

PUBLICACIÓN DEL III SEMINARIO
INTERNACIONAL DE ARTES ESCÉNICAS

EL CUERPO Y EL ESPACIO

EN LA CREACIÓN
ESCÉNICA

2019



PUCP

Especialidad de Creación
y Producción Escénica

PUBLICACIÓN DEL III SEMINARIO
INTERNACIONAL DE ARTES ESCÉNICAS

**EL
CUERPO
Y EL
ESPACIO**
EN LA CREACIÓN
ESCÉNICA

2019



PUCP

Especialidad de Creación
y Producción Escénica

© Pontificia Universidad Católica del Perú

Facultad de Artes Escénicas. Especialidad de Creación y Producción Escénica

Av. Universitaria 1801 San Miguel Telf.: (51-1) 626-2000 Anexo 5800

www.pucp.edu.pe

ISBN N° 978-612-47461-8-5

Primera edición electrónica: noviembre 2021

Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2021-12647

Publicación del III Seminario Internacional de Artes Escénicas

El Cuerpo y el Espacio en la Creación Escénica en el Repositorio Virtual PUCP

Enlace: <https://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/182289>

Editora: Silvia Tomotaki Layza

Corrección ortotipográfica: Álvaro Díez Moreno

Diseño y diagramación: Mercedes Tomotaki Layza

Fotografías: Leslie Hosokawa y Alonso de Freyre

Registro audiovisual: Juan Francisco Ortega Luglio

Carátula: performance: 'Ballet de gallinazos',

(Un) Ser en la ciudad: caminata escénica, dirección de Marissa Béjar Miranda.

Fotografía tomada por: Gierina Córdova Rojas



PUCP

**Especialidad de Creación
y Producción Escénica**

Índice

Presentación	20
Introducción	21
Conferencias magistrales	
Cuerpos poéticos: el espacio escénico como campo de experimentación ética José Antonio Sánchez	26
Recorrido por las cinco constantes en el trabajo creativo del Teatro da Vertigem, a través de sus obras Eliana Monteiro	40
Desobediencia aplicada: prácticas artísticas indisciplinarias Juan Carlos Aldana	53
Ponencias	
<i>Eje 1: De la representación a la presencia: nuevas miradas a los escenarios</i>	
El entrenamiento del actor/actriz-performer: una investigación teórico-práctica acerca de la apertura a la vulnerabilidad, conexión, experiencia y flujo en la escena performativa Alessandra Carvalho	69
La fractura espaciotemporal y la crisis de la representación en <i>Discurso de promoción</i> del Grupo Cultural Yuyachkani Lucía Lora	82
Autorreferencia y autorreproducción: la metadanza en el trabajo coreográfico de Jérôme Bel Ruben Bardales	96
Vida Virilha: posibilidades afectivas a partir de la performance <i>Viril o por una performance queer de la masculinidad</i> de Ana Luisa Santos Sandra Bonomini	108
<hr/>	
<i>Eje 2: El mundo como escenario: cuerpos y espacios en la creación escénica</i>	
El espacio de la milonga como lugar de creación y de otras posibilidades de encuentro en Bogotá Andrés Mauricio Guacaneme Cardozo	122
Los trajes de escena de la Cia. Oxente: aspectos del teatro popular brasileiro en los espectáculos <i>Remolino y Quien quiera que cuente otra</i> Tainá Macêdo Vasconcelos	134

Eje 3: Composición, cuerpo e imagen

Imagen, aparato y sensibilidad en el montaje escénico-audiovisual: <i>baldio</i> Héctor Briones	148
La ritualización del escenario: de lo cotidiano a lo simbólico Mihaela Radulescu de Barrio de Mendoza	162

Eje 4: Experiencias metodológicas sobre el cuerpo y el espacio

Por una ambiencia sonora de la escena: voz en estado de escuchar la escena-mundo Juliana Rangel	174
El cuerpo y el espacio. Investigar el propio proceso creativo Martín Rosso	186
Cuerpo vulnerable: comunidad e interdisciplinariedad en una Investigación basada en la práctica Lucia Ginocchio Castro	196

Presentaciones artísticas

El espacio en <i>La Gran Fiesta de la Democracia Real</i> Rodrigo Benza Guerra	210
<i>(Un) Ser en la ciudad: caminata escénica, una experiencia de creación artística</i> en interacción con las calles del Centro Histórico de Lima Marissa Béjar Miranda	215

Reflexiones a partir del Seminario

Mesa de apertura. La creación escénica y los espacios públicos	222
Diálogo de cierre	232



► José Antonio Sánchez en la conferencia magistral *Cuerpos poéticos: el espacio escénico como campo de experimentación ética*.



► Comité organizador e invitados internacionales del III Seminario Internacional de Artes Escénicas. *El Cuerpo y el Espacio en la Creación Escénica.*

Cuerpos poéticos: el espacio escénico como campo de experimentación ética

JOSÉ ANTONIO SÁNCHEZ (España)

Doctor en Filosofía, imparte docencia en la Universidad de Castilla-La Mancha, España. Investigador y autor de libros y textos sobre Estética y práctica artística contemporánea en el ámbito de la Literatura, las Artes Escénicas y el Cine, entre los que figuran: *Brecht y el Expresionismo*, *Dramaturgias de la imagen*, *La escena moderna*, *Cuerpos sobre blanco* (Ed.), *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, *Ética y representación* y *Cuerpos ajenos*. También ha participado en diversos proyectos curatoriales y eventos de investigación práctica como: *Desviaciones*, *Jerusalén Show* y *Teatralidades Expandidas*. Dirigió con Ruth Estévez y Juan Ernesto Díaz la puesta en voz de *Palabras ajenas*, de León Ferrari. Es director del grupo de investigación ARTEA, fundador del Archivo Virtual de Artes Escénicas y del máster en Práctica Escénica y Cultura Visual de la Universidad de Castilla-La Mancha y el Museo Reina Sofía.



José Antonio Sánchez
Universidad de Castilla - La Mancha
España



PUCP

Cuerpos poéticos: el espacio escénico como campo de experimentación ética

Transcripción de la conferencia magistral compartida por José Antonio Sánchez en el III Seminario Internacional de Artes Escénicas *El Cuerpo y el Espacio en la Creación Escénica*. Lima, 29 de mayo del 2019.

