

ISBN 978-950-33-1635-1

Edición de
PAULA ANSALDO
FWALA-LO MARIN
LETICIA PAZ SENA
EUGENIO SCHCOLNICOV

Perspectivas sobre la dirección teatral: teoría, historia y pensamiento escénico

Perspectivas sobre la dirección teatral: teoría, historia y pensamiento escénico

Edición de

Paula Ansaldo
Fwala-lo Marin
Leticia Paz Sena
Eugenio Schcolnicov

Colecciones
del CIFFyH 

Perspectivas sobre la dirección teatral : teoría, historia y pensamiento escénico

Josué Elí Almanza... [et al.] ; compilación de Paula Ansaldo; Leticia Paz Sena.

- 1a ed. - Córdoba : Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades, 2021.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1635-1

1. Teatro. 2. Ciencias Sociales. 3. Crítica Cultural. I. Almanza, Josué Elí. II. Ansaldo, Paula, comp. III. Paz Sena, Leticia, comp.

CDD 792.0233

Publicado por

Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades - UNC

Córdoba - Argentina

1º Edición



Área de

Publicaciones

Diseño de portadas: Manuel Coll

Diagramación: María Bella



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons

Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional.



La piel de la escena. Apuntes para una idea

Ramiro Guggiari*

*“El problema es verdaderamente musical,
técnicamente musical, y por ello tanto más político”.*

Deleuze, G. y Guattari, F. Mil Mesetas.

Me embarco en la difícil pero necesaria tarea de esbozar una idea de lo escénico. Digo “esbozar”, y disculpen las excusas, porque no pretendo que esta idea esté completa todavía, me contentaría con que puedan señalarse algunas de sus líneas. Con “idea” no quiero decir idea platónica, ideal, idea conceptual o representación. Me refiero a una idea de teatro (idea-teatro), de arte escénico, idea artística, que entiendo como algo más parecido a cualidad ética, una condición práctica, una lógica constructiva, un modo de existencia, una manera de hacer, pensar, percibir, que también puede ser descripta o narrada con palabras, y estas palabras serán a la idea lo que la trayectoria de un movimiento imaginado sería al movimiento real. La idea no es por ende una entidad puramente abstracta o especulativa sino una agrupación de gestos, impulsos, tendencias, maneras. A esto llamo “idea”. Lo que a continuación se presenta es un esbozo también en el sentido de hipótesis, ya que deberá ser probada a su turno en la experiencia sensible. Me parece que artista es quien fabrica una idea de su arte, la cual puede estar en estado de prueba y error la mayor parte de la vida del artista y que incluso, una vez alcanzada cierta madurez, seguirá mutando tantas veces como quiera y pueda.

El primer componente de esta idea es que la tarea del artista escénico consiste en crear bloques espacio-temporales. No digo que esta sea la específica de lo escénico. Digo que las artes en general, las ciencias, en fin, todo aquello que crea algo, crea bloques espacio-temporales (Deleuze, 2013). Sin adentrarme todavía en la manera particular en que el teatro, o las artes escénicas (englobando la danza, el teatro, la performance y las formas escénicas del arte) realizan esta operación, me parece elocuente

* Xirgu UNTREF
ramiroguggiari@live.com

resaltar este hecho simplísimo. Y esto porque creo que persiste una confusión, o un error, sobre lo que crea el arte escénico, por el cual parece que la tarea de este arte quedará reducida a la tarea del actor o actriz, a su cuerpo individual, como principio y fin de la creación. Una supremacía del actor y su cuerpo. De Stanislavski a Artaud, que podrían considerarse opuestos en muchos aspectos, encontramos malas versiones y malos intérpretes que abonan a esta confusión. Aclaro que no me estoy refiriendo, cuando digo teatro o arte escénico, al arte de la actuación, la danza, o la escenografía (cada una de las cuales podrá crear sus propias ideas), sino al arte escénico en su especificidad, es decir, al arte de crear *lo escénico* específicamente, que no es ni mayor ni más grande que otro arte, ni tampoco se define por el agrupamiento de muchas artes, idea absurda: en todo caso, podría decirse que lo escénico es ese contorno o límite, que roza y pasa a través de una serie de planos materiales, en diálogo necesario con otras artes, siempre desde la especificidad y nunca desde la sumatoria. Y este es el mejor sentido de la palabra “composición”: lejos de la suma, cerca de la singularidad.

