

Ética de la representación¹

An Ethics of Representation

José Antonio Sánchez M.

Universidad de Castilla, La Mancha

josea.sanchez@uclm.es

Resumen

El presente artículo se funda en la pregunta de si acaso la representación admite o no una ética. Examinando las tensiones entre ambos conceptos, que a primera vista parecieran irreconciliables, el texto propone pensar en una ética de la representación en la esfera donde la política y las artes se entrelazan. Desde el terreno de las artes escénicas, en específico, se sugiere que el conflicto entre ética y representación parece distenderse cuando los creadores ponen (literal o metafóricamente) el cuerpo en escena e invitan a los participantes en el acontecimiento escénico a asumir cierto riesgo. El poner en cuerpo tiene una dimensión tanto práctica como política. En este marco, la relación entre representación y ética precipita el desplazamiento de la obra a la práctica artística y de una ética de la representación a una ética del cuerpo.

Palabras clave:

Representación – ética – política – artes escénicas – cuerpo.

Abstract

The present article is based on the question of whether or not representation contains an ethics. In examining the tension between both concepts, which at first glance appear irreconcilable, the text proposes to consider an ethics of representation in the sphere where politics and the arts intertwine. In the field of the performing arts, specifically, it suggests that the conflict between ethics and representation seems to distend when the creators place (literally or metaphorically) the body on stage and invite participants of the staged event to assume a certain degree of risk. The process of embodiment has a dimension that is both practical and political. In this framework, the relationship between representation and ethics hastens the displacement of the work to artistic practice and of an ethics of representation to an ethics of the body.

Keywords:

Representation – ethics – politics – performing arts – the body.

¹ La primera versión de este texto fue presentada en el II Congreso Internacional de Estudios Teatrales: "Indisponer la escena". Universidad de Antioquia. Medellín, Colombia. Marzo 2012. Este artículo se enmarca en el proyecto de investigación "Teatralidades Disidentes", financiado por la Secretaría de Estado de Investigación del gobierno de España: HAR2012-34075.

El título del presente artículo se adelanta problemático. La ética opera en el ámbito de la práctica, no en el de la representación. Se actúa de acuerdo a una ética. ¿La representación admite una ética? La pretensión de hablar de ética de la representación, ¿delata ingenuidad o arrogancia? En cualquier caso, el título parece inconsistente, un oxímoron. Por otra parte, la relación entre "ética" y "representación" no solo se plantea en el ámbito artístico, sino que inmediatamente apunta a los usos políticos de la "representación". De modo que cualquier reflexión sobre la ética de la representación en el ámbito artístico inevitablemente conducirá a una reflexión sobre la ética de la representación en el ámbito político y a la relación entre arte y política.

En primer lugar, habrá que revisar la definición de ética. Por ética no entendemos, como dice el diccionario, "el conjunto de normas morales que rigen la conducta humana" (1009), sino más bien el hábito de comportamiento que se manifiesta en la práctica social y que afecta a la toma de decisiones que comprometen a los otros. La ética no es un conjunto normativo, no se basa en principios trascendentales ni se impone como catálogo. La ética es un hacer que manifiesta y condiciona la consideración que cada individuo tiene de los otros individuos en cuanto sujetos de derechos y de afectos; se trata de una ética immanente, que no fundamenta una moral, sino que se identifica con ella en el tiempo de la vida individual y en el tiempo de la vida social. (Que la ética tiene límites borrosos con la política es evidente. De lo contrario, las religiones y las iglesias no habrían tenido una relación tan promiscua con los poderes político y económico a lo largo de la historia).

La ética es una moral que se afirma en el tiempo. Pero se manifiesta siempre en el presente. ¿Cabe una ética más allá de la presencia en el presente? La ética nos prepara por medio de la moral para tomar decisiones en el momento. La ética no es una "reserva" que genere beneficios futuros, no puede ser entendida en términos de producción, sino en términos de práctica. De hecho, la introducción de consideraciones éticas en la práctica artística ha conducido a una parálisis de la creación. Susan Sontag se ocupó ya en *The Aesthetics of Silence* de aquellos artistas que optaron por el silencio en busca de una coherencia entre la práctica artística y la práctica vital. En el ámbito de las artes escénicas y de acción, son muchos los creadores que llegaron de manera forzada o voluntaria a esta conclusión: Antonin Artaud, Ann Halprin, Lygia Clark, Jerzy Grotowsky, entre otros. Ellos entendieron que la representación era incompatible con la ética. Y que el sostenimiento de una cierta posición ética solo se daba en prácticas no mediadas por la representación: en el encuentro y en el hacer, y no en la representación de la vida ni en la representación del encuentro.

Recientemente Rabih Mroué se formulaba la siguiente pregunta:

¿Qué es la ética en el arte? No sabría decirlo. Yo personalmente admiro manipular a la gente. Pero esto puede tener diferentes significados. Desde mi punto de vista, el arte no es propaganda, o política en un sentido reducido. El teatro es un lugar donde uno piensa; donde se pueden cuestionar cosas y remecer normas y estereotipos. Es un experimento total; no hay límites. Pero un problema ético para mí sería explotar al arte para fines de propaganda política, tratando de lavarle el cerebro al público. (La traducción es nuestra)

Sin embargo, hay tres factores que deberíamos considerar:

1. El conflicto entre la representación y la ética se manifiesta cuando consideramos la actividad artística como producción y no como práctica. Al concebir la actividad artística como práctica, es decir, al asumir la dimensión social y procesual de la creación artística, necesariamente retorna la cuestión de la ética, aunque sea de un modo paradójico.
2. Cuando hablamos de “representación”, consideramos conceptos muy diferentes que coinciden en el espacio escénico. Los sentidos de “representación” pueden ser coincidentes, pero también antagónicos.
3. La mediación representativa, en el ámbito de las artes en vivo, se ve alterada por la inmediatez de cuerpo y por la relación real de los cuerpos sobre un escenario o en un espacio de actuación compartido con otros cuerpos observadores o participantes. El compromiso de los cuerpos, el poner en cuerpo, tiene una dimensión práctica con implicaciones éticas y políticas. Hablar de una ética de la representación es en gran parte hablar de una ética del cuerpo. O, dicho de otro modo, la representación solo resuelve la incompatibilidad con la ética cuando el cuerpo se pone en escena, cuando uno pone su cuerpo, no necesariamente como actor, pero sí como creador que pone en juego su propio cuerpo.