La última vez que estuve en Lima fue en el año 2011. En aquella ocasión me invitaron a un evento de la Cátedra Internacional de Estudios Escénicos Latinoamericanos —creo que es así— CIELA. Fue un evento que se realizó en la Casa de Yuyachkani y el tema, en aquella ocasión, era sobre la representación. Me resultó un tema muy extraño. Venía de estar pensando otras cosas que tenían que ver más con un sentido positivo de lo intrascendente, etcétera. Intenté pensar cómo abordar el tema de la representación. Aparecieron algunos referentes inevitables que luego han quedado muy ligados a mi vida y a mi pensamiento como el trabajo de Lina Majdalanie, que entonces se llamaba todavía Lina Sane, y Rabih Mroué. Y todo su trabajo sobre la ausencia, la desaparición, la presencia, la representación. Y, también, en aquel año ocurrió un evento, un acontecimiento muy importante en España que fue el 15-M, que ha transformado o que transformó durante unos años la política española y que surgía de un problema de representación. Creo que ahora en Perú hay un problema similar. Y, en aquellos años en España, una de las movilizaciones más importantes fue precisamente la de *Rodea el Congreso*, porque no nos representa. Entonces, aquel tema de la representación, que para mí era extraño, se convirtió en algo que, curiosamente, adquirió urgencia pensar. De ahí surgió, después, una conferencia un poco más articulada que se llamó *La ética de la representación*. Y, cinco años después, eso llegó a un libro, que es este libro, que se llama *Ética y representación*. De modo que, aquella invitación a un tema que yo no había pensado, en un formato de diez minutos creo que tenía para hablar, al cabo de cinco años se convirtió en un libro que ha sido algo más que un libro de teoría para mí, o que fue más que un libro de teoría para mí, porque fue, también, un proceso de pensamiento vital, de alguna manera. Quiero decir con esto que los tiempos del pensamiento, como los tiempos de la vida, son lentos. Y que, probablemente, aunque han pasado muchos años desde el 2011 hasta ahora, lo que yo puedo decir ahora no es muy diferente de lo que entonces ya dije. Porque el pensamiento requiere su tiempo y porque, quizás, la novedad no es lo importante en los procesos de pensamiento.

Venimos de unas elecciones en España que han acabado, desgraciadamente, con el *Gobierno del Cambio* en la ciudad de Madrid. Nadie se esperaba que pudiéramos perder. En uno de los debates electorales, una de las candidatas de un partido conservador culpaba a la alcaldesa saliente, Manuela Carmena, de que en esos cuatro años que había estado en Madrid no había hecho nada nuevo, que no había nada nuevo. ¿Qué significa nada nuevo? Que no hay ninguna gran carretera, ninguna gran infraestructura, ninguna gran inversión

monumental. Esa idea de lo nuevo está asociada a la aceleración de la historia producida por el interés. Es una idea de lo nuevo que no nos interesa, no tiene nada que ver con el pensamiento, no tiene nada que ver con el conocimiento. Más bien, curiosamente, desde posiciones “progresistas” como las que han gobernado en estos últimos cuatro años el Ayuntamiento de Madrid, lo que se ha priorizado no es lo nuevo, sino otros valores, que tienen que ver con el cuidado de lo que existe, con la reparación de lo que ha sido dañado, con el tejido de redes ciudadanas: con todo aquello que tiene que ver con la preservación de la vida. Y, a veces, la preservación de la vida, que es el valor fundamental, está reñida con la novedad. Por tanto, a veces, la lentitud o la demora del pensamiento tienen que ver con esa conciencia de la necesidad de preservar. Que es, en el fondo, el objetivo de la cultura. O que es aquello a lo que la cultura misma se debe. Así que hoy, no pretendo traer nada estrictamente nuevo, sino, más bien, proponer una serie de problemas —o que para mí son problemas— con el fin, más bien, de que pensemos juntos.

Entonces, les voy a proponer una serie de escenas del pensamiento que comienzan con esta escena en la que estamos juntos, con el espacio en el que estamos juntos y por qué estamos juntos. ¿Qué hacen todos estos cuerpos aquí reunidos? ¿Cuál es la motivación de estar juntos en este espacio? Y, caben muchas respuestas: podemos responder que por curiosidad; podemos responder que por interés; podemos responder que por obligación —no sé si algún estudiante está por obligación—; podemos responder que por aburrimiento, porque no teníamos nada que hacer, a ver si nos divertimos un poco en esta conferencia. Hay un interés bueno y un interés malo. Hay un interés bueno que tiene que ver con... que se parece más a la curiosidad. Que es el interés por sumarse a un proceso de enriquecimiento: el interés por aprender, el interés por conocer. Y hay un interés malo, que es el interés que tiene que ver con la acumulación. Que es el interés que funciona para la banca, que es el interés que funciona para la especulación; pero que es el interés que, desgraciadamente, funciona también en la universidad o que se interioriza en la universidad. El sistema de créditos, lamentablemente, tiene mucho que ver con ese interés malo. Y ese interés malo nos lleva muchas veces a participar en eventos por el interés de apropiarme de algo que voy a acumular para mi trayectoria personal. Hay un interés bueno y hay un interés malo. Hay un interés acumulativo, apropiador; y hay un interés generoso que tiene que ver con la curiosidad.

Probablemente, ante una pregunta como esta: ¿qué hacemos aquí? ¿Qué hacen estos cuerpos aquí reunidos? Sería más raro responder con otras respuestas como: por *deseo*. Probablemente, sería muy raro. O, por *necesidad*. También sería responder que estás por *necesidad*. Hay algo peyorativo en la idea de necesidad, ¿no? Como si reunirnos por necesidad respondiera a una carencia, a una falta de autonomía, a una incapacidad. Sabemos que no es así. Sabemos que la necesidad, probablemente no en esta situación concreta, es intrínseca al ser social. Antes se hablaba de la idea de *vulnerabilidad*. Judith Butler lo ha teorizado largamente con esa idea de codependencia. Sin embargo, por más que leamos a Judith Butler, nuestras inercias siguen siendo ajenas a ese pensamiento. Y pensamos que, sí necesitamos, es porque somos pobres en algún sentido. Porque no tenemos suficiente autonomía; nos sentimos inferiores. Y nadie va a responder: estoy aquí por necesidad. Sería muy difícil que alguien dijera eso.