Podría haber usado la expresión: “dirección escénica” pero no quería contaminar esta reflexión con las connotaciones equívocas de la palabra “dirección”, que nos remiten a la jefatura y a la adición de elementos. Pero bien entendida, despojada de esos componentes patriarcales que la limitan, la dirección escénica podría ser pensada como la actividad específica de creación de lo escénico, y así, ya no sería patrimonio exclusivo de un coordinador de grupos o diseñador de la puesta en escena. La concepción actual de dirección escénica requiere una fuerte revisión y actualización. En este sentido, quienes mejor la han definido esquivaron la cuestión de sumas y jerarquías, para imaginar en cambio un plano singular de *alianzas transversales*. En palabras de Silvio Lang:

“Dirigir es producir una cantidad de relaciones, asociaciones, anudamientos de fuerzas o intensidades de pensamientos impensados materializándose. Se está más en una tormenta de tierra que en el timón del sentido total. La dirección se mueve entre fuerzas y de esa manera compone deseos comunes. Deseos comunes no es el deseo de otro más tu deseo más el mío. No es la suma de deseos. Es el deseo transindividual de lo indeterminado de nuestras libidos aliadas” (Lang, 2019, p. 116)

Históricamente el problema del teatro se ha centrado alrededor del ser y no ser representación del cuerpo del actor, lo que en vocabulario de Fischer-Lichte (2011) se expresa como la multiestabilidad perceptiva entre el cuerpo semiótico y el cuerpo fenoménico. Por otra parte, la misma autora nos recuerda que existe un sentido *fuerte* en que puede decirse la presencia del actor, a diferencia del sentido *débil*, que sólo remite a la comparecencia de este cuerpo fenoménico, y que consistiría en cambio en una capacidad del actor de producir espacialidad (“dominio del espacio”). Si bien este pasaje no agrega nada sobre la temporalidad, hoy estaríamos de acuerdo en que es inimaginable el uno sin el otro, con lo que podríamos hablar de una producción de espacio-tiempo. Sin embargo, Fischer-Lichte habla de “dominio”, evocando esta imagen de ántropos conquistador y, por si no quedaba duda, de la capacidad del actor “de centrar la atención sobre sí”, excluyendo esa hermosa facultad para enviar la atención del espectador hacia zonas insólitas y lejanas del espacio y el tiempo. Cuando hablo del arte escénico como una tarea de creación de espacio-tiempos no estoy diciendo que ese espacio y ese tiempo sean necesariamente exteriores al cuerpo mismo del actor, como si el actor, separándose de esta creación, fuese a depositarse luego por encima, para gobernarla y darle sentido. Aunque es ese un caso común, el cuerpo del intérprete o performer también podría pensarse como parte misma de ese bloque espacio temporal, haciéndose territorio de alteraciones longitudinales, volumétricas, topográficas, duracionales. Y creo que ésta es la diferencia que ha fundado la distinción histórica entre “teatro” y “danza”, distinción en la que el uso de la palabra es apenas una condición instrumental de este “dominio”: el que habla se deposita por sobre el espacio-tiempo, el que calla se hace él mismo el espacio-tiempo, aunque no por esto queda excluida una mirada antropocéntrica de la danza que ve cómo este cuerpo, culminación de la creación divina, se eleva y separa de entre lo inmóvil para mostrarnos su dominio del movimiento: la ductilidad como otra forma de conquista del ántropos.

Me parece necesario también discutir, entonces, que el arte escénico consista en la creación de un espacio-tiempo *para* el actor. Como si ese espacio tiempo fueran un envase vacío, cual plano de coordenadas cartesianas, para ser llenado luego con el cuerpo vivo. Si analizamos por un momento esta imagen, por ejemplo, más allá de que es una imagen general, mi impresión es que expresa justamente la idea errada que intento

discutir: la idea de un triple eje de coordenadas, un espacio hueco e inerte, receptáculo del Conquistador, Catedral del Hombre frente a su Destino.