Ahora bien, el cuerpo ¿no es precisamente aquello que resiste a la representación? El cuerpo, ¿no es lo real irrepresentable? Ciertamente, el cuerpo es indisoluble de su imagen. El cuerpo, como recordaba Hans Belting, es siempre su propia imagen (112). Pero esa imagen se convierte en representación solo cuando se prescinde del cuerpo que la sustenta, cuando el cuerpo está ausente o cuando se priva al cuerpo de aquello que lo define como cuerpo subjetivo.

El teatro dramático es un ejercicio de ausencias. Toda representación lo es de algo ausente. Pero si el teatro es un ejercicio de ausencias, ¿cómo pensar la ética en su interior? Porque la ética no existe sin el encuentro y el encuentro no puede producirse en ausencia. Puede producirse en la distancia, en la co-temporalidad distante, pero no en ausencia, ni tampoco en la asincronía. El compromiso ético estaba precisamente en la base de la negación del teatro dramático por parte de Artaud, y guió el desarrollo del arte de acción corporal desde los años sesenta. Sin embargo, hay algo demasiado fácil en esta salida.

Desde una posición aparentemente contradictoria con la de Mroué, Angélica Liddell, el año 2007, defendía la función ética del arte: “El Arte siempre es el encargado de luchar contra la cultura. Estos principios tienen que ver con el humanismo, es decir lo que une a las artes son los principios éticos, la renovación estética es una cuestión ética” (“El sobrino de Rameau” 147). Este rescate del humanismo puede resultar problemático en una época marcada por la urgencia de la decolonización y del agotamiento del eurocentrismo. Pero incluso si renunciáramos al “humanismo”, tendríamos que inventar otras palabras, otro lenguaje, para hablar de aquello que intentamos comprender como fundamento de la ética y que tiene que ver con una relación intrascendente con los otros. Intrascendente, porque ninguna religión rige la moral: no existe ética sin aceptación de la inmanencia. Agamben lo formula de la siguiente manera:

El hecho desde el cual debe iniciarse cualquier discurso sobre ética es que el hombre no es, ni tiene que ser ni tampoco debe realizarse en ninguna esencia, vocación histórica o espiritual o algún destino biológico. Solo considerando esto es que algo como una ética puede existir: pues está claro que si el hombre fuese o tuviese que ser de esta o aquella sustancia, tuviera este o aquel destino, no existiría una experiencia ética posible, solo habría tareas [obligaciones] que realizar. (*La comunità* 139)

La experiencia ética acontece en un espacio de libertad, de relaciones libres y, por otra parte, de relaciones igualitarias: una relación en la que yo reconozco al otro como igual a mí, compartiendo algo que en el pasado definimos como humano y que ya no resulta tan fácil definir. Y es que ahora que hemos borrado las diferencias entre lo humano y lo animal, entre lo animal y lo inerte, entre la inteligencia orgánica y la computacional, ¿cómo mantener los principios éticos sobre los que se basaron los discursos emancipadores? ¿O debemos abandonarlo para empezar desde otro lado?

El riesgo es que en este tránsito hacia otro paradigma, acaben con nosotros y nos cueste mucho más levantarnos.

1. Qué significa representar

Partamos de una historia antigua. Les quiero recordar una película filmada en el año 1952: *La carroza de oro*, de Jean Renoir. Renoir es uno de los grandes maestros de la puesta en escena cinematográfica. El crítico André Bazin se basó en su obra para definir un concepto de realismo centrado precisamente en la puesta en escena, frente a otros modelos que partían más bien en el montaje: el montaje producía abstracción, un discurso dirigido por el realizador-montador, mientras que la puesta en escena se mantenía más cerca de la realidad. Desde ahí, Bazin defendría el cine de Orson Welles y de los neorrealistas italianos. Y no deja de resultar interesante que los dos grandes realistas del cine de postguerra según el crítico francés, Welles y Renoir, fueran ambos amantes de lo teatral.

En *La Carroza de Oro* vemos a una *troupe* de actores italianos que llega a un país de América Latina, en la época del Virreinato. Ese país es probablemente Perú; y esa ciudad probablemente Lima. Lo que ocurre en la película es que los actores de comedia del arte de esta *troupe* italiana, encabezados por la Colombina, interpretada por Anna Magnani, pondrán al descubierto la teatralidad del sistema político cortesano del Virreinato.

Renoir realiza un interesante juego de cajas y presenta un escenario donde comienza la función; ese escenario, cuando la cámara entra, se convierte en un espacio urbano, momento en que pasamos de un registro teatral a un registro cinematográfico. De forma similar a *La regla del juego* –su película de 1939–, detrás de esta comedia de enredo, donde tres personajes muy distintos se enamoran de Camilla-Colombina, se despliega con una óptica muy juguetona, una certera crítica de la teatralidad del sistema. Al final de la película, Camilla, abrumada por sus tres pretendientes (el virrey, el torero y su joven amante convertido ahora en militar), se pregunta dónde está la verdad; pensaba que había una diferencia entre la escena como lugar de la mentira, y la vida social como lugar de la realidad y la verdad. Pero se da cuenta de que



Los santos inocentes. Mapa Teatro. Dirección: Heidi Abderhalden y Rolf Abderhalden. 2010. Fotografía: Rolf Abderhalden.

no es así: hay mentira por todas partes y no hay verdad en ninguna parte, o bien, la verdad es algo que no corresponde con lo que nosotros pensamos que era verdad. Sobre todo, descubre que no se puede vivir sin máscaras. La verdad no tiene que ver con un quitarse la máscara, sino con un negociar las máscaras que permiten la relación más intensa o la relación más justa o la relación más solidaria en cada momento. Y que probablemente la ética tiene más que ver con el saber qué máscara ponerse que en quitarse la máscara.

Camilla adquiere en esta película una función de representación que va más allá de la representación teatral. Deriva de una identificación del pueblo no con el personaje de Camilla, ni con Colombina, sino con la posición de Camilla. Pero Camilla es indistinguible de Colombina. Y esto es lo que me interesa destacar. Camilla solo llega a ser querida porque representa a Colombina. Pero Camilla no es querida como Colombina, sino como Camilla.