Podríamos, también, responder de maneras más positivas. Probablemente, no a la pregunta de “¿qué hacen estos cuerpos aquí hoy?”. Pero, sí a la pregunta de “¿por qué se reúnen los cuerpos en un espacio?”. Los cuerpos en un espacio, también, se pueden reunir por solidaridad, se pueden reunir por compasión. Con la *compasión* pasa algo parecido a lo que pasa con necesidad, que es un término que ha sido marcado peyorativamente, cuando la compasión es una pulsión fundamental para el ser social. La idea de compartir el dolor o compartir la alegría o compartir el sufrimiento con otra persona, no con la intención meramente de duelo, sino con la intención que produce la necesidad de transformar la situación que da lugar a la compasión. O la solidaridad o el miedo. Podríamos, también, juntarnos por miedo. Ahí ya, ese sentimiento es más peligroso, porque el miedo puede dar lugar a comportamientos de aislamiento, a comportamientos xenófobos, comportamientos fascistas. El interés... El interés malo —el interés acumulativo— formatea el deseo. Formatea la curiosidad, domestica la compasión, domestica la solidaridad y proscribire el aburrimiento.

Nadie está aquí por aburrimiento. Pero, el aburrimiento no es tan malo. También el aburrimiento es una condición necesaria del pensamiento. No podríamos pensar sin los tiempos de demora. Y, obviamente, la demora no es una demora displicente, no es una demora de dejarse estar; es una demora atenta, es una demora deseante... Deseante de encontrar matices, deseante de transformar. Estar juntos, estar juntas, no necesariamente produce comunidad. El *estar juntas o estar juntos* puede ser una situación transitoria, como ocurre hoy aquí: no somos comunidad, simplemente estamos juntas. Pero, ese estar juntas, incluso en una situación como la de hoy, en la que, probablemente, muchas de nosotras no nos vamos a llegar a conocer personalmente, más allá de lo que podamos intercambiar públicamente; ese estar juntas sin necesidad de ser comunidad ya tiene una potencia. Siempre y cuando seamos capaces de reconocer las motivaciones, por una parte. De liberarnos de aquellas tensiones negativas, es decir, del interés acumulativo, por una parte. Del miedo... Y pensar en la potencia positiva de este momento, de esta hora y media que vamos a tener en común.

Les voy a proponer algo raro: dejen de tomar notas. Se los propongo, no los obligo. Y, en vez de tomar notas de lo que yo digo, que no es tan importante. Y que, en cualquier caso, alguna vez escribiré —dentro de cinco años quizás lo publique—; intenten pensar desde otro lugar. Intenten escribir asociaciones o intenten producir dibujos o intenten pensar acciones. O bailen, si quieren. O me interrumpen o cantan o dibujan. Y, luego, nos lo enseñan. Y, quizás, en el diálogo que luego Lucero y Tatiana van a coordinar, en vez de preguntas, que también las puede haber —no estoy prohibiendo ni imponiendo nada— también podría haber poemas o podría haber textos automáticos o podría haber imágenes o podría haber memorias o podría haber recuerdos. El título de esta charla es *Cuerpos poéticos*. Los cuerpos poéticos podrían ser, también, *cuerpos deseantes*. Cuerpo poético como cuerpo que se deja llevar en un hacer, que se deja llevar por el deseo en un hacer o que se deja llevar por su deseo en su hacer. Y, para ello, hay que liberarse de las constricciones que formatean el deseo. Empezando por el interés malo, por el interés acumulativo.

Los cuerpos poéticos no buscan la satisfacción, sino más bien la preservación de la potencia que alimenta el deseo. La preservación de la potencia que permite que las formas se activen una y otra vez. Puede ser que esas formas se fijen en algún momento: se fijan como palabras en libros, se fijan como poemas, se fijan como obras escénicas... se producen

formas. Los cuerpos poéticos pueden producir formas y, por tanto, pueden ser también *cuerpos poiéticos*, en el sentido de que producen. O pueden ser, simplemente, cuerpos que en su hacer incorporan el deseo e incorporan la obligación ética de no interrumpir la cadena del deseo. Un hacer que podría ser como un estar en la práctica de lo insólito, de lo extraordinario, de lo desconcertante. Y lo insólito, lo extraordinario y lo desconcertante solo tienen sentido en tanto que nos despiertan una y otra vez al mismo deseo, mientras son solidarios con el deseo. Cuando hablo de cuerpos poéticos no hablo, necesariamente, de cuerpos asociados a la idea de poesía, en el sentido de poesía verbal. Sino a cuerpo que son conscientes y expresivos de su subjetividad.

Ahora bien, la *subjetividad*, como recuerda Suely Rolnik, tiene esas dos dimensiones. Una subjetividad que tiene que ver con el estar en el flujo de los afectos y que se deja afectar y, al mismo tiempo, se convierte en nodo del flujo de los afectos. Y esa otra subjetividad, que es la subjetividad del sujeto, del sujeto de toda la vida, que es el sujeto de la representación, que es el sujeto que coloca frente a sí los objetos del conocimiento o los objetos de la percepción o los objetos del deseo también. En la suma, de esas dos dimensiones de la subjetividad, de la *subjetividad afectiva*, por una parte, y de la subjetividad que podríamos llamar *subjetividad representacional*, la subjetividad del sujeto como sujeto sujetado por los determinantes de las concepciones culturales, se produce una tensión, que es la tensión en la que habitamos como cuerpos deseantes. Hay una experiencia subjetiva del mundo, una experiencia afectiva del mundo, que desborda los límites de la individualidad y que nos sitúa en un flujo. Y ahí aparece una idea de *espacio*, que es una idea de espacio que nada tiene que ver con el espacio geométrico ni con el espacio de la representación, sino que responde más bien a una espacialidad, que es una extensión de nuestro propio cuerpo en cuanto lugar de afecto, en cuanto lugar de tensión y de paso de los afectos. Y hay una experiencia del mundo, que es la experiencia del sujeto, que se representa el mundo, y que construye espacios. Que esos espacios sí son espacios geométricos o no; pero son espacios tridimensionales. Y el sujeto, en ese espacio, tiene distancias respecto a otras personas y otros objetos. Nunca estamos en un espacio o en otro: podemos estar a veces más en el espacio subjetivo-afectivo y otras veces podemos estar más en el espacio representativo-tridimensional. Y la tensión de esas dos subjetividades, en la tensión de esos dos espacios, encontramos lo que estoy intentando enunciar con la idea de los cuerpos poéticos en el espacio de la ética, que es también un espacio que se produce de la tensión entre el espacio de los afectos, entendido en el sentido en el que lo utiliza Suely, y el espacio cultural, sea geométrico, tridimensional, o sea un espacio normativo, de leyes, etcétera.

