), en una palabra, el sentido 'humano', la humanidad, los sentidos, se constituyen únicamente mediante la existencia de 'su' objeto, mediante la naturaleza 'humanizada'."[935] Sentidos desarrollados por una relación múltiple y compleja con el mundo. Se está hablando aquí de la experiencia de lo 'esencial' de la experiencia verdaderamente humana:

---

932. Ibid., 113.

933. Ibid., 147.

934. Ibid., 149-150.

935. Ibid., 146.

> La esencia humana (la riqueza del hombre), cuyos conceptos constitutivos son universalidad, consciencia, socialidad, objetivación y libertad, se configura en sus características dinámicas cuando el ser humano se eleva a 'hombre'. Lo que diferencia al hombre como ser social del mundo animal son las 'posibilidades de la especie en sí'.[936]

3.4.2.2 Superar al hombre

Con su importantísima diferencia en cuanto a la idea del tiempo (Marx cree en el progreso, Nietzsche cree en el eterno retorno), la idea marxista de la 'actividad vital' que tiende a la 'riqueza humana' encuentra ciertos ecos con la idea nietzscheana de 'voluntad de poder'. La 'voluntad de poder' busca afirmar las fuerzas y la vitalidad del hombre ('lo que puede'), por lo que Nietzsche no duda en afirmar que habría que pensar "bien antes de afirmar que el instinto de autoconservación es el instinto cardinal de un ser orgánico. Algo vivo quiere, antes que nada, 'dar libre curso' a su fuerza –la vida misma es voluntad de poder-: la autoconservación es tan sólo una de las consecuencias indirectas y más frecuentes de esto."[937]

La voluntad de poder para Nietzsche debería llevar a un 'nihilismo activo', a un "momento del gran desprecio" por lo que hay.[938] Lo que habría que despreciar es al hombre como se le conoce. Pero hay que entenderlo bien, se desprecia lo que hay justamente en aras de lo que puede haber a partir de esto que hay. Nietzsche va contra el hombre en la forma en la que se le ha conocido: como ese ser timorato y débil que no se atreve a querer lo que quiere, a querer lo que 'necesita', a expresar 'lo que puede'. Es por ello que reclama la figura del *Übermensch*, del 'suprahombre'.[939] Esto es la superación del hombre, o como dice Vattimo, "el 'hombre del ultra'."[940] El hombre demanda su superación:

> El más sabio de vosotros no es más que un ser dividido, híbrido de planta y de fantasma. (...) ¡Yo os muestro el superhombre! El superhombre es el

---

936. Heller, *Teoría de las necesidades en Marx*, 150

937. Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*, § 13, 36.

938. Nietzsche, *Así habló Zaratustra,* prólogo § 3, 44.

939. Cabe recordar que en el capitulo 2 se anunció que se adoptaría le propuesta de José Jara de hablar de 'suprahombre' en vez de 'superhombre', por reflejar de mejor manera la idea del *übermensch* nietzscheano.

940. Vattimo, 34.

> sentido de la tierra. (...) Yo os exhorto hermanos, a que permanezcáis fieles a la tierra y a que no creáis a quienes os hablan de esperanzas ultraterrenas.[941]

Ese suprahombre, que es 'el sentido de la tierra', parte del cuerpo. Para ir hacia él es preciso afirmar las fuerzas, satisfacer las 'necesidades radicales' que de él emanan. La voluntad de poder, así entendida, es la afirmación de 'lo que puedo'. De alguna forma es la afirmación del *cogito* tácito merleaupontyano: del 'yo puedo', es decir del poder que hace lo que soy yo. Según Deleuze

> [l]a voluntad de poder, (...), no consiste en codiciar, ni siquiera en 'tomar', sino en 'crear' y 'dar'. El Poder, como voluntad de poder, no es lo que la voluntad quiere, sino lo 'que' quiere en la voluntad (Dionisio en persona). La voluntad de poder es el elemento diferencial del que se derivan las fuerzas en presencia y su cualidad respectiva en un complejo. Por eso siempre es presentada como un elemento móvil, aéreo, pluralista. Por voluntad de poder una fuerza manda, pero también por voluntad de poder una fuerza obedece. (...) la voluntad de poder hace que las fuerzas activas 'afirmen', y afirmen su propia diferencia: en ellas la afirmación es primera, la negación siempre es tan sólo una consecuencia, como un aumento de goce.[942]

No se trata aquí de igualar las antropologías que hasta aquí se han presentado. Hay diferencias importantes entre una y otra. Lo que se busca son los importantes puntos de coincidencia entre ellas. Puntos que muestran como todas plantean un regreso al cuerpo entendido como enraizamiento en la 'carne'. Enraizamiento que hace que los cuerpos estén atravesados por fuerzas, por impulsos, por capacidades y por necesidades. Y todas ellas demandan expresión. En la expresión es donde se encuentra lo que generalmente se piensa como 'típicamente' humano (y que muchas veces se olvida, procede de la corporalidad –con todo lo que ella implica-).

En ella se muestra la libertad humana. Como dice Fromm a partir de su lectura de Marx: "el hombre es independiente sólo '...si afirma su individualidad como hombre total en cada una de sus relaciones con el mundo, al ver, oír, oler, saborear, sentir, pensar, desear, amar; en resumen, si afirma y expresa todos los

---

941. Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, 43.