No estoy diciendo que esta imagen sea necesariamente fea o carente de todo interés. Sólo menciono el hecho de que expresa en general una idea que intentaría discutir sobre el espacio y el tiempo escénicos. Al contrario, ese espacio-tiempo continuo y homogéneo que nuestra mente o espíritu fabrica y subtiende ilusoriamente bajo la experiencia, no ha sido creado simplemente para representarnos el mundo, cual cosa inerte, sino con fines prácticos, vitales, como un instrumento para la acción, el movimiento, el comportamiento (Bergson, 2006). Se trata entonces, en el caso del espacio-tiempo creados por la escena, de un bloque desplegado, tensionado, embebido en la materia de la acción misma, en el movimiento y su duración, en las rugosidades, elasticidades, porosidades, viscosidades propias de una vida que se dobla, hunde, estira, agujerea, hincha y también, a veces, muere: un espacio-tiempo heterogéneo. Incluso, por esto mismo me parece que la expresión “bloque espacio temporal” no es suficiente para señalar el sentido que quiero evocar, y que tanto la expresión de “espacio” como la de “tiempo” remiten en nuestro imaginario muy fuertemente a una homogeneidad subterrida bajo la acción (como categorías apriorísticas separadas de la experiencia). Propongo, entonces, hasta la aparición de una expresión mejor, hablar de “lugarmomentos”: el

momento y el lugar como territorio de una acción, actividad, gesto, movimiento, *una vida*. Una acción, veremos más adelante, no “subjetiva” sino subjetivante, es decir, una acción impersonal.

El segundo componente es que toda idea artística es en primer lugar una idea ética. Y que el problema artístico comienza siendo siempre un problema ético. No me estoy refiriendo a la moral, aunque claro que en el arte existirán moralidades, antimoralidades y amoralidades, ¿cómo no? Con “ética” no me refiero a lo que está bien o está mal. Sino, como dije antes, a la comprensión y apreciación del acto mismo, el gesto, el movimiento. Más una etología: un estudio del *ethos*, de la práctica, del desenvolvimiento de una vida que se relaciona en un medio en el que habitan otras vidas; es decir, lo que hace una vida a partir de que convive y se las ve con otras vidas, y su capacidad o incapacidad de vivir en un equilibrio simbiótico con esas otras vidas. Me gusta pensar que más o menos ético (siempre relativo, nunca absoluto) será lo que colabore más o menos a sembrar, cuidar y propagar una comunidad de actos y afectos. Una buena comunidad de actos y afectos, que no es lo mismo que una comunidad de personas, es una comunidad simbiótica que tiende a la estabilidad, pero no a la determinación. Es mutable, y requiere una fuerte y permanente transformación de las comunidades de personas implicadas. Se trata de un equilibrio solidario entre las acciones mismas. Así todo en la vida y en el mundo es ética, de manera que no podría no serlo también el arte. Cuando decimos que la vida y el arte están unidos, es través de la ética: crear es siempre crear actos éticos, artísticos o no. La condición ética del actuar humano atraviesa y conecta lo artístico y lo no artístico: es lo que llamaría una *biopoética*.

Una idea del arte escénico es, entonces, porque es una idea ética, una idea del mundo a través de lo escénico, y de lo escénico a través del mundo. Una idea del teatro será una idea de teatro-mundo y del mundo-teatro; un conector incluso, un túnel que conectará ese ámbito particular con todo lo demás. Nunca una idea artística vive y muere adentro de un pequeño mundo cerrado que sería el de la disciplina artística. Por el contrario, es un puente, más o menos explícito, o más o menos sutil, entre el arte, y todo lo demás. Una idea del arte escénico puede tener un nombre e incluso una explicación, pero en su realidad de idea sólo vive como idea-material, es decir, como idea en acto, como idea práctica. Su lenguaje es artístico, aunque sea político o biológico. No es un discurso y no es una

cosa que escribió alguien. Es una manera de hacer lo que hacemos, y que eventualmente podemos explicar o pensar con palabras (lo cual puede ser muy útil). La obra artística no es una ilustración de la idea. Es su realización. Y esto es lo más difícil de hacer arte.