La subjetividad está en los dos lugares y el espacio está en los dos lugares. Lo que ha ocurrido, tradicionalmente, es que el sujeto, el sujeto-sujeto, el sujeto-sujetado, se ha apropiado de la subjetividad y se ha apropiado también del espacio y se ha convertido en un *sujeto-soberbio*. Ese sujeto-soberbio, que desprecia la experiencia subjetiva de lo afectivo como si fuera algo primitivo; que desprecia la concepción del espacio que es ajena a las normas y a los cálculos, a la legalidad cultural existente; y que se instala en el centro de ese espacio con una mirada dominadora, con un perfil de representación; o, peor aún, que ni siquiera se instala con un perfil de dominación, sino que se sitúa en el lugar del trabajo como un operario; o, peor aún, que se instala en ese espacio, en el lugar simplemente de la labor alienada... Ese sujeto-soberbio es incompatible con la idea de cuerpo poético o con la idea

de cuerpos poéticos. No hay nada más contradictorio con la subjetividad poética que la soberbia.

Y todos podemos conocer a poetas soberbios, a coreógrafas soberbias, ¿no? Pero, no dejan de ser poses institucionales. Nunca podrían ser grandes artistas si no fueran modestas en su relación afectiva con la realidad. Y es posible que haya contradicciones vivientes andando por el mundo, y todos las conocemos. Y, simplemente, hay que decirles que no hace falta que sigan disimulando, que pueden mostrar su vulnerabilidad y que esto no va a afectar a su creatividad. Estoy hablando, por tanto, de cuerpos poéticos en plural, intentando evitar el cuerpo poético singular. El cuerpo poético singular pertenece también a ese imaginario romántico del poeta heroico singular. Y ese poeta heroico singular es un poeta muy triste: su destino era la muerte o la soledad. ¿Quién quiere ese destino? ¿No es más fácil aceptar la codependencia y la pluralidad como condición de lo poético? Pero, claro, estamos tan educados en siglos en la idea de que lo poético está asociado a la creación individual y que está asociado a la construcción de la singularidad, que nos parece muy difícil concebir —ni siquiera concebir— esa pluralidad de los cuerpos poéticos.

Hace cuatro años, cuando estaba acabando ese libro *Ética y representación* —cuatro años después de estar aquí en Lima—, una coreógrafa me invitó a una prueba. La coreógrafa se llama Cuqui Jerez. En ese momento, vivíamos en México. Entonces, me invitó a la prueba. Yo pensaba que iba a un ensayo, pero, no. Al llegar a la prueba, nos pidió a las siete personas que habíamos acudido que ocupáramos el espacio del estudio y que hiciéramos acciones que ella nos dijo. Entonces, una persona tenía que doblar como mantelitos, plegándolos; otra persona tenía que hacer palomitas de maíz; otra persona tenía que hacer... Ya no recuerdo. A mí me tocó arrugar un rollo de papel continuo, de muchos metros, y mi función era solo arrugar papel. Bueno, fue una prueba interesante porque formaba parte de un proyecto de Cuqui Jerez que luego se llamó *The Dream Project*, el Proyecto del Sueño. Y, que después evolucionó, hacia otro proyecto que se llama *Las Ultracosas*, y que tiene que ver con la relación de los cuerpos con las cosas. Pero, lo que a mí me resultó muy interesante en aquella prueba es de qué modo aquellos cuerpos que estábamos participando en la prueba en relación con las cosas... y digo cosas y no objetos, porque eran cosas. Porque no había una relación sujetos - objeto, sino que había una relación de cosas y cuerpos, de cuerpos y cosas. Y los cuerpos humanos estaban trabajando conjuntamente en producir una transformación de las cosas. ¿Qué cosa tan básica, no? Transformar las cosas, es la base del trabajo humano, ¿no? Y qué diferencia esa prueba de hacer algo tan básico de cuerpos que transforman cosas, de cualquier situación cotidiana. ¿Por qué aquella situación tenía una dimensión poética?

Y no sé cuál es la respuesta, pero tenía una dimensión poética. Podemos pensar, bueno, aquello era como una especie de taller profanado. Es decir, los cuerpos que tenían que estar ahí produciendo transformaciones productivas, transformaciones de cosas en objetos, estaban produciendo transformaciones de cosas en otras cosas. Claro, normalmente, la relación de los seres humanos con las cosas es producir objetos: producir herramientas, producir... o adaptarlas a las necesidades humanas. Y en cambio aquí, solamente se estaban transformando cosas en otras cosas. Y qué pasaba con los cuerpos que también se transformaban. Y ahí es donde aparece lo interesante de la prueba: que cuerpos, en esa profanación del taller transformando cosas, se transforman a sí mismos. No

solo por vía de la percepción que se transforma, en la relación con las cosas, sino también en la relación con los otros cuerpos. Hay dos elementos o dos sentidos de lo poético que se cruzan en esta prueba que hizo Cuqui Jerez. Por una parte, lo poético en el sentido literal en relación con la poesía, con el uso extracotidiano del lenguaje que ocurre en la poesía. Si lo traducimos a la materia de las cosas, podríamos hablar de un uso extracotidiano o una relación extracotidiana con las cosas. Y ahí aparecen sentidos insólitos. Se abren percepciones que tienen que ver con lo extracotidiano, con lo insólito, con lo no visible hasta el momento, con lo no existente hasta el momento. Y un segundo sentido de lo poético, que tiene que ver con esa idea del hacer, tal como lo ha teorizado Boris Groys: lo poético opuesto a lo estético. En esa prueba nadie miraba, todos hacíamos. No había espectadores, o había una espectadora que era Cuqui, que estaba haciendo la prueba. Es decir, la única que no tenía que estar mirando estaba mirando y, todos los demás, que teníamos que estar mirando su prueba, éramos los que estábamos haciendo. En esa coincidencia de esas dos dimensiones de lo poético, lo *poético en la relación de lo insólito* y lo *poético en el hacer*, apareció una potencia. Una potencia que afectaba a los cuerpos más allá de la representación.