942. Deléuze, 217.

órganos de su individualidad', si no sólo es libre 'de' sino libre 'para'."[943] El momento de la expresión -profunda, auténtica- sería aquel "cuando el 'hombre' real, corpóreo, en pie sobre la tierra firme y aspirando y exhalando todas las fuerzas naturales, 'pone' sus fuerzas 'esenciales' reales y objetivas"[944] sobre la tierra. Merleau-Ponty nos ofrece una imagen elocuente de ella:

> Por primera vez deja el cuerpo de acoplarse al mundo, se abraza a otro cuerpo, aplicándose meticulosamente a él con toda su extensión, dibujando incansablemente con sus manos la extraña figura que a su vez da cuanto recibe, perdido fuera del mundo y de la finalidad, fascinado por el quehacer único de sostenerse en el Ser con otra vida y construirse el 'fuera' de su 'dentro' y el 'dentro' de su 'fuera'. Y a partir de entonces, movimiento, tacto y visión, aplicándose al otro y a sí mismos, ascienden hacia su origen y, con la acción paciente y silenciosa del deseo, se inicia la paradoja de la expresión.[945]

De alguna forma, como con las fuerzas en Nietzsche, y hasta cierto punto con las necesidades en Marx, hay una muerte de la autoría de la expresión. Lo que se expresa es 'lo que es'. La expresión se da mediante el cuerpo que se juega. El acto de expresión es probablemente uno de los actos más personales que existen, y sin embargo no es 'uno' el que se expresa. "Ya no es el ejecutante quien produce o reproduce la sonata: se siente, y lo sienten los otros, al servicio de la sonata es ésta quien canta a través de él, o quien grita tan bruscamente que el músico ha de 'correr a su arco para seguirla."[946] La expresión en este sentido sería una flexión del ser sobre sí mismo, como la caricia que nunca acaba de alcanzar eso a lo que tiende; nunca se cierra.

Esta expresión es el movimiento del cuerpo. La expresión parte del cuerpo y es un movimiento de incorporación. Es por ella que uno refuerza su entrecruzamiento con el mundo, lo hace evidente. "El cuerpo es nuestro medio general de poseer un mundo" –dice Merleau-Ponty-.[947] ¿Cómo lo hace? Presta "a los movimientos instantáneos de la espontaneidad un poco de acción renovable y

---

943. Fromm, 49.

944. Marx, *Manuscritos de economía y filosofía*, 191.

945. Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, 179.

946. Ibid., 189.

947. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, 163.

de existencia independiente'."[948] En otras palabras le da expresión a lo que 'espontáneamente' surge de 'lo que es' y hacia 'lo que es'. Por ello,

> El cuerpo sentido y el cuerpo sintiente son como el reverso y el anverso o como dos segmentos de un solo recorrido circular que, por arriba, va de izquierda a derecha, y, por abajo, de derecha a izquierda, pero sólo constituye un movimiento único en sus dos fases. (...) Si el cuerpo es único en sus dos fases, incorpora todo lo sensible y, con el mismo movimiento, se incorpora a sí mismo a una 'sensibilidad en sí'.[949]

3.4.2.3 La expresión es corporal

El primer caso de este tipo de expresión que es simultáneamente apropiación del y entrega al mundo -es decir 'habitar'-, sería una expresión netamente corporal. Expresión muda, en sentido literal. "Se dice que el cuerpo ha comprendido que la habitud es adquirida cuando se ha dejado penetrar por una nueva significación, cuando se ha asimilado un nuevo núcleo significativo."[950] Esto sería un movimiento, una acción del cuerpo, que por la flexión sobre el mundo expresaría las fuerzas y capacidades del hombre –incluso las expandiría-. Sobre esta no se ahondará mucho para no pecar de redundancia.

En cambio, será prudente detenerse sobre el caso de la expresión lingüística. Hay la tendencia a pensar esta última como algo escindido del mundo, perteneciente a una esfera de idealidad. Pero tal 'claridad' (opuesta a la densidad del mundo) no es más que un engaño resultado del propio juego del lenguaje. En realidad:

> la claridad del lenguaje se establece contra un fondo oscuro, y si llevamos la indagación lo bastante lejos, encontraremos finalmente que el lenguaje, también el lenguaje, nada dice fuera de sí mismo, o que su sentido no es separable de él. Habría que indagar, pues, los primeros esbozos del lenguaje en la gesticulación emocional por la que el hombre superpone al mundo dado el mundo según el hombre.[951]

En el lenguaje parece como si la "visibilidad que anima el mundo sensible emigrase (...) como si mudara de carne, dejando la del cuerpo por la del lenguaje,

---

948. Ibid., 164.

949. Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, 172.

950. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, 164.

951. Ibid., 205.

y quedara exenta, pero no libre, de toda condición."[952] De entrada, la palabra tiene cierta materialidad que está en comunicación con la del cuerpo. La palabra tiene una "esencia articular y sonora [para que funcione] como una de las modulaciones, uno de los usos posibles de mi cuerpo."[953] El lenguaje –la expresión, en general- pertenece al cuerpo:

> Siempre ha habido quien observara que el gesto o la palabra transfiguraban al cuerpo, pero contentándose con decir que esos desarrollaban o manifestaban otro poder, pensamiento o alma. No se veía que, para poderlo expresar, el cuerpo tiene que devenir, en último análisis, el pensamiento o la intención que nos significa. Es él el que muestra, el que habla.[954]

Es posible dividir al lenguaje en 'palabra hablada' y 'palabra hablante'. La primera sería la sedimentación que queda de todos los usos pasados del lenguaje. Sedimentación que se da en el ambiente social, pero también por cierto, en los cuerpos. Tal sedimentación es reactualizada y lanzada de nuevo al 'mundo lingüístico y cultural' por medio de la palabra 'hablante'.[955] La palabra hablante expresa una 'intención de hablar' que "sólo puede hallarse en una experiencia abierta; aparece como la ebullición en un líquido, cuando, en el espesor del ser, se constituyen unas zonas de vacío que se desplazan al exterior."[956] El acto del habla hace evidente la reversibilidad de la percepción muda y la palabra que se da en la 'carne' del lenguaje:

> Cuando la visión silenciosa cae en la palabra y cuando, recíprocamente, la palabra abriendo un campo de lo nombrable y lo decible se inscribe en él (...) lo hace en virtud del mismo fenómeno fundamental de reversibilidad

---

952. Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, 189.

953. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, 197. En otro lado señala también que "si se explicitara completamente la arquitectónica del cuerpo, su armazón ontológica, y cómo se ve y oye, se vería que la estructura de su mundo mudo es tal que en ella se dan ya todas las posibilidades del lenguaje." Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, 191.

954. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, 214.

955. Ibid., 213.

956. Ibid.

que sostiene la percepción muda y la palabra, y se manifiesta como una existencia casi carnal de la idea como por una sublimación de la carne.[957]

Así, el acto del habla se muestra como una variante más de la expresión. El lenguaje queda subsumido en el campo más amplio y general de lo expresivo. Expresión que es "esta potencia abierta e indefinida de significar –eso es, a la vez de captar y comunicar un sentido- por la que el hombre se trasciende hacia un comportamiento nuevo, o hacia otro, o hacia su propio pensamiento a través de su cuerpo y de su palabra."[958] Este movimiento expresivo puede ser "conquistador, activo, creador, siempre que se dice algo en sentido pleno."[959] ¿Qué significa expresar en sentido pleno? Significa estar en relación profunda con las fuerzas de la carne; no combatir los impulsos, sino servirles. De esta manera, la expresión ayuda a habitar el mundo. En el caso del lenguaje, por ejemplo, "su textura carnal nos presenta la ausencia de toda carne; es un surco que se va trazando mágicamente ante nuestros ojos, sin que lo trace nadie, cierto repliegue, cierta interioridad, cierta ausencia, una negatividad que es algo, puesto que está limitada [al soporte de la expresión misma]."[960]

Por el movimiento expresivo se va 'urbanizando el mundo', se le hace habitable. Esta 'urbanización' sería el principio del habitar: la proyección de la humanización de la realidad para hacerla mundo (como cuando se habla del 'urbanismo' de una ciudad) El despliegue de una narración que ayuda a la 'apropiación' del espacio-tiempo que se habita. Esta es la función, por ejemplo, del contar historias –como ya se vio en otra parte[961]-. La expresión significativa de uno es "un cierto hueco que quiere colmarse"[962], y que exige del otro (que puede ser uno mismo) "una modulación sincrónica de mi propia existencia, una

957. Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, 191.

958. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, 214.

959. Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, 189.

960. Ibid., 186.

961. El apartado sobre la propuesta del 'cuentacuentos' de Walter Benjamin, tratada en el capítulo 2.

962. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, 200.

transformación de mi ser."[963] La expresión es comunicativa, y en ese movimiento propicia la generación del mundo de lo humano que es socializado. La expresión que es movimiento expansivo ayuda a hacer de la realidad un mundo, es decir un lugar habitable del cual expande sus posibilidades.

> La operación de expresión, cuando está bien lograda, no solamente deja un sumario al lector y al mismo escritor, hace existir la significación como una cosa en el mismo corazón del texto, la hace vivir en un organismo de vocablos, la instala en el escritor o en el lector como un nuevo órgano de los sentidos, abre un nuevo campo o una nueva dimensión a nuestra experiencia.[964]

La expresión exige la dilatación del propio cuerpo; la 'universalización' del ser del hombre, en términos de Marx. Tal universalización hace que se tenga una relación más cercana y amplia con la naturaleza, de manera que estando más cerca de ella pueden 'objetivarse' las fuerzas y satisfacerse las necesidades radicales. En ese movimiento expresivo, un mundo cultural y lingüístico particular es creado. Pero no sólo. "Esta función que adivinamos a través del lenguaje, que se reitera, se apoya en sí misma, o que, como una oleada, se acumula y se recoge para proyectarse más allá de sí misma"[965], es una expansión del propio cuerpo. Es la aparición del propio y particular 'poder': la particular presencia de un cuerpo humano particular en el mundo. Tal presencia que es sentida como un estilo o forma de ser en el mundo es el 'aura'.

3.4.3 *Ipse* o el aura

La expresión del ser a través del propio cuerpo genera una serie de 'historias no contadas' que reclaman ser narradas. Tal narración forma una concordancia de discordancias que es la 'identidad narrativa' del hombre y que se elabora a través de la *praxis*. Esto es inevitable. Todo lo que hacemos, todo lo que se expresa desde el fondo de la carne, tiene un sentido. El cuerpo se presenta como un campo de tensión entre una gran diversidad de sentidos que emergen tanto de lo natural, como de la sedimentación de sentidos acumulados en el

---

963. Ibid., 201.

964. Ibid., 199.

965. Ibid., 214.

mundo cultural y lingüístico, y que en última instancia se 'naturalizan' al ser 'inscritos' en el cuerpo.