El éxito de Camilla radica en que el pueblo se identifica con ella, porque Colombina, su personaje, es una criada, una mujer de pueblo, que hace chistes y se trata a sí misma de una manera desenfadada, con humor, relativizándose a sí misma. Colombina, como Arlequín, es "una más", "uno cualquiera"². Probablemente si Camilla representara en la Comedia del Arte el papel de Isabella o un papel trágico, una Antígona, no tendría el mismo cariño. Podría despertar admiración, respeto, pero no el mismo cariño, el que convierte a Camilla-Colombina en representante en el sentido de representativa, en el sentido de representación de lo que "nosotros", lo que todos, como pueblo, somos, en contraste con el poder colonial representado por el virrey.

Como la película de Renoir es una comedia, no ahonda en análisis políticos y se limita a que el virrey, por amor, regale el símbolo de la representación soberana, la carroza de oro, a

² "L'essere che viene è l'essere qualunque" (Agamben 10).

una extranjera. Esto es lo interesante, pues no solo rompe el esquema jerárquico de las clases (el poder está en la nobleza), el esquema económico del capital (el poder es de los ricos), sino que también rompe el esquema identitario nacional: el poder pasa a una cómica sin patria (eso sí, europea y blanca).

El término “representación” tiene varios sentidos en castellano, que en otros idiomas son dados por otras palabras. Y esto afecta a nuestra concepción de lo teatral, a diferencia de lo que ocurre en otros ámbitos culturales.

1. La representación teatral, que se refiere a la puesta en escena de una obra dramática o de un material no dramático sobre el que se elabora una dramaturgia. La representación puede referirse, a su vez, a la idea de escenificación (*Inszenierung*) o al momento del hacer presente cada noche la puesta en escena (*Aufführung*).
2. La representación mimética: yo represento a otro mediante la imitación o mediante una construcción de un personaje, en un proceso análogo a como la pintura representa un paisaje. Se trata de representar en el sentido de ponerse en el lugar de otro o en el lugar de lo otro mediante un ejercicio de construcción, o de mimesis. Es lo que en alemán se nombra con el término *Darstellung*.
3. La capacidad de algo o de alguien para representar los rasgos comunes; lo que en una vieja óptica identitaria podríamos llamar las “esencias”, y en una perspectiva democrática, los rasgos comunes, lo significativo en la comunidad.
4. Representar en el sentido de actuar en representación de alguien. El virrey es representante del rey; el rey, de Dios. Y el poder está en ese esquema de representación. En un sistema democrático, la idea de representación es inversa: el pueblo –en teoría– elige a unos representantes, y esos representantes eligen a un presidente. Esta idea de representación en términos políticos, la representación de los intereses y derechos de un colectivo, de un país, de un territorio como consecuencia de una delegación de voluntad, corresponde a lo que los alemanes denominan *Vertretung*. Y puede tener otros significados más cotidianos: el representante legal de alguien, el representante de los trabajadores.

Lo que ocurre en la película es que la primera idea de representación (1) se extiende a la vida social. La sociedad se convierte en un teatro, como consecuencia de ese juego barroco anunciado en la primera secuencia. Y Camilla, de ser actriz y por tanto *Darsteller* (2), de ponerse en el lugar de Colombina, que a su vez se pone en el lugar de la criada, pasa a convertirse en representativa del pueblo (3). De ahí, es muy fácil dar el paso siguiente y convertir a Camilla-Colombina en “representante” (*Vertreter*) (4)

La potencia política del teatro, o más bien de la teatralidad, se asienta sobre la transición de la *Darstellung* a la *Vertretung*. Lo localizamos en los grandes personajes de la literatura dramática. Obviamente, *Hamlet* no es un personaje mil veces representado (1) por representar (2) a un príncipe, sino porque su drama es representativo (3) de un conflicto humano más general. O *Antígona*. Pero no es tan fácil actualizar a *Hamlet* o *Antígona* de manera que mantengan ese

carácter representativo y no se conviertan en una representación (1) de la primera categoría, es decir, en una mera ficción singular.

Lo que está en juego en *La carroza de oro* es quién representa mejor al pueblo. Si el representante político, el virrey, el torero, el soldado o la actriz. El virrey debería ser representante (4) de la ley, garantizar los derechos, tomar decisiones que afectan al bien común, y no tiene por qué ser representativo (3) ni tendría que representar su poder por medio de su apariencia (2) o de su carroza (1). El personaje del soldado podría representar un contra-poder, en el mismo sentido, pero poniendo en evidencia la falsedad que deriva de la representación teatral practicada por el virrey. El torero y la actriz, en cambio, representan (2) y son representativos (3), pero su representación tiene que ver con la afectividad, con el comportamiento, incluso con la fragilidad. El problema comienza cuando el representante político (4), que es el representante de los derechos, puede tener la tentación de ser también representante de los afectos y de las identidades (3), para lo cual pone en juego la teatralidad (1).

Pero por la misma razón que se demanda a un representante político o sindical que no se convierta en un actor ni que se arroge la representatividad (3), también se puede demandar a un actor que no utilice los privilegios del escenario para considerarse representante (4) o representativo (3) de nada, sin por ello renunciar a la formulación de discursos. La posibilidad de que alguien llegue a poner en escena el Hamlet contemporáneo o la Antígona contemporánea no depende tanto del talento artístico o actoral, sino de la capacidad humana de vaciarse de individualidad, vaciarse de expresión, para llegar a ser uno cualquiera.

2. Representar a los otros

En uno de los escritos fundamentales de los estudios poscoloniales, *Can the subaltern speak?*³, Gayatri Chakravorty Spivak criticó las ideas formuladas por Foucault y Deleuze en su diálogo “Les intellectuels et le pouvoir” (1972). Para su crítica, se apoyó en Derrida y en Marx. Revisemos brevemente esta discusión.

Según Deleuze, “Ya no hay representación, solo hay acción, acción de teoría, acción de la práctica en relaciones de relevos o de redes” (Spivak 55). Para Spivak, Deleuze estaría pasando por alto la diferencia entre el concepto de representación en cuanto “hablar por” (4: *Vertretung*) y el concepto de “re-presentación” en cuanto “poner en lugar de” (2: *Darstellung*). Para establecer su posición, Spivak recurre a Marx, quien había establecido la heterogeneidad de la clase proletaria. Tal heterogenidad la haría irrepresentable (2), pero no por ello habría de quedar privada de representación política (4). El problema se agudiza si tenemos en cuenta que toda acción en la esfera pública es en mayor o menor medida una actuación (Cvejic y Vujanovic 31). Este problema es el que aparece invertido en la película de Jean Renoir, cuya insuficiencia se pone ahora de relieve. Colombina solo puede ser representativa del pueblo a condición de practicar una violencia homogeneizadora. Y el trasvase de la representación (2) a la representación (4) aumenta más aún la violencia.