No podíamos representar porque estábamos haciendo todo el tiempo. Sí podías mirar de reojo lo que estaban haciendo los demás, pero sobre todo estabas sintiendo un hacer. Situación poética porque se produce una transformación de los cuerpos, de la percepción, de la relación, y aparece una realidad nueva. Aunque sea una realidad infraleve, ¿no? Estamos hablando de algo infraleve. Situación poética porque los cuerpos no miran, sino que los cuerpos actúan, y actúan colectivamente. Y no bastaría que un solo cuerpo hiciera la acción, no aparecía la situación poética en el hacer de un solo cuerpo: era necesaria la colectividad de los cuerpos. Y, un tercer elemento, era una prueba, en un espacio que era un estudio, pero que habitualmente no se utiliza como estudio, que, probablemente, era un almacén del Centro Histórico de México. Importante, estamos ante una *situación liminal*. No es un espectáculo, no es un ensayo. Digamos que es una situación. Lo liminal está asociado a la espacialidad, al espacio que era, entre lo público y lo privado, entre lo espectacular y el ensayo; pero, lo liminal también está asociado a la idea misma de transformación.

Hay una intensidad en ese espacio liminal. Lo liminal tiene que ver con ese espacio fronterizo de tránsito, lo liminal como el espacio de umbral. Pero, la diferencia de lo liminal con los espacios de tránsito es que, en lo liminal, se produce una transformación. Se produce una intensidad de transformación. Es la diferencia con lo que ayer hablaba Alex en relación con el no-lugar, ¿no?¹ Los no-lugares son espacios de tránsito, pero no son liminales porque no producen ninguna transformación ni producen intensidad de experiencia. En cambio, los espacios liminales son espacios de tránsito en los que se producen transformaciones o se producen intensidad de experiencia. ¿Y no es eso, no es ese tipo de espacio el que siempre queríamos que fuera, el teatro o el espacio del arte en general? ¿No es ese el espacio liminal de transformación y de intensidad lo que siempre debería ser el arte?

Hace poco estuve en Atenas, en el Teatro de Dionisio, que se conserva al Sur, al pie de la Vieja Acrópolis. Es un espacio liminal en varios sentidos. Es un espacio liminal porque era un lugar de tránsito en el espacio de la fiesta: un lugar intermedio entre la fiesta y el

¹ Se refiere a la participación de Alex Huerta Mercado en la *Mesa de apertura: La creación escénica y los espacios públicos*. Puede verse la transcripción en el capítulo *Reflexiones a partir del Seminario*.

discurso. Un lugar intermedio entre el lugar de culto, el Templo de Atenea Parthenos, y el Ágora. Un lugar intermedio entre la corporalidad y el lenguaje. Y está en un lugar de tránsito, ¿no? Está en el Peripatos que lleva... En ese camino sagrado que lleva desde la ciudad de los comerciantes y de los políticos, a la ciudad de los dioses y de los héroes. El Teatro de Dionisio, donde se estrenaron todas las grandes tragedias que conocemos, es un lugar también que, probablemente, estaba regado de muchos líquidos. Si vemos los frisos del Partenón, aparte de las escenas heroicas, pues hay muchas escenas de los animales que van a ser sacrificados, de las luchas, de los hombres y los centauros, de las luchas de los titanes... Y en esas luchas corría la sangre. Y en las fiestas dionisiacas corría mucho vino. Y, probablemente, corrían otros muchos líquidos. Ese Teatro, ese espacio entre la fiesta orgiástica y el lenguaje, el discurso; lo orgiástico corporal y el discurso, la palabra de lo político; pero, también, entre lo sagrado y lo profano. Ese es el lugar de la tragedia. Y ese lugar de la tragedia está cortado espacialmente de dos maneras. Está cortado por los tres espacios que componen el Teatro: el Teatrón, que es el espacio donde se sienta el público, la Orchestra, que es donde se sienta el coro, y la Skene, que es la escena. Y está cortado dramáticamente, también, entre el espacio de la colectividad y el espacio de la individualidad. Pero, lo importante es que es un espacio liminal. Que se corte nunca es un corte que escinde, que separa. Y que el teatro nunca deja de ser fiesta para ser lugar de lo político, de lo discursivo. El teatro nunca deja de ser cuerpo o carne, más bien, para ser lugar de la palabra. Que nunca deja de ser colectividad festiva para ser lugar de la palabra racional discursiva. Ese es el lugar de lo liminal. Ese es el lugar donde habitan los cuerpos poéticos. Ese es el lugar en el que la tragedia griega, la tragedia antigua... es un lugar liminal, es un lugar de lo poético. Si perdemos la dimensión de lo sagrado —no estoy hablando de lo religioso, estoy hablando de lo sagrado—, si perdemos la dimensión de lo festivo orgiástico colectivo, si perdemos la dimensión de lo corporal en cuanto carne, en cuanto flujo; estamos cayendo en un lugar que nos aleja de lo poético. O, en cualquier caso, hacia una idea de lo artístico desde la que es muy difícil recuperar esa intensidad o esa liminalidad.