Todos ellos se juegan al momento en que un hombre existe en el mundo. En cada acción, en cada palabra, el cuerpo va desprendiendo una serie de sentidos; algunos son conscientes, otros inconscientes. De cualquier forma, dado que todos se desprenden de este cuerpo que soy me veo forzado a reconocerlos como míos. Aparece ahí el imperativo ético de la responsabilidad sobre la agencia. Y por lo mismo se busca una 'concordancia discordante' a través del entramado de todas esas pequeñas historias, de todas esas expresiones que se reconocen propias. Este sentido que se busca formar como un trenzado de sentidos es la 'identidad narrativa' cuyo eje gira normalmente en torno a la historia de un 'poder' que se expresa en el mundo.

Tal identidad es importante ya que se vuelve un sentido más que se arroja hacia el ser y se inscribe en el propio cuerpo. Juega un papel como articulador que busca ir sumando una 'permanencia en el tiempo' de esa trenza de sentido, mediante un movimiento de trenzado que se va actualizando en cada presente y que tiene que hacer referencia inevitablemente a la experiencia de ser un cuerpo en el mundo. Cuerpo que en tanto mío, encontrándose en el centro de la narración de mi vida, reconozco como identidad-*idem* y en torno al cual se teje la identidad-*ipse*.

Por la estructura de la carne no hay verdadera separación entre ambos. Es más bien un quiasmo: entrecruzamiento en donde es difícil decir qué es el exterior y qué es el interior. "Comportamiento y organismo son inseparables, actúan y se constituyen mutua y recíprocamente: De un lado, el cuerpo es como la envoltura, el esbozo del comportamiento, del otro, el comportamiento es, literalmente, un segundo cuerpo que se añade al cuerpo natural."[966] Podría decirse que es un cuerpo en dos fases cuya continuidad se debe a su participación en la 'carne'.

En todo caso, al tratar a una persona en particular existe la experiencia de una 'personalidad' o 'estilo particular de ser' que se debe a la configuración de ese cuerpo como 'centro de gravedad' y que se expresa mediante su actuar. A partir

---

966. Merleau-Ponty (*La nature. Notes du Collège de France*, 127), citado en Ramírez, *Escorzos y horizontes*, 91.

del momento de anclaje de esa particular 'dehiscencia de la carne' que es la persona que está sentada enfrente, de esa doble herencia genética y cultural, y de la sujeción en las mallas de Poder, de sus acciones, dichos, y de la narración que sobre sí hace, él/ella tiene un aire característico. Desarrolla una presencia especial, un algo que lleva sobre la superficie de la piel, que emana de ella, cuyas raíces se encuentran en la profundidad del ser y que tiende a generar cierta atmósfera a su alrededor. Ese estilo (modo particular de ser) es el 'aura' de la persona. Y tal aura sienta un modo particular de ser y estar en el mundo, generando ciertas posibilidades de 'habitar'. Es literalmente la carne desenrollándose y urbanizando el mundo de cierta forma a través de su dehiscencia.

De alguna forma la identidad *ipse* participa de la reversibilidad de la carne. Se le puede identificar como el 'aura' que echa raíces en la 'profundidad' de la carne y se 'muestra' como lo 'invisible' del cuerpo que le es característico: es aquello que cuando alguien sufre un accidente grave que cambia o silencia su personalidad lleva a expresiones tales como "es que ya no parece el mismo" o "es como si no estuviera", e incluso a sentencias como "ya no es él", aún si se enfrenta el observador al mismo cuerpo que tan bien conocía. Lo que se esfuma es el 'estilo' de ese cuerpo: el aura que proyectaba su forma particular de habitar. Ese 'más-allá-de-lo-físico' que, aunque revela 'lo que es' como más que la simple suma de partes, se debe a la corporalidad de una dehiscencia de la carne.

Lo *idem* de la identidad humana es mucho más estable y robusta, es la parte maciza de la corporalidad humana que se mantiene más o menos la misma a lo largo del tiempo. En cambio, lo *ipse* de la identidad humana es mucho más frágil y sutil. Es la fase 'gloriosa' del cuerpo. Piénsese en una flor, donde le *idem* sería el sólido tallo mientras que lo *ipse* sería los delicados pétalos que conforman su aura. En realidad el cuerpo humano es algo similar a esto, pues para que el aura se despliegue, para que un hombre en particular exprese su particular 'poder', se requieren de condiciones especiales.

3.4.3.1 *Erfahrung*: la experiencia 'épica'

Por supuesto el aura no es algo que esté dado de comienzo y que así permanezca por los siglos de los siglos. El aura en tanto expresión de la identidad

ipse se va transformando con el paso del tiempo. La trenza de la identidad narrativa va trenzando nuevas historias o retejiendo partes que ya habían sido contadas de formas nuevas e inéditas. El aura se va formando en el juego de la experiencia que es la relación con el mundo.

No sería esta la experiencia cuasi fotográfica y de impresiones exclusivamente emocionales que Walter Benjamin reconoce con el término *erlebnis*. Dicho tipo de experiencia es tan inmediata como efímera, y hace de la vida un líquido que fluye sin mayor resistencia. Esta sería experiencia 'épica' o 'agónica' -en el sentido de *erfahrung* como privilegia Walter Benjamin en sus escritos-, una que requiere esfuerzo y que va dejando ciertas marcas sobre la piel; una experiencia que se da por acumulación, que requiere del tiempo y de una toma de distancia:

> ella involucra la habilidad de traducir los rastros de eventos pasados en memorias presentes, pero también de registrar la distancia temporal entre ahora y entonces, reconocer el inevitable carácter retardado de la memoria en vez de ocultarlo, y preservar una relación alegórica más que simbólica entre pasado y presente (y por lo mismo entre presente y futuro potencial).[967]

Es importante resaltar que esta visión sobre la experiencia prefiere la relación alegórica entre los distintos momentos del tiempo. Hay en la alegoría[968] una persistencia literaria que la hace favorable a la operación poética de la narración ya que privilegia un pensar poético que da entrada a las diversas capas