³ El título original es *Can the subaltern speak?* El traductor opta por el plural aunque la opción más literal sería “¿Puede hablar la subalterna?“.



Perro muerto en tintorería: los fuertes. Dramaturgia y dirección: Angélica Lidell. 2007. Fotografía: Alberto Nevado.

Por otra parte, no deja de resultar interesante que Renoir situara la acción en el siglo XVIII y en Perú. Como Richard Sennet expuso en su libro *The fall of the public man* (*El declive del hombre público*), en las décadas en que se gestó la modernidad europea, la diferencia entre la esfera pública y la privada eran muy nítidas y no se mezclaban. La esfera pública era el territorio de la máscara y la representación, el *theatrum mundi*. Mientras que la esfera privada era el espacio de la intimidad. Esta diferencia nítida comenzó a borrararse precisamente con el nacimiento de la modernidad: los sentimientos invadieron la esfera pública, y la máscara la privada. Y tal confusión se fue acrecentando hasta el siglo XX. En realidad, Renoir habla de la sociedad urbana del siglo XX utilizando el escenario del Perú colonial. Practica el extrañamiento, al modo de Brecht, para poner sobre la mesa un tema que le interesa analizar. Ese tema es el mismo que ocupó en esos mismos años a la microsociología, y especialmente a Erving Goffman, el teórico que recuperó de forma más explícita la metáfora teatral para el análisis sociológico.

Sin embargo, en uno y otro caso, falta un elemento de crítica, que se produciría años más tarde, gracias a los discursos feministas y poscoloniales. Para abordar la cuestión en su complejidad, sustituymos la primera imagen, la de Camilla-Colombina, por dos nuevas imágenes que plantean nuevos problemas al estudio de la representación.

La primera es la de la protagonista de *Rosa Cuchillo*, de Yuyachkani (2002). En este caso, la construcción del personaje por parte de la actriz Ana Correa resulta de una fusión de un personaje literario con la memoria de una persona real, Angélica Mendoza (Rubio 71-7). En las presentaciones públicas realizadas por Yuyachkani durante la celebración de las sesiones de la Comisión para la Memoria y la Reconciliación, se produjo algo similar a lo que imaginó Jean Renoir en un contexto mucho más lúdico:

la actriz personaje, que es una mujer cualquiera, en el sentido de que es una mujer del pueblo no investida previamente de representación alguna, se convierte en representativa de una situación de dolor, de duelo y de exigencia de justicia, representa un dolor común. Y la posibilidad de esa representación no radica en una cualidad específica del individuo o en una articulación precisa de una idea, sino, ante todo, en la capacidad de vaciamiento del individuo actor para dejarse habitar por una fuerza ajena que a continuación se convierte en una fuerza colectiva.

La segunda imagen procede de un trabajo que combina arriesgadamente testimonio y teatralidad: *The Continuum*, de Ong Keng Sen (2002)⁴. En esta pieza se da un proceso inverso: un proceso de singularización. Se trata de pasar de los datos y la información histórica que como espectadores tenemos del genocidio perpetrado por el Jemer Rojo en Camboya, a la historia de un individuo. Ese individuo es una bailarina y maestra de bailarinas, Em Theay, y la pieza se construye como un proceso de singularización de alguien que había sido cosificado junto a miles de compatriotas. De ser representativa de las víctimas, de ser una más, va apareciendo un individuo, que además es una artista, para quien la condición individual es además inherente a su función social. La singularización se produce en el cambio de una representatividad (y también de una identidad) por otra: se produce un desprendimiento de la máscara de víctima de la represión del Jemer Rojo, para asumir la máscara de bailarina y maestra de bailarinas. Pero lo interesante es esa fase líminal en la que la pieza trabaja: el cambio de máscara durante el cual se adivina la individualidad.

Las dos tensiones manifiestas en estas piezas son necesarias. En un caso se trata de una desindividualización temporal de la actriz, un vaciamiento de personalidad para volcar el afecto sobre la representación de lo común. Esa representación no es un mero ejercicio de duelo, sino que acompaña los testimonios dichos durante las sesiones de la Comisión, donde serán escuchadas y respetadas. La representación no conduce al silencio, sino más bien a la toma de la palabra. La representación, en una figura al mismo tiempo singular y plural⁵, fortalece la decisión, previamente adoptada por las testimoniantes, para relatar sus historias con cuerpos y miradas individuales, las propias y las de los seres queridos que ya no pueden hablar por sí mismos (Nancy 17).

La gran diferencia entre las piezas de Yuyachkani y Ong Keng Sen radica en el estatus de la actriz. La primera es una actriz profesional, que pierde su individualidad para representar una persona que es al mismo tiempo una pluralidad. En otro caso, la misma persona que ha sufrido ese proceso de internamiento en la prisión del Jemer Rojo es la que emerge en escena ya no como documento, ya no como número, ya no como imagen, ya no como signo de una pluralidad, sino como persona que ha elegido una trayectoria vital determinada y que la muestra en escena. Y al hacerlo, reivindica su propia individualidad, pero también de todas y cada una de las víctimas que podemos recordar en el museo del genocidio en Camboya.

Podríamos considerar ambos espectáculos como ejemplos de un teatro político que asume la necesidad de distinguir entre actuación, representatividad y representación. El mantenimiento de la representación / actuación de personajes depende de la capacidad de mantener esa distinción.

4 Véase Sánchez, José A. "The Continuum. Beyond the killing fields (2002)". Web.

5 "Ser singular plural significa: la esencia del ser es, y solamente es, en tanto co-esencia" (Nancy 17).