La obra tampoco debe ser un tótem, un fetiche. Me doy cuenta de que estoy frente a una obra-tótem, o una obra-fetiche, porque es preciosa, y no pertenezco a ella. Es linda, precisa y limpia como la cocina de una publicidad. Busca mi aprobación, y ahí la tiene, tan bella frente a mí, tan cuidada, tan segura, tan cheta, que parece un iphone. Como un celular, está cerrada, aunque engañosamente se desplace por múltiples espacios, porque presenta frente a mí una belleza que oculta su mecanismo (es decir, esas pequeñas exuberancias del mecanismo que le devolverían su materialidad), su indeterminación indefensa, su superficie grasienta llenas de cositas dejadas; objeto terminado incluso cuando se presente como ensayo, la obra-fetiche pide likes y los obtiene fácilmente, porque fue creada a imagen y semejanza de aquello que venden las redes sociales: éxito, exclusión e higiene estética. Una obra invulnerable. Y es de notar que a los celulares actuales se les dice “táctiles” en un gesto tan tramposo como el de llamar “historia” a algo que se borra en veinticuatro horas. Estos aparatos que nos acompañan tienen su propia utopía: sueñan con que las cosas sean movidas con la mirada, es decir la mente, prescindiendo de toda carne y de todo tiempo.

Hago una digresión sobre el concepto de “obra”, muy discutido. Por un lado, merece la crítica más severa siempre que remita a cosa fija, detenida, ya (de)terminada frente a mí, ya inerte, fetiche de la mercancía. Las razones de esta crítica pueden ser muchas, pero subrayemos dos. Una crítica epistemológica porque reduce la producción a su resultado, al cual viste de “objeto de conocimiento”, que de por sí implica una relación contemplativa de un sujeto (de)terminado frente a esta imagen en el espejo, el objeto de contemplación (el lenguaje visual con que se expresa esta epistemología no es accidente: designa el grado en que esta relación epistémica se sostiene sobre la preeminencia visual de la experiencia). Y una crítica política, porque de esta manera se esconde el proceso de subjetivación implicado, proceso de transformación histórico, procesual, temporal, en el que se realizan sin fin ni principio, ese sujeto y ese objeto, esa subjetivación-objetivación. Por eso, rompiendo con esta manera de concebir la relación del artista con su producción, y desplazando la idea de “obra”, hay

quienes, como Lang, reivindican la noción de “práctica”, que pone el foco en los procesos de subjetivación-objetivación y en una relación materialista y constructiva con el mundo:

Los artistas no hacemos obra. Inventamos prácticas. (...) La obra es secundaria a la actividad artística que hacemos. Lo que hacemos es inventar prácticas sensibles. Esas prácticas son modos de uso y protocolos de experimentación del espacio, del tiempo, de los órganos corporales, del movimiento, de la percepción. (Lang, 2019, p. 113)

Sin embargo, una vez que esta crítica es incorporada, puede pensarse una nueva idea de “obra”, más humilde tal vez, pero compatible con estas apreciaciones. De la misma manera que la idea de sujeto le sobrevive, redefinida, a la de subjetivación y la de individuo a la individuación, podríamos pensar una idea de “obra” que, aceptando su vacuidad sustancial (la obra no es nada), sea reconocida en su utilidad *gramatical*. Como el lenguaje, que para producir movimiento en un plano utiliza estos puntos provisorios de fijación que son las palabras, la idea de obra encuentra una utilidad práctica: “La obra sólo importa como archivo del futuro y como soporte material de la experiencia perceptiva del presente” (Lang, 2019, p. 113). En este sentido puede pensarse la obra como una “reificación”, tomando esta noción positiva de Paolo Virno, que la define, en oposición a la negativa “alienación”, como “el proceso por el cual la realidad preindividual se transforma finalmente en una «cosa» externa, una res visible, un fenómeno manifiesto, un conjunto de instituciones públicas” (Virno, 2005, p. 26). La obra como condensación (reificación) de una serie de usos y prácticas, sería finalmente *aquello que se obra*, y no el resultado separado de la acción.

Entonces, en oposición a la obra fetiche, reconozco otro tipo de obras, de una existencia ética muy diferente. Se trata de creaciones inmersivas en el mejor sentido de la palabra. Me doy cuenta que estoy en una de ellas porque no estoy frente a, sino *en* la obra misma (en su obrar). Vacilante o excesiva, no es un mundo frente a mí, sino un mundo en el que estoy yo también. Por eso resulta notoriamente intensa, inspiradora o perturbadora y su belleza es la nuestra, la que hemos creado en ella. Al salir de la función (difícilmente de la obra), puedo decirme tan alegre como el artista de haber sido co-creador, ya que la obra invita a (y requiere de) un espectador creador, un espectador emancipado (Ranciere, 2010). Frente

al tótem visual de la obra fetichizada, reivindico la sensibilidad, tal vez menos hegemónica, de la obra *táctil*. La de un contagio rugoso, peludo, caliente, inclusivo, estremecedor: a veces desorganizado, pero más bien desorganizante.