---

967. *it "involved the ability to translate the traces of past events into present memories but also to register the temporal distance between now and then, acknowledge the inevitable belatedness of memory rather than smooth it over, and preserve an allegorical rather than symbolic relationship between past and present (and thus between present and potential future)."* Martin Jay, *Songs of Experience* (London: University of California Press, 2005), 340

968. "1. f. Ficción en virtud de la cual algo representa o significa otra cosa diferente. La venda y las alas de Cupido son una alegoría. 2. f. Obra o composición literaria o artística de sentido alegórico. 3. f. Esc. y Pint. Representación simbólica de ideas abstractas por medio de figuras, grupos de estas o atributos. 4. f. Ret. Figura que consiste en hacer patentes en el discurso, por medio de varias metáforas consecutivas, un sentido recto y otro figurado, ambos completos, a fin de dar a entender una cosa expresando otra diferente." *Diccionario de la Real Academia de la lengua Española*, s.v. "Alegoría", http://www.rae.es (consultado 6 de abril de 2009).

de la experiencia que se van acumulando. De hecho, la experiencia abre un espacio 'alegórico'. En un artículo dedicado a extraer lo que serían los principios de una 'teoría de la alegoría' presente en los textos de Benjamin el crítico literario de origen norteamericano Bainard Cowan señala que "[e]n el análisis de Benjamin, la alegoría es preeminentemente una tipo de experiencia."[969] La alegoría señala una verdad ausente y no disponible al tiempo que presenta una situación antinómica: una de contradicción interior e irresoluble: una dialéctica que no termina (una 'hiperdialéctica' en términos de Merleau-Ponty). Tal espacio permite el despliegue del 'aura'.

Este modo de experiencia señalado por la figura de la alegoría (según la entiende Benjamin) reconoce las fuerzas en colisión que condicionan el comportamiento humano sin renunciar a la posibilidad de la agencia humana. Es el proceso activo de experimentar lo que interesa, lo épico del vivir que va integrando las diferentes capas de lo que se va presentando en la experiencia. Esto es a lo que se refiere Benjamin en *On some motifs in Baudelaire* al hablar sobre los distintos modelos de narración:

> el reemplazo de la antigua narración por la información, de la información por la sensación, refleja la creciente atrofia de la experiencia. En cambio, hay un contraste entre todas esas formas y el cuento, que es una de las formas más viejas de comunicación. El objeto del cuento no es informar de un acontecimiento *per se,* como en el caso de la información; en cambio, el cuento embute en sí la vida del cuentacuentos para pasarlo como experiencia a aquellos que escuchan.[970]

Tal modo de la experiencia (*erfahrung*), como puede verse, demanda un tipo de relación muy especial: un jugarse. No hay que olvidar que el hombre se hace por 'inversión de la praxis': una forma de relacionarse particular le va

---

969. Bainard Cowan, "*Walter Benjamin's Theory of Allegory*", *New German Critique* 22 (*Special Issue on Modernism*), (Winter, 1981): 110. http://www.jstor.org/stable/487866 (consultado el 7 de septiembre de 2009).

970. *"the replacement of the older narration by information, of information by sensation, reflects the increasing atrophy of experience. In turn, there is a contrast between all these forms and the story, which is one of the oldest forms of communication. It is not the object of the story to convey a happening per se, which is the purpose of information; rather it embeds in it the life of the storyteller in order to pass it on as experience to those listening.*" Benjamin, "*On Some Motifs in Baudelaire*", 161.

haciendo de cierto modo. Se requiere de otro tiempo y de otra "forma suave y aparentemente pasiva de agencia: la paciencia."[971] Cada experiencia particular es un tesoro que no es posible asimilar así sin más de forma inmediata. Se requiere rumiarla, se requiere tomar distancia para dejar que las cosas manifiesten su poder, su especificidad, su belleza. El aura es justamente la manifestación de la particularidad o estilo distintivo de algo, el "fenómeno único de una distancia, sin importar que tan cerca esté."[972] Hablar de aura "tiene la ventaja de clarificar el carácter ceremonial del fenómeno. Lo esencialmente distante es lo inaproximable: la inaproximabilidad es de hecho una cualidad primaria de la imagen ceremonial."[973] Por esta declaración no es raro que se tache al concepto de aura como 'teológico'. Sin embargo, lo verdaderamente importante es la idea de 'distancia' que habla de algo distinto e inasimilable (por inasible).

La idea de la 'manifestación única de una distancia' se torna muy sugerente si se la lee bajo una perspectiva merleaupontyana. La 'distancia' esencial que inevitablemente hay frente a las cosas se explica por la 'profundidad' del ser. A 'lo que es' -a la 'carne'-, la profundidad y la distancia le son esenciales si ha de mostrar aquello con lo que está 'preñado'.[974] No hay una adquisición inmediata del ser de la cosa, esta tiene autonomía y hasta cierta soberanía: un tiempo propio. "Lo que hay, pues, no son cosas idénticas a sí mismas, (...) sino algo a lo que sólo podemos acercarnos palpándolo con la mirada, cosas que no podemos aspirar a ver 'desnudas' porque la mirada misma las envuelve, las viste con su carne."[975] Esto está en relación directa con la 'negatividad' de la carne, en tanto "[e]lla designa precisamente la presencia del ser en tanto que esta presencia 'implica

---

971. de la Vega, *Safe Ports for Trust*, 42. "*This calls for a soft and seemingly passive way of agency: patienthood.*"

972. "*the unique phenomenon of a distance, however close it may be.*" Walter Benjamín, "*The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*", in *Illuminations*, 216.