En muchas ocasiones se ha intentado recuperar la unidad perdida. Retrotraer la escisión. A veces, se ha intentado que todo el público se suba al escenario. O que público y actores se encuentren en la Orchestra —estoy hablando en términos figurados— o que los actores suban al teatro. O nos vamos del teatro y nos vamos a la ciudad. O nos vamos, otra vez, al templo. Todas esas combinaciones son posibles y les podemos poner nombre históricamente. A principios del siglo XX, numerosos artistas intentaron evitar la división produciendo eso que Rancière llamó el modelo festivo, ¿no? El modelo del teatro político festivo, basado en las fiestas públicas que Rousseau añoraba y que se materializaron en la época heroica de las revoluciones, en ese arte de las masas, en ese arte sin espectadores. O, los años posteriores, en diferentes momentos, los años sesenta con todas las prácticas de teatro colectivo, dramaturgias colectivas, teatro envolvente, etcétera, etcétera. Todo eso tiene sentido, siempre y cuando, el objetivo sea mantener la tensión. Porque si la tensión se disuelve, nos alejamos igualmente de la intensidad de lo poético.

El problema no es la representación. No es la representación la que nos aleja de lo poético, no es la división entre actores y espectadores, no es que el teatro esté acotado y alejado de la ciudad, o no es que el teatro sea un espacio acotado y privilegiado y nos aleje de los problemas de la ciudad. Es que perdamos la tensión del estar dentro y fuera al mismo tiempo, de estar en el lugar de tránsito. Hélène Cixous, cuando Ariane Mnouchkine le encarga

uno de los textos para el Théâtre du Soleil, uno de los varios que escribió para Ariane Mnouchkine, *La Ville Parjure*, La ciudad perjura, escribió que Ariane Mnouchkine siempre parte del espacio. Que el espacio es el punto de partido para la producción escénica. Porque el espacio es el lugar que habitan los cuerpos, el espacio para el Théâtre du Soleil es la Cartoucherie de Vincennes. Y es un espacio cargado de memorias. Cargado, también, de memorias de la ficción, pero, también, de memorias de vida. Y Ariane Mnouchkine describe el espacio como un *espacio vacío*, pero ese espacio vacío es muy diferente al espacio vacío de Peter Brook. Ella lo describe como un vacío matricial, y ese vacío matricial ya no es el mismo que es el espacio vacío de Peter Brook, que sigue siendo el espacio vacío de la representación, el espacio vacío geométrico digamos. El espacio vacío matricial tiene mucho más que ver con el espacio vacío de lo afectivo. O, al menos, con la tensión entre ese espacio vacío de lo afectivo y el espacio vacío de la representación. Entonces, cuando se habla de romper el espacio, de romper el espacio acotado de la teatralidad o el espacio acotado del arte, de superar la escisión entre espectadores y público, no estamos hablando de algo literal o de algo que en sí mismo implique abandonar el teatro, abandonar la representación, etcétera. Si no, más bien, recuperar esa tensión perdida.

No se trata de ser felices, recuperar la armonía, todos somos iguales, todos nos abrazamos, todos bailamos juntos. Porque eso está muy bien, pero, digamos que eso es la fiesta, sin más. Y la fiesta no tiene por qué estar asociada a la idea de lo poético —antes he dicho que lo poético no produce satisfacción, sino que lo poético preserva la potencia del deseo—. Si no, de trabajar en cómo reconfigurar el espacio para producir nuevos modos de limen, nuevos modos de umbral. No se trata, entonces, de hacer cotidiano lo poético, sino de *poetizar lo cotidiano*. Poetizar lo cotidiano implica interrumpir lo cotidiano, buscar continuamente lo insólito en lo cotidiano, cargar de interrupciones lo cotidiano. Intentar salvar la escisión no es buscar una reconciliación sin más, sino trabajar la multiplicación de las interrupciones poéticas que preservan la vida, que preservan la potencia del deseo. Dos ejemplos históricos para no hablar en las nubes... en las nubes de Atenas. Dos intentos históricos de recuperar el umbral. El otro día hablábamos de Bauhaus. El antagonismo entre la danza libre de Isadora Duncan, que también pasó por distintos teatros griegos para buscar la inspiración, pero ¿qué es la libertad? ¿Qué es la danza libre? Pues, es la danza que solo puede bailar una persona. Isadora Duncan fracasó constantemente en el intento de hacer danza colectiva. Porque es libre, tal como se entiende la danza libre en el cuerpo de Isadora Duncan, con todas las cosas buenas que hay en esa tentativa, solo puede ser una persona. En otro lugar, en otro extremo, encontramos la danza de Oskar Schlemmer, que es todo lo contrario, que es buscar la libertad en la máxima constricción. No digo que una sea mejor que otra, estoy mostrando los extremos. Las motivaciones son muy distintas, obviamente, porque nunca eso se ha tratado de una afirmación del cuerpo libre... asociado a la libertad de género, obviamente, también... Y en el otro caso, hay una reflexión de la libertad asociada a lo social. Digamos, por mantener los mismos términos, Isadora Duncan propone déjenme la Orchestra y yo hago el coro en la Orchestra y, luego, si quieren vienen a bailar conmigo. Todos a la Orchestra. Schlemmer propone una reconfiguración del espacio teatral en la que cualquiera pueda subir al escenario a condición de que acepte el enmascaramiento. A primera vista puede parecer que la propuesta de Schlemmer es represiva, ¿no? Es como reprimo el cuerpo para que... Porque es la única de que nos entendamos. La única forma de que haya sociedad es que todos aceptemos un poco de represión, ¿no? Entonces nos ocultamos un poco. Cada cual dentro de su casa, dentro de su traje, se mueva como quiera, pero los trajes tienen que

ser aceptables socialmente, ¿no? Bueno, él estaba pensando una idea de democracia radical en su momento, que pasaba por ese corte.