Nunca la especificidad de un arte es la de contar historias. Todo puede contar una historia y generalmente, todo lo hace. Todo el arte y, de hecho, tal vez toda la creación humana, cuenta historias. La ciencia y la filosofía también a su modo cuentan historias. Hay una imagen que me parece muy útil para describir esto. En la naturaleza existe un fenómeno llamado: “dispersión de propágulos”. Un propágulo (lo que es propagado) es un germen o una parte de un organismo, por ejemplo, una semilla, que se trasmite a través de un medio, para lo cual requiere una serie de estrategias de transporte, más bien el viento o un animal. El diente de león puede ser un ejemplo que fácilmente se nos venga a la mente. A mí se me representa con claridad en la imagen de una semilla alada de pino, que casi parece un bichito. En este tipo de fenómenos observamos dos partes: por un lado, el código genético que es propagado y, por otro lado, la tecnología material que, conectándose con la fuerza del viento, permite la propagación. Cuando Kartún¹ habla del “carozo mítico” de toda obra, habla de este código genético: el mito, la narración, la máquina de hacer sujeto. Ni mala ni buena, casi inevitable, tijera necesaria en la tarea textil de hacer y rehacer sujeto, una historia, las hay de muchos tipos. Nunca la especificidad de un arte reside en esto sino en la tecnología material que, conectándose con las fuerzas del cosmos, permite que algo viaje a través de un medio. Si la pregunta es: ¿cuál es el modo en que, particularmente, el arte escénico, crea espacio-tiempo?, la respuesta estará vinculada con la singularidad, la singular eficacia, de esa tecnología, esa propagación. Lucrecia Martel afirma que en el arte del cine “el mundo entra por el sonido”. Entonces, ¿por dónde entra el mundo en el arte escénico?

Y la pandemia sirvió para echar claridad sobre el asunto. ¿Pero haría falta antes recordar porqué queremos que “entre el mundo”, que entre como el viajante desaliñado que hospedaríamos una noche de tormenta, o como ese ruido o ese caos necesario en medio de tanto orden, de tanta fantasía securitista, tanto ideal esterilizado y lampiño? Que nos entre el

¹ En sus clases y conferencias, es un concepto recurrente. Por ejemplo: en Kartún, M. (2017, enero). El arte es la respiración de los pueblos (Entrevista). ANCCOM, Agencia de Noticias. Ciencias de la Comunicación. UBA. Recuperado de: <http://anccom.sociales.uba.ar/2017/01/03/el-arte-es-la-respiracion-de-los-pueblos/>

mundo y nos salga por el otro lado, para hacernos un tubo que recibe y emite, sin controlar, esa luz viajante que nadie hospeda en este pueblo desconfiado y exitista, meritocrático y fetichizante. Sirvió la pandemia porque fue a señalar sin rodeos el quid de la cuestión que años atrás Artaud había puesto de manifiesto también. El teatro es la peste, dijo, y parecía una metáfora. Tal vez lo fue, pero ahora no: la prohibición de hacer teatro, de hacer escena, actuar, bailar, ensayar, espectral, en fin, la prohibición de lo escénico, en un clima de contagio generalizado, de enfermedad omnipresente, fue triste a su manera, pero reveladora. La pandemia llevó a prohibir la esencia misma de lo escénico o, por lo menos, tocó de cerca. Lo escénico se hizo peligro de contagio, de transmisión, de enfermedad, se hizo peligro. Analicemos por un momento la siguiente hipótesis provisoria y algo extrema (pero sólo en los extremos del pionono se ve el relleno): *lo escénico es infección*. Y juguemos a definir “infección” por tres componentes: 1) la descomposición del cuerpo en que se aloja; 2) su condición de transmisible, contagiante, condición de pasaje; 3) su condición de forma de vida independiente del cuerpo individual que ocupa en cada momento. La infección que pasa de un cuerpo o tejido a otro podría pensarse, así, como una *terceridad*, como un “entre”, que no es ni un cuerpo ni el otro, y que a su vez está en el límite, o es el límite mismo. Tiene la capacidad de pasar, es decir, de moverse como límite, y donde se ubica descompone ciertas reglas de funcionamiento, pero organiza otras: descomposición y recomposición varían según de qué lado veamos ese duelo entre formas de vida que se bate en una batalla sin final. En ese límite moviente, como terceridad entre dos cuerpos se libra una guerra. Y la guerra es una imagen, como la del río, usada desde Heráclito para referirse al devenir de las cosas. Es imagen del movimiento, del devenir indeterminado. Límite moviente, puro pasaje, zona de intercambio, terreno de batalla, superficie de contagio, de contacto.