973. Benjamin, "*On Some Motifs in Baudelaire*", 184." *This designation has the advantage of clarifying the ceremonial character of the phenomenon. The essentially distant is the inapproachable: inapproachability is in fact a primary quality of the ceremonial.*"

974. Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, 130.

975. Ibid., 127.

una distancia esencial'. Negatividad aquí es sinónimo de la invisibilidad inherente en la visibilidad de lo visible."[976] Lo que hay es más que la suma de las partes: mucho más.

Tal distancia es esencial a todos los seres que se dan en la percepción. "La trascendencia del mundo percibido no es una distancia medible, y por lo tanto reducible, entre el sujeto que percibe y la cosa percibida: esta distancia, bajo cualquier medida, pertenece al ser y es, de algún modo, una distancia interior."[977] Esta trascendencia inmanente a 'lo que hay' abre la posibilidad a que todas las cosas tengan 'aura'... siempre y cuando ésta se pueda manifestar. A quien está dispuesto a jugar.

> El ser efectivo, presente, último y primero, la cosa misma se traslucen a través de sus perspectivas, sólo se ofrecen, pues, a quien quiere, no tenerlos sino verlos, no cogerlos con pinzas o inmovilizarlos como bajo el objetivo de un microscopio, sino dejar que sean y presenciar su ser continuado; a quien se limita a dejarles el vacío, el espacio que reclaman, el eco que exigen y sigue su movimiento.[978]

Ello quiere decir que para que el aura de las cosas aparezca, para que las cosas revelen esa 'distancia esencial', es preciso una cierta actitud o disposición particular[979]. Disposición que se parece más a la del 'mago' o 'curandero' que a la del 'medico' frente al paciente. El curandero mantiene siempre una 'distancia natural' con el otro mientras que el médico anula la distancia. "En contraste al curandero –que se encuentra aún escondido en el médico- el cirujano en el momento decisivo se abstiene de enfrentar al paciente como a otro hombre; en vez de ello, es a través de la operación que penetra en él."[980] Se requiere una

---

976. Barbaras, 81. "*It precisely designates Being's presence as long as this presence implies an essential distance. Negativity here is synonymous with the invisibility inherent in the visibility of the visible.*"

977. Ibid., 82. *"the transcendence of the perceived world is not a measurable and therefore, reducible distance between the perceiving subject and the perceived thing: this distance, beneath any measure whatsoever, belongs to Being and is, in a way, an inner distance.*"

978. Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, 131.

979. En el próximo capítulo se hablará de tal disposición: el *ethos poiético.*

980. Benjamin, "*The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*", 227.

actitud diferente que la que el 'sujeto' tiene frente a sus 'objetos': se requiere del intervalo del juego.

Se requiere abrir esa distancia para establecer una relación distinta a la dominación. "Sin esa distancia la habilidad del objeto para devolver nuestra mirada, que Benjamin consideraba fundamental para frustrar la dominación del sujeto sobre el objeto, se vería comprometida."[981] Esa habilidad de devolvernos la mirada[982] –de ser en cierta forma interlocutor, de dejarse interpelar por la carne en la cosa- manifiesta la distancia y hace brotar el aura. Cuando alguien nos devuelve la mirada "se experimenta el aura en su sentido más pleno. (...) De ese modo, la experiencia del aura descansa en la transposición de una respuesta común a las relaciones humanas hacia la relación entre objetos inanimados o naturales y el hombre."[983]

3.4.3.2 Hacia una agencia 'suave'

Para que esa distancia propia de las relaciones humanas se abra es necesaria la suave agencia de la 'paciencia' por la que uno se dispone a ser afectado. Tal agencia se parece a los oficios artesanales (*craftsmanship*) por los cuales el agente se pone al servicio de la cosa que quiere expresarse.[984] Uno tiene que estar dispuesto a 'resonar' con la cosa, de otro modo se corre el riesgo de violentarla impidiendo la manifestación de su aura. Debe estar uno dispuesto a 'escuchar-ser'. Escuchar de modo tan profundo -como ya lo había dicho en otro lado- provoca la apertura de un 'espacio-que-escucha' (*listening-space*) en el que la escucha se torna impersonal y es más bien un 'atestiguar lo otro'. "Uno abre el

---

981. Jay, 333. "*Without that distance, the ability of the object to return our gaze that Benjamín saw as fundamental to thwarting the domination of the subject over the object would be jeopardized.*"

982. "*looking at someone carries the implicit expectation that our look will be returned by the object of our gaze.*" Benjamin, "*On Some Motifs in Baudelaire*", 184.

983. Ibid. "*there is an experience of the aura to the fullest extent. (...) Experience of the aura thus rests on the transposition of a response common in human relationships to the relationship between the inanimate or natural object and man.*"

984. de la Vega, *Safe Ports for Trust*, 50.

espacio-tiempo de la escucha e ingresa en el mismo para ser 'paciente', para convertirse en 'testigo'."[985] A partir de ello, puede el hombre experimentar el aura.