El planteamiento de Schlemmer es muy parecido al planteamiento de Brecht con las piezas didácticas, cuando formula su propuesta del acuerdo. Brecht también intentó romper la escisión del teatro antiguo y hacer un teatro sin espectadores: ya no hay espectadores, espectadores suban al escenario. Las piezas didácticas eran eso, eran un teatro sin espectadores, pero los espectadores tenían que hacer de coro. Pero el coro no estaba en la Orquesta, el coro estaba directamente en el escenario. Y tiene que leer o cantar las frases que le toca al coro. Pero, ¿qué se aprendía en las piezas didácticas? Se aprendía, también, algo un poco represivo: se aprendía a estar de acuerdo. Y estar de acuerdo implicaba renunciar a la singularidad, implicaba renunciar a la individualidad... *El vuelo de Lindbergh*. Hay algo positivo en todo esto, obviamente, todo tiene algo positivo. El interés de recorrer la historia tiene que ver con reconocer qué hay de positivo en cada lugar, pero también en darnos cuenta de qué es lo que tenemos que dejar atrás. Lo positivo era la búsqueda de los cuerpos poéticos, es decir, la búsqueda del sujeto colectivo, de la subjetividad colectiva. La búsqueda de Schlemmer, como la búsqueda de Gropius, como la búsqueda de Bauhaus, era superar el modelo del artista solitario romántico burgués y buscar los artistas de la nueva colectividad democrática. La idea de Brecht era igual: superar la idea de la dramaturgia escrita por un individuo y puesta en escena por otro, para buscar la escritura colectiva. Todas las obras de Brecht están firmadas por dos o tres personas. Luego, podemos entrar en la crítica feminista del lugar que ocupan los nombres en esas firmas, pero no deja de ser interesante la idea de que la escritura, que es como algo tradicionalmente atribuido a la individualidad, pueda ser producida por dos o tres personas. Y todas las obras de la firma Brecht... porque debemos entender Brecht como una empresa. Es el autor como productor de Benjamin, todas las obras del autor-productor Brecht, son resultado de la colaboración de varias personas que escriben: de Margarete Steffin, Slatan Dudow, Elisabeth Hauptmann, Ruth Berlau, etcétera, etcétera. Pero, además, no se conformaban con eso, querían que también los espectadores escribieran, al menos con sus cuerpos. Y ese es el proyecto de las piezas didácticas. Que comienza con la pieza sobre Lidbergh, que desmonta al héroe individual, el aviador que cruza el océano sin repostar, y que es criticado porque él no es el héroe, el héroe son todas las personas que han colaborado en la producción técnica y las condiciones técnicas para que sea posible esa hazaña del individuo, y el individuo debe estar de acuerdo en esa colectividad.

Ahora, bien, estar de acuerdo en esa colectividad, en la perspectiva de las piezas didácticas, produce una escisión insostenible. Claro, ni Brecht ni Schlemmer habían leído a Suely Rolnik ni a Judith Butler. Ahora que hemos leído a Suely Rolnik y Judith Butler, podemos intentar ir más allá y buscar de qué modo podemos concebir o formular esa idea de los cuerpos poéticos, de esa pluralidad poética, de esa pluralidad creativa, desde un lugar que no sea la escisión. Porque Brecht se enfrenta a un problema: ¿cómo hago que el individuo acepte no ser egoísta? Pues, con las herramientas que tiene, lo único que puede hacer es cortarlo. Empieza a cortarlo. Pues, ahora sabemos que puede hacer otras cosas, ¿no? Por ejemplo, puede inclinarlo, que es la propuesta de Adriana Cavarero. Tenemos ahí una cosa que siempre me gustó mucho saber y es que el padre de Schlemmer era Leonard Schlemmer. Era un antropólogo, actor él mismo y experto en carnaval. Entonces, si pensamos en Schlemmer desde la posición de la herencia del carnaval y de la pasión por la danza,

probablemente cambiará nuestra concepción del *Ballet Triádico* o, al menos, hay un lugar de salvación.

Del mismo modo que en Brecht, Hannah Arendt observó que en Brecht siempre había algo que era como una pulsión en todas sus obras, que es la compasión. Obviamente, pensamos en Brecht como el tipo didáctico, racionalista, marxista, revolucionario. Y Hannah Arendt dice: no, lo más importante en Brecht es la compasión. Hay un dibujo de los dibujos de Schlemmer, el último de las figuras del *Ballet Triádico*, es un dibujo en el que aparece un corazón enorme, ¿no? Entonces, también, ellos tenían su corazón. Lo que pasa es que las herramientas intelectuales de la época no les permitían encontrar esos otros modos de superar el egoísmo más que por la represión o por el corte. No deja de ser sintomático que Brecht, después de las piezas didácticas, empezara a escribir obras en las que hablaba mucho de la compasión. *Santa Juana de los Mataderos*, por ejemplo, que es la primera obra que escribe después de las piezas didácticas, es esa obra en la que se plantea el problema de ser buena. ¿Cómo puedo ser buena en un mundo marcado por el interés? ¿Al hacer el bien, estoy haciendo el mal? Y, a partir de ahí, toda la reflexión de Brecht se plantea en términos éticos. Y, curiosamente, asociado a la figura de la madre. Hasta ese momento en las piezas de Brecht, las mujeres siempre habían sido prostitutas o personajes secundarios. A partir de ahora empiezan a aparecer otro tipo de personajes, con lo cual a pesar de que Brecht no tenía las herramientas conceptuales para entender el problema, había una intuición —y cuando hablo de Brecht hablo de Brecht, Margarete Steffin, Elisabeth Hauptmann, Ruth Berlau, etcétera...digamos la empresa Brecht— con sus corazoncitos, empiezan a tener la intuición de que en la figura de la madre hay algo que puede dar una respuesta. La figura de la madre aparece no en *Santa Juana de los Mataderos*, pero sí en la siguiente, en *La madre* y aparecerá después en *El círculo de tiza caucásico*, aparecerá en... Bueno, en todas esas obras. Y hay una, especialmente, que muestra claramente ese espacio de la escisión, que es *El alma buena de Szechuán*. En *El alma buena de Szechuán* tenemos el problema del bien y del mal, ¿no? Con la figura de Shen-Te, la joven prostituta que recibe el regalo de los dioses por haberles dado albergue en una tabaquería, pero que es tan generosa que su propia generosidad la va condenando a la autodestrucción. Y el personaje que se inventa, que es el personaje de Shui-Ta, que es su primo, que es ella misma, que es el que representa lo contrario de la generosidad: representa el interés, el cálculo, etcétera. Y esas dos almas, el alma buena y el alma mala, en esa tensión, lleva al momento del juicio en el que Shen-Te es juzgada por haber matado, supuestamente, a su primo Shui-Ta, que es ella misma. Esa tensión que hay allí, en ese drama, que hoy sería insostenible, también, por esa dualidad de género, está mostrando, en cualquier caso, la insuficiencia de esa concepción de la subjetividad dual, binaria; y del espacio ético concebido desde la individualidad y no desde la pluralidad. Antes aludía a Hélène Cixous y a esa obra *La ciudad perjura*, probablemente hay una herencia del planteamiento de Brecht en la obra de... (*interrupción de sonido de alarma*) Pasó una hora.