3. Virtuosismo o sacrificio

¿En qué condiciones un ejercicio de representación con implicación afectiva y con voluntad política es éticamente asumible? A esta pregunta podríamos responder con los mismos argumentos expuestos por Susan Sontag cuando se interroga sobre las fotografías de guerra. Quizás las únicas personas que deberían ver esas fotografías son las que están en condiciones de aliviar o evitar ese dolor. El resto, quienes solo pueden ser espectadores, no tendrían por qué verlas. A no ser que se trate de activar la memoria, no la memoria colectiva, que según Sontag no existe, sino la memoria del horror en cada uno de los individuos que observan las imágenes (*Ante el dolor* 53, 100). Sontag no se pregunta sobre la legitimidad del acto de fotografiar el horror, pues asume que el fotógrafo está ahí para capturar la realidad, y que la realidad debe ser conocida. En cambio, la representación teatral plantea una cuestión ética previa: la decisión de reconstruir una situación o una vida y representar una experiencia o un personaje.

Partamos en este caso de un ejemplo anónimo: una autora europea comprometida con el sufrimiento de las mujeres inmigrantes decide escribir una obra dramática basada en hechos reales. La pieza incluye procedimientos narrativos, y la dramatización de escenas a cargo de una sola actriz. La actriz posee gran habilidad interpretativa: sabe transitar perfectamente de un registro a otro, sabe bailar, sabe fingir voces de otros personajes que aparecen en la historia cuando narra. Y consigue además transmitir la emoción: un relato impactante, efectivo, desde el punto de vista emocional, que visibiliza una realidad que conocemos pero que no está visible diariamente. Sin embargo, presenta algunos problemas: primero, la legitimidad para representar el testimonio de una persona real; segundo, la legitimidad para convertir a esta persona en referente o en modelo, en representativa; tercero, la incoherencia entre el virtuosismo técnico desplegado por la actriz y la desestructuración de la vida de la persona (y del colectivo) representada.

Quizás hay lugares y temas donde el virtuosismo resulta intolerable. Porque uno de los problemas del virtuosismo es que clausura la representación: imposibilita el acceso⁶. Un actor virtuoso se enfrenta a un problema ético en el mero ejercicio de la representación: ser virtuoso de la composición psicológica, o de la reproducción gestual de otro, ya implica la posibilidad de suplantar al otro, y, por tanto, negar su subjetividad, cosificarlo. (Obviamente es mucho más peligroso un virtuoso político, que tiene la capacidad de silenciar a miles y apropiarse de subjetividades, y desde ahí tratar de modelarlas o de anularlas). La pregunta ética se agrava cuando de lo que se trata es de representar el dolor de otro.

Ante esto, se podría responder: "Si no se cuenta la vida de esta persona, es peor. Porque esta persona está silenciada, nunca tendrá acceso a un escenario, probablemente tampoco a una televisión" (Sontag, *Ante el dolor* 101). Y el silencio de esa persona equivale a la invisibilización de un sufrimiento y de una injusticia. Es preciso hablar, y es preciso crear espacios de memoria para impedir que los crímenes se sigan cometiendo. Ahora bien, ¿qué lugares y dónde? ¿Qué representaciones y cómo? ¿Qué sentido tiene musealizar o representar el dolor distante e ignorar el dolor de quienes están más cerca? ¿Qué evita o alivia esa representación?

6 Hablo aquí de virtuosismo en un sentido coloquial, sin atender a la consideración que Virno hace del virtuosismo como modelo de comportamiento que iguala la acción política y la acción cultural o trabajo inmaterial. Véase: Paolo Virno, «Excursus sobre el teatro. La escena y las comillas», en *Cuando el verbo se hace carne. Lenguaje y naturaleza humana*. Buenos Aires: Cactus / Tinta Limón, 2004. 42-5.

En el caso de nuestro ejemplo, no hay duda de la necesidad de mostrar ese sufrimiento, pero cabría cuestionar por qué el sufrimiento que se muestra es el de otra (una mujer inmigrante) para un nosotros (europeos), y no simplemente el de una mujer que ha sufrido violación y explotación al lado de nuestra casa. Aunque lo más problemático de la representación reside en el virtuosismo de la actriz. La primera condición en este caso para una representación ética del dolor de los demás sería la renuncia al virtuosismo.

Esto es lo que tienen en común la política y el teatro: que un actor profesional puede contar la vida de alguien mejor que ese alguien, del mismo modo que un político profesional puede, en teoría, defender de mejor modo los intereses de cualquiera. El virtuosismo otorga efectividad representativa. Pero ¿se puede ejercer esa representación sin al mismo tiempo arrogarse el poder? O en otras palabras, el despliegue de la potencia de los representados en la escena (teatral o política), ¿sirve para empoderarlos o contribuye a empoderar al virtuoso? Esta es la ética de la representación. No hay una respuesta general. La legitimidad del teatro, del viejo teatro en que se representan personajes, como la legitimidad de la política, se basan en una decisión ética, en una devolución constante del poder a aquellos cuya potencia se usa.

¿Bajo qué condiciones uno puede ganarse el derecho a la representación? Esta es la pregunta que se hace Angélica Liddell en *Perro muerto en tintorería* (2007). Invitada a producir una pieza en el teatro nacional de Madrid, la dramaturga se cuestiona a sí misma qué representa ella como actriz y cómo puede representar el dolor de otros desde ese lugar de representación central. Para buscar una respuesta, recurre a la exposición, desde el principio, de su propia contradicción: la de una voz y un cuerpo críticos al sistema institucional que acepta la financiación y la plataforma que ese sistema le ofrece para poner al descubierto la hipocresía, la violencia escondida en el mismo. En cierto modo, practica sobre sí misma, como dramaturga-actriz, un ejercicio de autodestrucción como medio de destruir la estructura de representación en la que se inscribe, y cuando llega el momento de representar al otro, a la otra, la dramaturga se retira y deja paso a la mujer: Nasima, una inmigrante magrebí, a la que se cede la centralidad de la escena. Columpiándose, como la Getsemaní del cuadro de Fragonard, presente durante todo el espectáculo, Nasima ataca el modo en que se construye a los otros, a los inmigrantes, desde la ilustrada Europa, y la hipócrita negación de la ciudadanía real que tales representaciones comportan:

Sí, es más fácil pensar que soy un tópico, es más fácil pensar que el enemigo es un tópico, es más fácil pensar que las víctimas son un tópico. . . . La vida puede continuar normalmente gracias al exotismo. Gracias al exotismo nos colonizasteis. Gracias al exotismo nos esclavizasteis. Gracias al exotismo nos aniquiláis. Gracias al exotismo nos deportáis cuando somos muy pobres. O nos encerráis en lugares llamados "centros de internamiento". El primer crimen que se perpetra contra nosotros es la pobreza. La economía es una de las formas del crimen. La economía es una de las formas del racismo. (234-35)