El 'aura' es, en otros términos, lo que se esperaría de lo que Marx concibe como una 'relación humana'[986]: el hombre se humaniza tratando 'humanamente' a los hombres y a las cosas. 'Humanamente' aquí está opuesto a 'utilitariamente'. Es decir que no se busca un beneficio económico ni se persigue la acumulación de riqueza. No se busca la dominación de la cosa, sino que la cosa muestre 'lo que puede' es decir su particularidad. Se deja que 'algo pase' proyectándose en el mundo y abriendo (a la manera de la metáfora) otras posibilidades del ser. Relacionándose mediante este modo suave de agencia se abre el espacio donde puede mostrarse el aura y donde se enriquece la 'experiencia'. En suma, apostar por la manifestación del aura se busca el desarrollo de lo humano: dejando que las cosas 'expresen' su aura, puede uno 'enriquecer' la propia al abrir otras formas de relación con las cosas distintas a la utilidad. Abrir el espacio para la manifestación del aura en las cosas es también abrir el espacio para la expresión del estilo de uno mediante la propia 'aura'.

Lo que es preciso entender es que el 'aura' es la manifestación de lo que algo o alguien puede. Es decir, que un aura particular es un producto de una *praxis* específica. Ello debiera ayudar a ver dos cosas. La primera es que el aura de algo o alguien está íntimamente enraizada en su corporalidad, es un despliegue de la posibilidad encerrada en la profundidad de un modo de ser. Lo segundo es que si el aura está atada a la *praxis*, incluso en las cosas, entonces habría que concebir diversas formas de la agencia: agencias no necesariamente violentas y forzudas como aquellas del hombre que busca la utilidad y el éxito. Serían estas 'agencias suaves'[987], cercanas quizá a la inmovilidad o a un accionar

---

985. Ibid., 56. "*One opens the space-time of listening and enters it to be patient, to become witness.*"

986. Marx, *Manuscritos de economía y filosofía*, 178.

987. En otro trabajo desarrollo a profundidad esta idea. Llamo a este tipo de agencia en la paciencia 'actos finos' (*thin acts*): lograr (*performing*) algo mientras se hace algo aparentemente sin relación alguna, incluso haciendo 'nada'. Es importante la liga con los términos *performance* y *performativity*. "*I like to think about them as 'the art of doing next-to- nothing'. It is a layer of agency surrounding our dwelling that functions at a level of affects.*" de la Vega, *Safe Ports for Trust*,

oblicuo que genera efectos indirectos, y que requieren de la apertura de la distancia para manifestarse y de cierto modo de atención profunda para ser percibidas.

La apropiación de la 'realidad' humana mediante el comportamiento humano hacia 'lo otro' y 'los otros' es la 'afirmación de la realidad humana'. Ésta es tan polifacética como múltiples son las 'determinaciones esenciales' y las 'actividades' del hombre. La afirmación de la realidad humana se da tanto mediante la eficacia humana como el 'sufrimiento' (padecer) del hombre -pues el sufrimiento humanamente entendido es un goce propio del hombre-.[988] En este tipo de relación la dominación queda descartada. Es preciso entregarse al juego: jugarse.

Esto es evidente si se toma en cuenta el énfasis que Marx pone sobre el 'sufrimiento'. Sufrir es padecer y el que padece es el 'ser paciente'. Esto es una invitación a relajar el ánimo de control. Hay que permitir que las cosas muestren 'lo que pueden', "entender la percepción como este pensamiento interrogativo que, más que poner el mundo, lo que hace es dejar que sea, y ante el cual se hacen y deshacen las cosas como deslizándose más acá del sí y del no."[989] Es apostar por el 'poder' en términos ontológicos, no políticos; no dominar, sino expresar 'lo que se puede'.

La apropiación del mundo bajo estos principios es una que está mucho más allá del 'tener'. En la relación humana los hombres "se relacionan con la cosa por amor a la cosa, pero la cosa misma es una relación 'humana objetiva' para sí y para el hombre y viceversa"; "sólo puedo relacionarme en la práctica de un modo humano con la cosa cuando la cosa se relaciona humanamente con el hombre."[990] Esta relación humana logra un hombre mucho más realizado, pues 'humaniza' sus

---

62. Para una discusión más amplia referirse al trabajo completo. Cfr. de la Vega Wood, Diego Alejandro. *'Safe Ports for Trust': Listening Being to Re-enchant the World* [tesis de maestría]. Amsterdam: *Erasmus Mundus Master of Arts International Performance Research*, 2010.

988. Marx, *Manuscritos de economía y filosofía,* 143-144.

989. Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, 131.

990. Marx, *Manuscritos de economía y filosofía*, 144. La segunda parte es una nota de Marx sobre el primer texto.

sentidos, y da salida a sus necesidades 'radicales'. En tanto que trata las cosas como fines y no como medios se neutraliza el criterio de 'utilidad'. "Necesidad y goce han perdido con ello su naturaleza 'egoísta' y la naturaleza ha perdido su pura 'utilidad', al convertirse la utilidad en utilidad 'humana'."[991]

Destáquese que este modo de relacionarse 'humano' necesario para la manifestación del 'aura' es el modo de relación que debiera haber entre los hombres: tratarse entre ellos como fines y no como medios. Más que dominar, dejar que desplieguen 'lo que pueden': su 'aura', su 'riqueza humana'. En tanto que es un modo 'paciente' de relacionarse en el que el hombre 'se deja afectar', es un modo enraizado en el cuerpo: percepción. Es el movimiento contrario a la acumulación del Capital que ve al mundo como una bolsa de recursos. Lo que se busca es enriquecer y profundizar la percepción entregándose al mundo para con ello fortalecer el quiasmo con el mismo. 'Universalizar' al hombre conduciéndolo hacia la 'riqueza humana' –para lo cual necesita atender sus 'necesidades radicales'-. "El hombre se apropia su esencia universal de forma universal, es decir, como hombre total"[992]: con todos sus sentidos.