Solo... Bueno, no voy a poder acabar, pero... Solo por terminar el comentario de esta pieza de *La ciudad perjura*, que es una obra en la que la figura de la madre se convierte en protagonista, es una obra sobre una... Por intentar resumir cuál debía ser el argumento, pero no pretendo completarlo, sino simplemente acabar. De qué modo esa idea de los cuerpos poéticos se puede activar más allá del espacio endogámico del arte, si la situación que he descrito al principio es una situación endogámica, ¿no? Se produce una transformación, una

transformación poética —digo la prueba de Cuqui Jerez—. Que, por otra parte, es algo muy común, ¿no? Todas las personas que han trabajado en artes escénicas habrán tenido experiencias similares en procesos de ensayos en las que son esos ensayos especiales, maravillosos; en la que un día nos encontramos y aparece algo que nos transforma o que nos da una clave o que nos produce una epifanía. Pero, ¿cómo llevar eso fuera? Porque lo importante en el teatro o en el arte es la idea de liminalidad. Lo de liminal significa, también, estar dentro y fuera. ¿Cómo estamos dentro y fuera? ¿Y cómo en el tránsito hacia el afuera no perdemos la potencia poética?

Cuando Hélène Cixous escribe sobre la idea del espacio en Ariane Mnouchkine, ella dice: “para Ariane no hay nada antes que el espacio. Uno no podrá decir en qué punto el espacio que viene es el personaje secreto más determinante que hay para una creación teatral. El espacio habla. Dar espacio. El espacio, dice el teatro, me hace. Traza el límite impensable entre el dentro y el fuera. El teatro, por definición, es dentro-fuera.” ¿Qué significa dentro-fuera? Significa... Lo intento interpretar, desde ese tránsito como lugar de intensidad; pero también en relación con la realidad que me afecta. La experiencia de lo poético es inocua si se convierte solamente en la vivencia de lo insólito endogámica. La experiencia de lo poético se vuelve potente cuando es al mismo tiempo dentro-fuera del espacio. Uno de los problemas que se plantea Hélène Cixous es cómo me relaciono con un dolor o con una experiencia de injusticia que está fuera del teatro, pero cómo lo hago sin abandonar la potencia poética que hay en este espacio matricial del teatro. El tema de *La Ville Parjure* está basado en un hecho real de una infección por VIH que se produjo en Francia en los años 90 y en el que murieron muchas personas como consecuencia de transfusiones del servicio público de salud. Y que se resolvió con excusas y no hubo...hubo una suerte de impunidad. Entonces, el personaje protagonista es el personaje de la madre, que pide justicia por sus dos hijos fallecidos. Los hijos están enterrados en el cementerio y el cementerio está vigilado por un señor mayor, ese señor se llama Esquilo. Esquilo es el autor que creó la justicia en la tragedia de las *Euménides*, la tercera parte de *La Orestíada*. Y, lo que se plantea Hélène Cixous en su comentario a la obra, es el paralelismo que existe entre el teatro y la justicia, o el espacio judicial, también en ese sentido del dentro y el fuera: dentro y fuera al mismo tiempo. El teatro como la justicia no puede recuperar... no puede darle la vuelta al tiempo. El teatro es siempre representación. El teatro siempre nos habla de lo que ha pasado o nos habla de realidades que están en otro lugar. “La sangre vertida no puede ser recuperada. Irreversible es la pérdida de la sangre vertida por el asesinato. Es irreversible...es esta irreversibilidad lo que Esquilo cantaba y denunciaba. No es reversible para la víctima ni es confrontable para el asesino.” Por tanto, el teatro no puede revertir.

Pero, el teatro en sí mismo, puede ser vida. Y, ¿de qué modo esa vida que el teatro o el arte es, puede relacionarse con la vida que no puede revertir y que está afuera? “La justicia —sigue escribiendo— es lo que hace la injusticia asumible. La justicia es lo que hace asumible la injusticia. Sobre qué montones de injusticia se eleva la justicia. La justicia no se hace para ser justo. Se hace para detener. La justicia entre los hombres —perdón, estoy traduciendo— se hace para cortar: para cortar con los dolores que son interminables, para cortar todo aquellos que ha pasado. Las víctimas son escandalosas, no dejan de llorar. La justicia está ahí para ordenar los gritos y cortar a los que lloran. La justicia es la buena gestión de la injusticia. La justicia es nuestra tragedia necesaria.” Entonces, la justicia comparte con el teatro las miserias de la representación; pero, también sus potencias, también sus virtudes.

Y el teatro, como el tribunal de justicia, o como los lugares de justicia en general, sean tribunales o sean lugares de justicia no formales, pueden ser también lugares para la acción ética. Es decir, lugares y momentos en los que decidimos sobre actos que afectan a otros y que pueden producir el bien o el mal. Durante siglos el teatro ha sido eso: lugares donde se exponen las acciones para que el público decida lo que está bien y lo que está mal. Todas las obras de Brecht posteriores a las piezas didácticas, una vez que abandonó su proyecto del teatro sin espectadores, no tiene solución ética: la solución ética la ponen los espectadores. Ahora bien, podríamos pensar también un teatro donde ese espacio de decisión ética no fuera mediado por el drama, sino que estuviera en la propia acción de los cuerpos poéticos que participan en la acción. ¿Cómo transforman esa situación que he descrito al principio? La situación de los cuerpos poéticos que transforman cosas y que, transformando cosas, se transforman a sí mismos en una situación como campo de experimentación ética. Y bueno, ahí tenía algunos ejemplos, pero me voy a parar aquí.