Esta cualidad de *terceridad* me parece significativa porque permite subrayar una posición sobre otro asunto sobre el que subsiste también una confusión muy extendida. Y es la idea de que para hacer arte alcance con una vida *personal*, que incluso hacer arte sea poner la *vida personal* sobre el escenario. Como si la misma materia del arte fuese aquel amor que no funcionó, o la relación con mi madre o peor: la lisa y llana exaltación estética de mi “yo”, es decir, mi perfil de instagram. Aquí es donde se presentan y hacen su gracia como cosa importante: “mis emociones”, “mis opi-

niones” y “mi historia personal”. La terceridad por otro lado me obligaría a desentramarme, a ser otro y nadie: a devenir límite moviente de mi obra, a devenir-obra-superficie de contagio. Ni yo ni vos: la energía que pasa de acá a por ahí, y a aquél nadie. Está claro que no me refiero con esto a las representaciones de los asuntos públicos, del Estado y su Historia, que bienvenidos sean también, ni tampoco digo que no pueda aparecer la vida de tal o cual persona. Digo que una persona o la Historia en mayúsculas, da igual, en ambos casos se trataría de pescar una terceridad. De la persona veríamos su devenir impersonal, de la Historia, su devenir molecular. Aquí y allá, entre una cosa y la otra, nunca muy en ninguna o como un haz de electrones, pasaje, relacionalidad. Y como un virus, capaz de sembrar una pandemia.

Digamos ahora sí con todas las letras nuestra pequeña idea. El arte escénico es el arte de crear lugarmomentos mediante compuestos de superficies de contacto, contagio, es decir, piel, un arte de lo táctil. Entendamos “piel” en un sentido amplio, generoso. El aire como piel vaporosa, el gesto como extensión o contracción de la piel, incluso los músculos y los huesos como pieles, y también la luz, el sonido, el color: superficies físicas de intercambio, terceridades, límites movientes. Sentido generoso pero que no pierde algo de la imagen literal: por las mucosas entran los virus. ¿Cómo se despliega una existencia por el espacio-tiempo a través de zonas de intercambio, de límites movientes?, es una pregunta específicamente *escénica*. Y así como es posible tener una experiencia cinematográfica sin que haya una película implicada, lo escénico ahora podríamos pensarlo más allá del teatro, la danza y el escenario. Pensemos como “escénico” ese lugarmomento de nuestra vida en que verificamos que se compone una *epidermis*, o sea, una zona o superficie de pasaje, de contagios y contactos, entre nosotrxs mismxs y algo de ese mundo que a veces entra y a veces no, algo de ese mundo como indeterminación o animal desconocido. Y también ver cuánto de escénico tiene todo lo otro que fue “prohibido” en la cuarentena: bares, fiestas, juntadas con amigos, marchas, asambleas, garches, clases, viajes, y todo lo que implique personas pudiendo tocarse en lugares. Pudiendo tocarse, no necesariamente tocándose, ya que hay una transmisión área, que traduce una posibilidad del tacto. Más que un tacto real, es un tacto virtual: el aire como una superficie de con-tacto virtual². Pensemos la performatividad misma de esa reunión entre actores

² Uso acá la palabra “virtual” en su sentido filosófico, cercano a “potencial”, “posible”. Es

y espectadores, a la faz de esta idea. ¿Se ve ahora el halo táctil que deja un actor tras de sí en el escenario, o esa piel del aire que es empujada por el bailarín, tajeada con violencia o arrugada tiernamente, o que el color de una escenografía me impresiona porque se le mezcla algo que no es visual, algo que incluso llevado al extremo llegaría a perturbarme porque cruzaría un límite de mi cuerpo y no sabría distinguir si no está adentro mío, que *su presencia matérica me toca*?