De este modo, tiene una experiencia más rica de la realidad. Entonces, su experiencia se torna más plena y el mundo se le presenta como un lugar más gozoso. El hombre hecha raíces en el mundo y se entrega en el movimiento del 'habitar'. El hombre que gana en experiencia, gana también en humanidad. En cambio, "el hombre que pierde su capacidad para experimentar se siente botado fuera del calendario."[993] Ese hombre no puede seguir contando, pues ha perdido su dimensión humana. "Para su horror, el hombre melancólico mira la tierra revertirse a un mero estado de naturaleza. Ningún susurro de prehistoria lo rodea: no hay aura."[994] Ese hombre ha perdido el mundo y se ha perdido a sí mismo. Ya

---

991. Ibid., 144-145.

992. Ibid., 143.

993. Benjamin, *"On Some Motifs in Baudelaire"*, 181. "*The man who loses his capacity for experiencing feels as though he is dropped from the calendar.*"

994. Ibid., 181-182. "*To his horror, the melancholy man sees the earth revert to a mere state of nature. No breath of prehistory surrounds it: there is no aura.*"

no puede contar, porque no tiene 'relación humana'. Es un hombre sin sentido alguno. Ese hombre no puede habitar.

Entender la identidad-*ipse* del hombre como la fase sutil del cuerpo del hombre que es el aura llama a poner la atención sobre el fenómeno del habitar. En los párrafos anteriores se ha mostrado como el aura demanda una cierta forma de experiencia que se obtiene a partir de un cierto modo de relación con el mundo diferente al que se desprende del criterio de 'utilidad'. El cuerpo que es el hombre se transforma transformando al mundo mediante su trabajo. En tal relación objetiva puede urbanizar el mundo de distintas formas que le son más o menos propicias. No obstante, si ha de lograr su plenitud debe considerar que es un ser cuyo cuerpo es aurático, lo que implica que para realizar sus mayores posibilidades deba comprender lo que implica el movimiento (lúdico) del habitar. Y eso es justamente lo que se intentará en el capítulo siguiente.

Corolario

A lo largo del presente capítulo se ha revisado una particular idea del hombre que hace énfasis en su carácter corporal. Cada idea de hombre se desprende de una cierta ontología. Es decir, diferentes ontologías arrojan diferentes ideas del hombre (¡y diferentes soportes espirituales!). Históricamente la idea del hombre predominante en Occidente es una que se desprende de una ontología dualista, concepción que se profundizó durante la Modernidad y que ha probado ser poco provechosa para lograr la excelencia (*areté*) humana –la 'riqueza humana', para ponerla en términos de Marx-.

Las formas de habitar el mundo que los hombres han desplegado a partir de los supuestos dualistas han probado ser poco ecológicas. Los hombres han despreciado sus cuerpos y el entorno al que pertenecen bajo la ilusión de una supuesta superioridad sustentada en la separación del mundo de aquello que el sujeto 'netamente es': una 'cosa que piensa'. Los resultados de ello han sido bastante desalentadores al sopesarlos en términos humanos. Ello sugiere la necesidad de repensar al hombre y su relación con el mundo.

Por ello, se ha planteado una idea del hombre que parte de una ontología que se arriesga a introducir la dinamicidad del ser para hablar de 'lo que es': la 'carne'. Ello implica hablar del quiasmo de 'lo que es' que une lo 'sensible' con lo

'sintiente' sin llegar nunca a coincidir completamente -como puede verificarse en la cotidianidad de la experiencia humana-. De tal forma es posible dar cuenta de la multiplicidad de la experiencia de 'lo que es'; característica que aún si plantea retos importantes al pensar, es indispensable afrontar para dar cuenta del fenómeno de lo humano.

Dicho fenómeno parte de una base corpórea. Por ello hubo que revisar como se ha pensado y tratado al cuerpo bajo la mirada dualista, rescatando la importancia de la experiencia del cuerpo mediante el análisis fenomenológico de Merleau-Ponty. El cuerpo se entiende fenomenológicamente como un *cogito* tácito cuya ambigüedad se entiende por su condición temporal (entendida históricamente). Sobre esa base se propuso un cruce con la lectura hermenéutica de la identidad que propone Ricoeur. Tal cruce recuperó la inteligencia mimética (tratada ya en el capítulo anterior) integral al fenómeno humano. Esto permite describir el despliegue en el hombre desde el cuerpo hacia un aura. Tal despliegue muestra que los hombres son estructurados en forma de quiasmo que se entiende mejor a partir del el ser como 'carne'. Estructuración que se realiza en la condición humana por el fenómeno de la percepción y por la expresión (de lo que se puede).

La perspectiva presentada a lo largo del capítulo tiene la virtud de subrayar la importancia de detenerse a considerar el cuerpo con su 'tremenda potencia'. Subraya también la derivación de lo humano desde la naturaleza hacia la cultura para formar el quiasmo de un 'ser natural humano'. Ello no sólo plantea la importancia de lo corpóreo, del desarrollo de los 'sentidos humanos' para lograr la plenitud del hombre. También delinea la necesidad de otras formas de relación fuera de la lógica de la utilidad que permitan la 'manifestación del aura'. La máxima posibilidad del hombre está en el juego: en jugarse. La libertad del hombre se funda en el quiasmo de 'sí mismo'. Si el hombre se hace a sí mismo a través de sus acciones desde su realidad corporal, habiendo ya ubicado la estructura quiasmática de lo humano se impone hablar sobre los efectos de esta en la *praxis* humana. Ello apunta hacia el tema del 'habitar', al cual se dedicará el siguiente capítulo.