Angélica Liddell parece actuar desde la responsabilidad ética. Pero, ¿resuelve de manera efectiva la contradicción política? Jaques Rancière advirtió de este riesgo en su reflexión sobre la relación entre ética y política y en el arte: huyendo de lo que él llama la "ética soft" (aquella practicada por arquitectos y artistas para introducir mejoras cotidianas en ámbitos sociales deprimidos), se cae en la "ética hard", la de la denuncia y el duelo:

[S]i la ética *soft* del consenso y del arte de la proximidad es la acomodación de la radicalidad estética y política de ayer a las condiciones actuales, la ética *hard* del mal infinito y de un arte destinado al duelo interminable de la catástrofe irremediable aparece como la estricta inversión de esta radicalidad. (*El malestar* 159)

Esta inversión está justificada por una concepción del tiempo, surgida en la modernidad, que entendía el tiempo partido por un corte revolucionario, que estaba por venir. "Pero ese corte ya no está por venir, sino en el pasado. Entonces la opción ética parece una opción por el duelo infinito" (161). Rancière no descalifica. Simplemente trata, una vez más, de hacer explícita la paradoja.

4. Ética del cuerpo

¿Qué condiciones deben darse para hablar de una ética de la representación? ¿De qué modo escapar a la complicidad entre representación y mercantilización de los cuerpos en un contexto político en que el colonialismo se ha expandido y difuminado? ¿Cómo poner en escena al otro? ¿O cómo *indisponer la escena* para que la presencia del otro sea efectiva?

Tal vez, una primera respuesta sea la de afirmar la necesidad de ponerse en escena. Ponerse en escena no significa literalmente que el autor, el director, o el actor-autor se planten sobre el escenario y actúen en directo frente al público. Ponerse en escena significa más bien asumir el riesgo de la exposición, ser coherente con el discurso, comprometerse corporalmente con el discurso (sea verbal, visual, físico o virtual). Jean Renoir es un ejemplo de director que se "pone en escena", a veces de manera literal, actuando por ejemplo en *La regla del juego*, y otras detrás de la cámara, pero muy visible corporalmente en la propia representación. Pero también los escritores pueden ponerse en escena, pueden asumir el riesgo de la exposición física. Mucho más evidente es el caso de los dramaturgos y directores que se ponen en escena. En este caso, la ética de la representación coincidiría en parte con la decisión de "poner el cuerpo". La ética de la representación es en efecto una ética del cuerpo.

El dramaturgo Eduardo Pavlovsky propuso entender la ética del dramaturgo-actor como coherencia.

Eso es para mí la ética: no decir cualquier cosa según las circunstancias lo exijan. . . . En *Rojos globos rojos* El Cardenal lo dice claramente: "Qué lindo es decir todos los días lo mismo en este país y no andar cambiando de un lado para el otro". Esta es la única ética de la que yo puedo hablar: la del acto. La del compromiso irrevocable. No conozco otra. Por eso pienso también que Teatro Abierto fue un acto de enunciación ético. Se puso el cuerpo. (141)

Un poco más adelante, Pavlovsky explica lo que aprendió del teatro pobre de Grotowsky, y su descubrimiento gracias a él de que el actor no es un exhibicionista, sino, por el contrario, alguien que se expone: "para mí el teatro fue y es un constante descubrimiento de mí mismo. Cuando ensayo descubro que estoy tocando distintas facetas de mi vida, pero cuando lo más personal llega a un nivel estético, lo mío ya no es mío" (23).



Rosa Cuchillo. Dirección: Miguel Rubio. Yuyachkani, 2002. Fotografía: Fidel Melquiades.

Gentileza Archivo Yuyachkani.

Este “lo mío ya no es mío” remite nuevamente al proceso de transformación del actor en “uno cualquiera”, es el proceso que hemos identificado en Camilla-Colombina y en Rosa Cuchillo. El actor se vacía de sí para convertirse no en un personaje con identidad definida, sino en “uno cualquiera”. Y cuando esto se hace no por virtuosismo, sino para hacer valer un discurso silenciado, este sacrificio adquiere una dimensión ética. La ética solo existe en relación, en relación con los otros, y los otros en este caso son tanto los espectadores como aquellos que adquieran representación en el vaciamiento del actor.

Ahora bien, ¿qué tipo de vaciamiento es este del que habla Pavlovsky? Sin duda, muy distinto al vaciamiento grotowskiano. En un punto intermedio entre el vaciamiento sacrificial de Artaud y el vaciamiento subjetivo de Brecht. Lo podemos reconocer en algunos trabajos de arte corporal o en algunos trabajos escénicos recientes. Ahora bien, esto es efectivo cuando uno llega al punto en que efectivamente la privacidad se interrumpe, se alcanza una cierta borradura de la identidad personal y el actor se pone en condición de ser “un cualquiera”, no “cualquiera”, sino un hombre o una mujer cualquiera. Se llega así a una situación paradójica, en la que uno está actuando como si no actuara, para producir un tipo de experiencia que querría ser real pero que difícilmente existiría fuera del teatro. Y uno se pregunta si no puede llegar a ser tan incoherente como lo primero. Si esto, éticamente, puede ser más aceptable, pero, en la práctica, es igual de incoherente.

Podríamos situar históricamente a Antonin Artaud como impulsor de esta comprensión radical de la actuación. De sus reflexiones deriva la potencialidad de un cuerpo actuante que desafía la representación, que se sitúa éticamente en escena, sorteando las trampas de su pro-

pia imagen⁷. Lo que se pone en escena es un reto a la representación misma entendida como apariencia significante. Por esta vía llegamos a la puesta en escena de la propia vida o de una manera tan radical que esa experiencia llega a desprenderse de la personalidad privada de quien la pone en escena y dar lugar o presentarse como representación de una multitud de vidas o de una multitud de experiencias. Es la vía del dolor o la vía del sacrificio del artista.