Y también, último componente de esta idea, la piel es erógena, *superficie de placer* (Virus). Es decir que no se trata de un simple pasaje de información desinteresada entre el adentro y el afuera, como erróneamente se quiere hacer pensar que es el “conocimiento”, sino de una información que nos involucra como criaturas deseantes, capaces de abrirnos o cerrarnos al mundo empujados por un interés vital, desplegarlos o contraernos como la membrana fotosensible, que resuelve en esta capacidad un conflicto de su existencia problemática (Simondon, 2015).

Ahora, veamos que esta idea de arte escénico, como arte de la virtualidad táctil que baña lo que vemos y oímos, implica una dimensión ética. Como sabemos, imaginamos con memoria y la memoria misma es una imaginación. Imaginar es memorizar un hecho virtual (llamarlo “futuro” sería casi un chiste con tantos amores imaginados de contraejemplo). Una entrenada preeminencia visual de nuestras percepciones produce unas entrenadas memoria e imaginación preeminentemente visuales. Tanto memoria como imaginación son el conjunto de las imágenes virtuales que nos rodean, hacia el pasado, el futuro o la nada. Pero en esas imágenes lo que se guarda o crea no son “sensaciones” como “recepciones pasivas” de información, sino interacciones con la materia. Los cinco sentidos no muestran cinco planos distintos de la realidad sino cinco tipos de interacciones con la materia (Bergson, 2006). La acción cambia en cada caso porque con cada sentido se obtienen, del medio, informaciones distintas, que prepararían cinco tipos de acciones distintas. Por eso cada sentido produce una ética propia: la del tipo de acción que puede prepararse y ejecutarse con las informaciones que obtenemos de ese sentido. Y es a través de esta ética que quedan enlazados memoria e imaginación. Las interacciones que pueden prepararse y ejecutarse con la información que nos da el tacto son interacciones de un tipo particular: peligrosas, íntimas,

llamativo que, en el sentido corriente, la palabra “virtual” designe casi una virtualidad (filosófica) obligadamente visual.

placenteras, en la que el placer y displacer se intensifican por la proximidad extrema del objeto con el cuerpo. Pero también el tacto es un gran informador del instante, del presente, acostumbrado como está a recortar la duración de su percepción en segmentos muy pequeños (los mínimos necesarios para confirmar el contacto con el objeto, la culminación de una acción visualmente preparada). Finalmente, el tacto es el único sentido que al mismo tiempo es exteroceptivo e interoceptivo ya que de los cinco tipos de receptores que tenemos en la piel, dos de ellos, los Corpúsculos de Pacini y los Corpúsculos de Ruffini son capaces de recibir información tanto de un lado como del otro de la piel, en lo que refiere a vibraciones, presión mecánica, calor y estiramiento. De hecho, la experiencia táctil es una experiencia interoceptiva como pocas: y por esto tal vez se ha hablado tanto de la co-presencia física de actores y espectadores: lo que es puesto en valor de esa condición es la misteriosa amplificación de la percepción del cuerpo propio que experimentamos como espectadores escénicos. Es el tacto preparado, posible, deseado, sobre lo que vemos, lo que produce esta conciencia propioceptiva. Y lo más interesante de este fenómeno no es que simultáneamente se perciba el adentro y el afuera, como tal vez alguien querría pensar, sino que percibimos el límite mismo, la terceridad, ni adentro ni afuera, la superficie.

Como es sabido, el tacto posee una vieja alianza con la vista, ya que puede confirmar lo que la vista adelanta: es el único caso en que algo puede ser percibido al mismo tiempo por dos sentidos sin mezclarse. Sobre esta alianza el humano ha construido la representación concreta y espacializada del mundo: todo lo que es visible y tangible. Las pantallas que nos rodean, el fenómeno audiovisual en general, ya el cine e incluso la pintura desde el Barroco, lograron separar de la mirada de su influencia táctil. La autonomía de lo visual ha sido la condición de su juego. Pero en el teatro todo lo que vemos es algo que podríamos tocar, por ende, nuestro cuerpo se predispone a tocar, y prepara ese tipo de interacción, que nunca se ejecuta (salvo que toquemos luego lo que habíamos visto). La condición escénica radica entonces en la imaginación táctil que impregna la percepción audiovisual, con la consecuente conciencia de peligrosidad, hedonismo, instantaneidad e interocepción implicados en ese tipo de interacciones: son exactamente las cualidades que comienzan a desvanecerse desde el momento en que nuestra vista es, cada vez más, vista de pantallas. El teatro que se construya a imagen y semejanza de

