

# teatro del presentar

Jean-Frédéric Chevallier

Hasta hace poco, la expresión más adecuada para calificar la novedad convocada por ciertas prácticas escénicas contemporáneas era la de "crisis del drama". Se trataba entonces de una caracterización negativa: "lo que hoy el teatro ya no es". Ahora bien, la puesta en relación de ensayos recientes sobre teatro (*¿Es necesario el teatro?* de Denis Guénoun o *El Teatro posdramático* de Hans-Thies Lehmann) con textos filosóficos menos recientes (en especial la introducción de Gilles Deleuze a *Diferencia y repetición* y un capítulo de *Dispositivos pulsionales* de Jean-François Lyotard titulado "El diente, la palma") da para proponer caracterizaciones positivas: "lo que hoy el teatro busca ser". Asistimos en efecto a un desplazamiento de la preocupación, y una fórmula para describir tal desplazamiento podría ser la siguiente: *pasamos de un teatro del representar a un teatro del presentar*. Lo que pretende el escenario ya no es tanto representar una única y gran acción que pone en conflicto varios personajes según una línea destinal, sino más bien presentar o exhibir algo de la existencia humana (Guénoun), repetir algo de la vida misma (Deleuze), "producir la más alta intensidad (por exceso o por defecto) de lo que aquí está, sin intención" (Lyotard, 1973: 104).

Para lograrlo, la fábula en el primer caso, el concepto en el segundo, el signo *significante* en el tercero ya no son mediaciones necesarias. Sin embargo, no se trata de afirmar que sobre el escenario no hay más (o no debe haber más) historias representadas sino que las prácticas escénicas como las prácticas *espectatoriales* ya no enfocan (o enfocan menos) hacia la gran acción representada,



su desarrollo teleológico y los personajes que toman parte en ella. Muchas veces, estos elementos siguen presentes, pero, por una parte, no es sobre ellos que se concentran las miradas, y, por otra parte, no es por medio de ellos que la sala entra en relación con el escenario.

\*

Empecemos por detallar el primer punto: la mirada no enfoca hacia el *representar* sino hacia el *presentar*.

Si, desde el principio del siglo xx, el poder de la *Ratio* (herencia de *Lumières*) y la fe sin límite en las ciencias exactas no han dejado de ser cuestionados, es *después* de Hiroshima y Auschwitz que la evidencia de las contradicciones de la Razón se vuelve indiscutible. Pero se trata de un “después” al que sería aventurado poner una fecha precisa. El 6 de agosto de 1945 los estadounidenses lanzaron sobre la ciudad japonesa la primera bomba atómica, entre 1940 y 1945 murieron un millón de personas en el Campo de Concentración y Exterminio de Auschwitz, pero la toma de conciencia de lo que estos acontecimientos implicaban se hizo de forma mucho más repentina. Como lo escribe Georges Bensoussan, la conceptualización de la tragedia fue posterior a su percepción, “hacia falta una *herramienta mental* que en ese entonces faltaba” (1998: 37). Recordemos que el contexto de la Guerra Fría favoreció todavía bastante la cultura de las ideologías. Puede ser entonces en 1956, cuando los tanques soviéticos entran en Budapest (el mismo año se empiezan a publicar en periódicos partes del Informe secreto de Khrouchtchev sobre las atrocidades cometidas por Stalin), que numerosos pensadores, por principio opuestos a los Estados Unidos, llegan a distanciarse también de la Unión Soviética, y sobre la base de ese duelo de las ideologías capitalista y comunista, se empiezan a acercar al escándalo constituido por Auschwitz e Hiroshima. Pero podemos convenir también que el debacle ideológico empieza con los eventos del '68, el Movimiento de Mayo (en particular en Francia), y el fin

de la Primavera de Praga: poco después, el filósofo Michel Foucault llama a “una sacudida simultánea de la conciencia y de la institución” (1994: 503); la figura del intelectual “específico” como el mismo Foucault, se sustituye por la del intelectual “universal” como el emblemático Sartre (Cf. Winock, 1999: 721-725). Y podríamos multiplicar casi *ad limitum* las tentativas de datación.