En la introducción a *Perro muerto en tintorería*, Angélica Liddell escribió:

Tal vez solo se puede ser ético desde el sufrimiento. El poeta, el artista, lleva sobre sus imperfectos hombros de bufón el peso de millones de vejaciones. Qué curioso que el bufón sea considerado un necio por aquellos que son los auténticos necios. Los verdaderos cretinos desprecian al falso cretino. Pero el bufón se libra de la sensación de servidumbre burlándose de aquellos que le contratan y de aquellos que pagan por verle, se burla de todos ellos haciendo bien su trabajo, haciendo arte. Eso le hace sentir menos necio, menos esclavo. Darse cuenta de todo lo que ocurre a su alrededor le hace sentir menos esclavo. Mencionar la palabra servidumbre ya le hace sentir menos esclavo. Distanciarse de la vanidad propia de su oficio ya le hace sentir menos esclavo. El verdadero espectáculo está, como diría mi queridísimo Carlos Marquerie, en el patio de butacas. En el fondo, el bufón también es un espectador, pero un espectador exigente. El bufón amplía el escenario al mundo donde actúa la sociedad entera. (156)

Sin embargo, la ética del sacrificio tiene sus límites: el límite de la resistencia física y, finalmente, de la muerte. La representación es contraria al sacrificio. O el sacrificio es imposible en la repetición. Tal vez por ello, en su siguiente espectáculo, *La casa de la fuerza* (en gran parte concebido en México y con la colaboración de actrices mexicanas), Angélica Liddell parece derivar hacia una ética del cuidado. No desaparece el sacrificio, ni la exposición de lo privado. Al contrario, a veces llega hasta el extremo: no tanto por los castigos corporales que Liddell y alguna otra de las actrices se infligen (descargas eléctricas, cortes, laceraciones, trabajos forzados...) cuanto por la sobrecogedora exposición del dolor psíquico, del amor traicionado y la experiencia de soledad en Venecia. Ese dolor personal solo adquiere sentido cuando se pone al servicio de la exposición del dolor de los otros en cuanto exigencia de comprensión, cuando la privacidad se borra y el sufrimiento de la actriz da carne al sufrimiento de los palestinos masacrados en Gaza o las mujeres violadas y asesinadas en Ciudad Juárez.

Lo nuevo en esta pieza es el cuidado con que Angélica trata a sus actores y a sus invitados. Ya se había adelantado en cierto modo en la relación con Nasima, pero ahora se vuelve más claro. En el interior de la representación, se abre un espacio de humanismo, una isla de humanismo: de caricias, de palabras tiernas, de reposo compartido, de regocijo en la alegría y el placer o también de solidaridad en los momentos de sufrimiento.

Esta ética del cuidado ya no descansa solo en el reconocimiento del rostro asociado al lenguaje: se basa en el reconocimiento del cuerpo subjetivo. Y es esta ética del cuidado la que se proyecta hacia el exterior. No se idealiza la realidad; se es consciente de que el sufrimiento es inevitable, que la injusticia es inevitable, a no ser que desaparecieran los desequilibrios que

7 En *Prácticas de lo real en la escena contemporánea* (Visor: Madrid, 2007), indagué distintos modos en que los actores evitan la apariencia: hacen acciones reales o incluso viven aquello que actúan.

las causan. Sin embargo, lo que se propone es la posibilidad de enfrentar el inhumanismo con humanismo, y que el cuidado puede vencer la resistencia, las resistencias de la identidad y las resistencias puramente físicas. Angélica Liddell descubre así la ternura de un forzudo, no lo somete, lo atrae hacia la poesía, y en el encuentro de la poesía y la fuerza bruta resurge el humanismo.

5. Quién tiene miedo de la representación

Podríamos también leer desde esta ética del cuidado la propuesta de Mapa Teatro en *Los santos inocentes*. En este caso, las víctimas están ausentes, no son representadas, apenas indicadas. La no representación de los inocentes es coherente con su privación de representación en la sociedad colombiana: los inocentes son los muertos, asesinados, los pobres, los campesinos que sufrieron la violencia sistemática, pero también esos jóvenes que rememoran la esclavitud a que fueron sometidos sus ancestros y de la que todavía son víctimas.

Mapa Teatro evita la representación, y practica un tipo de puesta en escena que es más bien un *indisponer*. En el ritual que podemos ver en las imágenes documentales, los santos inocentes no son representados, sino que son personificados por el público de la calle, es decir, los flageladores golpean a las personas que acuden a verles. Por tanto, es el propio espectador el que incorpora, sin llegar a representarlo, a inocentes, a aquel que es castigado, el esclavo en el juego del ritual de inversión original, o los niños en el sincretismo con el ritual cristiano; en la propuesta de Mapa, campesinos, indígenas, víctimas de la guerra sucia, de la violencia paramilitar, del narcotráfico, entre otros.

¿Cómo representar a alguien socialmente inexistente?

Mapa Teatro recurre a la presencia en escena del testigo, un testigo que no participa en la acción y que por tanto no está del lado de nadie: ocupa más bien una posición similar a la de los autores (de los espectadores). De hecho, es evidente una complicidad y una proyección entre la figura de Heidi Abderhalden como testigo que reflexiona y la figura del músico, Don Genaro, el maestro de marimba, también testigo que no reflexiona o que reflexiona con la propia música, o que mediante la música abre un espacio de reflexión o purificación.

La pregunta es: ¿de qué manera ese dispositivo afectivo incide en la recepción política? O en otros términos: ¿el dispositivo afectivo puede llegar a cancelar la responsabilidad del espectador en la recepción política de la pieza, en la lectura política del ritual original que se presenta en montaje con los otros materiales?

Indudablemente lo afectivo commueve. Pero no por ello reintroduce una representación paralizante: Don Genaro no es representativo de nada; Don Genaro no representa un personaje (recordemos que fue precisamente el modelo de la música el que introdujo la abstracción y la no representación); Don Genaro no se erige en representante del pueblo ni tampoco del espectador. Eso sí, la presencia de Don Genaro incide en la pérdida de representatividad que podría recaer sobre Heidi (a quien conocemos como autora). Esta cancelación de la representación se produce sin merma del discurso político y de la capacidad del espectador de establecer una relación intelectual y afectiva con el material.

¿Por qué hablar de ética del cuidado en esta pieza? Precisamente por la voluntad de evitar la transformación del otro en mera imagen. Por la relación que se establece entre los actores y

Don Genaro (muy similar a la que se establecía anteriormente con Juana María Ramírez, la señora que cocinaba arepas en *Testigo de las ruinas*, 2005). Esa relación de cuidado se proyecta también a la relación con los ausentes, las víctimas directas. Aunque no se nos puede escapar que hay un límite: la dificultad para establecer una relación con los enmascarados: los enmascarados en tanto enmascarados siguen siendo el otro, los otros inaccesibles. Entrar en los enmascarados solo habría sido posible desde el sacrificio.