nuestra experiencia con pantallas (incluido el cine), estará participando de la mengua de estas cualidades, y por ende de la imaginación y preparación de una serie de interacciones táctiles con la materia, es decir, una ética posible³. Lo escénico se presenta, así, como dispositivo crítico del proceso existente de neoliberalización de la percepción, que se hace posible en parte mediante mecanismos de sustracción de sus cualidades táctiles y, por ende, de la disposición que nuestro cuerpo experimenta frente a la posibilidad de tocar y ser tocado.

El mundo, en el arte escénico, entra por el tacto. Por el tacto anticipado que preparan la vista y el oído, por el tacto virtual, posible, que baña y preña todo lo que vemos y oímos. El mundo que entra, es decir, el mundo que podemos ser, ese mundo indeterminado y caótico que no entendemos, pero necesitamos, es el que nos entra pero que también el que nos sale cuando tocamos sin ver, cuando hay muchas cosas que tocar, cuando es posible tocar (aunque no lo hagamos), cuando nuestra experiencia con el mundo se vuelve instantánea, peligrosa, hedonista, y al mismo tiempo interoceptiva, es decir, liminal, cutánea, táctil. Para finalizar me gustaría citar unas palabras de Bifo que creo muestran la urgencia y actualidad de la tarea escénica en el mundo hoy:

La pandemia marca una ruptura antropológica de una profundidad abismal. Pensemos en el acto más humano de todos: el beso, el acercarse de los labios, el acariciar paulatino y dulce de la lengua al interior de la boca de otro ser humano. Este acto se ha vuelto el más peligroso y anti-social que se pueda imaginar. ¿Qué efecto va a producir esta novedad en el inconsciente colectivo? Una sensibilización fóbica al cuerpo y la piel del otro. Una epidemia de soledad, y, por tanto, de depresión. A nivel social el distanciamiento implica el fin de toda solidaridad. A nivel del inconsciente equivale a la bomba atómica. Tenemos que reinventar la afectividad, el deseo, el tocamiento, el sexo, pero... ¿tenemos la fuerza psíquica para hacerlo? (Bifo, 2020)

Creo que sin saberlo Bifo hace ahí un llamamiento específicamente escénico. Hacer arte para cambiar el modo de vivir de los seres humanos no es una cosa pasada de moda, es más actual que el nihilismo posmoderno que todavía algunos venden. El contexto actual de la pandemia resignifica

³ Aclaro que no me estoy refiriendo en este caso a las obras que incluyen pantallas, lo cual podría resultar muy escénico siempre y cuando se restituya a la pantalla y a lo que vemos su condición táctil.

el problema de las interrelaciones humanas, del modo de vivir juntos que se plantea como posible y de una memoria e imaginación del cosmos que podemos desplegar.

Referencias bibliográficas

- Artaud, A. (2011). *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Ediciones Incógnita.
- Berardi, F. “Bifo” (2020, agosto). Asistiremos al colapso final del orden económico global, *Página 12* (entrevistado por M. D. Yaccar). Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/287069-franco-bifo-berardi-asistiremos-al-colapso-final-del-orden-e>
- Bergson, H. (2006). *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Editorial Cactus.
- Deleuze, G. (2013, julio). Gilles Deleuze - ¿Qué es el acto de creación? (completo) - Subtitulado al Español. Recuperado de: <https://youtu.be/dXOzcexu7Ks>
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Abada Editores, Madrid.
- Lang, S. (2019). Manifiesto de la práctica escénica. En B. Hang y A. Muñoz (Comp.). *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*. Buenos Aires, Caja Negra editora.
- Martel, L. (2020, marzo). Charla Abierta de Lucrecia Martel - Nosotras Movemos el Mundo. Recuperado de: <https://youtu.be/TgiSO-qFC3UM>
- Ranciere, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Editorial Manantial.
- Simondon, G. (2015). *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*. Buenos Aires: Editorial Cactus

Virno, P. (2005). *Cuando el verbo se hace carne. Lenguaje y naturaleza humana*. Buenos Aires: Tinta Limón Ed.