¿Tiene sentido siempre el sacrificio? La respuesta de Rabih Mroué y Lina Saneh parece ser no. Rabih y su compañera Lina Saneh se niegan a ser representativos de la sociedad libanesa en el circuito internacional. Y, sin embargo, su obra, inevitablemente, aborda cuestiones políticas y experienciales relacionadas con su vida, con la historia de Líbano. ¿Cómo hacer compatible el compromiso ético con una historia y una realidad con el rechazo de ser representativos y mucho menos representantes? La respuesta de Rabih es la de poner en cuestión la representación misma, en el interior de la propia representación.

El segundo sacrificio es el que se habría exigido al actor para representar el dolor de su propia sociedad. A ello, Rabih responde con ironía: traslada la propia corporalidad de la inmediatez de la escena a la mediación de la palabra y la imagen. Y ello trabajando con la máxima simplicidad y pobreza (una nueva pobreza propia de tiempos en que el cuerpo desnudo es absolutamente irreal y ya no corresponde a ninguna experiencia de comunicación social).

En su conferencia-performance "The inhabitants of images", Rabih Mroué analiza una serie de fotografías encontradas. La primera muestra un saludo inverosímil entre los presidentes de Egipto, Gamal Abdel Nasser y Rafiq Hariri. La tesis de Rabih es que el choque de manos se produjo cuando ambos estaban muertos: el primero, el líder panarabista egipcio, muerto después de derrotado por los israelíes y el segundo, su sucesor libanés, asesinado por los sirios. La segunda es una serie de pósteres aparecidos en las calles de Beirut, en la que se representan mártires de Hezbolá. Rabih proponía un ejercicio de análisis visual-político para llegar a su tesis más importante: todos los mártires compartían un cuerpo, cada mártir mantenía su rostro, pero la secuencia del cuerpo único y los rostros cambiantes producía un agujero blanco, identificado con Dios.

En su crítica del fundamentalismo, Rabih toca un punto esencial en la causa de la intrascendencia, que es la crítica de la negación del cuerpo por parte de la religión. El cuerpo es despersonalizado, es algo prestado, y la identidad se localiza en el rostro, en los ojos, en la parte noble del ser humano. Pero esa identidad, desprovista de cuerpo, es una falsa identidad, se convierte en un reflejo de la "idea", es decir, en un reflejo de la divinidad. De hecho, el homenaje a los mártires individuales es un falso homenaje a los individuos, se trata más bien de una exaltación del cuerpo colectivo. El cuerpo colectivo es el partido, es Hezbolá, o es la iglesia que lo justifica. Ese cuerpo colectivo se pone al servicio del rostro, del rostro divino. Aunque en realidad el rostro divino no necesita del cuerpo. Es más bien el cuerpo el que necesita del rostro para ser algo más que cuerpo una vez que se ha negado a sí mismo en su identidad individual y humana.

La afirmación del cuerpo al mismo nivel que el rostro muestra la in-trascendencia del rostro. Y la posibilidad de fundar una ética no basada en la trascendencia, sino en la intrascendencia. Lo que me lleva a tratar al otro con cuidado no es su trascendencia, no es la participación del otro en la divinidad por medio del lenguaje, sino precisamente la intrascendencia, la participación del otro en mí y la mía en el otro por medio del lenguaje. Esta in-trascendencia es una inmanencia

que asume la proyección de mi cuerpo en el cuerpo del otro y a la inversa y la conciencia de esa proyección en el lenguaje. Es una trascendencia in-, una trascendencia inmanente, algo tan contradictorio como la ética de la representación misma.

En cualquier caso, es esta conciencia de la corporalidad inmanente y de la ética intrascendente, la que nos conduce a una defensa de la modestia como actitud. La modestia es coherente con la solidaridad e incoherente con la soberbia y con la ambición. Es incoherente con el capitalismo especulativo. Y es incoherente con la pretensión de utilizar la representación para convertirse en representante o representativo a costa de negar la subjetividad de los cuerpos.

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. *La comunità che viene*. Torino: Bollati Boringhieri, 2001. Impreso.
- Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz, 2007. Impreso.
- Cvejic, Bojana y Ana Vujanovic. *Public Sphere by Performance*. Belgrado: B_books and Les laboratoires d'Aubervilliers, 2012. Impreso.
- “Ética”. *Diccionario de la lengua española*. 22^a ed. Madrid: Espasa Calpe, 2001. Impreso.
- Goffman, Erving. *The presentation of the self in everyday life*. New York: Anchor, 1959. Impreso.
- Liddell, Angélica. “El sobrino de Rameau visita las cuevas rupestres”. *Archivo virtual Artes Escénicas*. Conferencia pronunciada en la Cátedra Valle-Inclán, Feb. de 2007. Recurso electrónico. 4 May. 2013.
- . *Perro muerto en tintorería*. Madrid: Nómada Libros, 2008. Impreso
- Mroué, Rabih. “It's a total experiment, there are no limits”. *Schauinsblau*. Recurso electrónico. 3 Abr. 2013.
- Nancy, Luc. *Être singulier pluriel*. París: Galilée, 1996. Impreso.
- Pavlovsky, Eduardo. *La ética del cuerpo. Nuevas conversaciones con Jorge Dubatti*. Buenos Aires: Atuel, 2001. Impreso.
- Rancière, Jacques. *El malestar de la estética*. Madrid: Clave Intelectual, 2012. Impreso.
- Rubio, Miguel. “Persistencia de la memoria”. *Citru.doc*. Recurso electrónico. 13 May. 2013.
- Sennet, Richard. *The Fall of the Public Man*. New York: Knopf, 1977. Impreso.
- Sontag, Susan. *The Aesthetics of silence*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1969. Impreso.
- . *Ante el dolor de los demás*. Barcelona: Alfaguara, 2003. Impreso.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *¿Pueden hablar los subalternos?* Trad. y ed. crítica de Manuel Asensi Pérez. Barcelona: MACBA, 2009. Impreso.
- Virno, Paolo. “Excursus sobre el teatro. La escena y las comillas”. *Cuando el verbo se hace carne. Lenguaje y naturaleza humana*. Trad. Eduardo Sadier. Buenos Aires: Cactus / Tinta Limón, 2004. Impreso.