Queda pues que para nosotros, a principios del siglo *xxi*, cualquier discurso, cualquier gran relato explicativo incluso —lo acabamos de ver— el relato histórico, que, en nombre de la razón y de la ciencia, pretende tener las llaves de una felicidad futura prometida a la gran mayoría aparece como sospechoso. “Los grandes relatos que no se limitaban a legitimar en un sentido narrativo una serie de acontecimientos y comportamientos pero que, en la modernidad y bajo la presión de una filosofía cientifista, buscaron una legitimación ‘absoluta’ en una estructura metafísica del curso de la historia, han perdido su credibilidad. [...] Esta pérdida no es un mal porque esos ‘metarrelatos’ cuyo propósito era la legitimación siempre han constituido violencias ideológicas” (Vattimo, 1991: 14-15). Es el fin de las ideologías, y, por lo que al teatro concierne, el fin de los discursos prescriptivos y de las representaciones (dramáticas) por medio de las cuales estos discursos pretendían ser comunicados al público. Se podría objetar que un teatro de puro entretenimiento tiene la capacidad de recurrir a la representación sin hacer uso de una ideología. Es incorrecto. ¿Quién sostendría pues que el teatro comercial (teatro de representación y divertimento por excelencia) no contiene nada de la ideología burguesa?

❖ Una versión más detallada de este artículo fue originalmente escrita en francés y publicada en la revista *L'Annuaire Théâtrale* núm. 37, otoño del 2004.





De forma más general, aparece aquí una aportación decisiva de la filosofía contemporánea para las artes escénicas: por un lado, insistir sobre la relación funcional entre ideología y representación, y por otro, subrayar la necesidad, para salir de la primera (la ideología), de pensar en un teatro que no participe de la segunda (la representación). El *teatro energético* de Lyotard, el teatro de la repetición de Deleuze son fórmulas para re-abrir el quehacer teatral en este sentido (afuera de la ideología y afuera de la representación), fórmulas cuya falta de realismo puede ser sin duda criticada (Patrice Pavis, 1996: 18), pero cuyo vínculo con prácticas teatrales contemporáneas es indiscutible. En 1965, Peter Weiss busca con *La Indagación* dar cuenta de los procesos de Nuremberg recurriendo lo menos posible a la representación (1966: 9-13). En 1977, Heiner Müller hace decir a un actor de *Máquina-Hamlet*: “Ya no actúo más papeles. Mi drama no tiene lugar” (1985: 75). En otras palabras: *ya no queda nada que valga la pena representar*. Existe una segunda manera de entender *el paso al régimen del presentar*. Ésta concierne a la práctica artística. La aparición del cine tuvo sobre el teatro el efecto de un terremoto, e importa tomar la exacta medida de este terremoto bajo pena de perder el teatro para siempre. Es la pregunta que hace Guénoun (1997: 143-144), y que evoca también Lehmann (2002: 116): si el teatro tenía hasta ahora el monopolio de la fábrica de las imágenes (el imaginario), y si se vuelve evidente a lo largo del siglo xx que el cine realiza mejor este imaginario, ¿es (todavía) necesario el teatro? ¿Para qué representar historias, para qué buscar volver creíbles personajes si en este dominio el cine es superiormente eficaz? ¿Por qué no concentrarse en lo que sigue siendo lo propio del teatro: el cuerpo real de un actor (presente) ofreciéndose a la mirada inmediata de un espectador (presente)?

Aquí surge la necesidad —casi el deber— de *pensar el teatro como un acto efectivo de presentación*. Porque, si es cierto que no creemos más en los discursos mesiánicos, es cierto también que vivimos bajo dominación del “sistema espectacular” (Debord, 1992: 13). La sociedad del *espectáculo integrado*, es decir total, la sociedad donde todo es mercancía, y toda mercancía se da en espectáculo para ser siempre más consumida, está basada en una ideología que nunca —suprema perversidad— aparece como tal.

Esta ideología enmascarada tiene como fundamento un interesante malentendido: una lectura a contrasentido de la *Riqueza de las Naciones*. El autor, Adam Smith pretendía escribir una obra moral y denunciar, con minuciosos análisis, los excesos de la revolución industrial en la Inglaterra del siglo xviii. Sus lectores lo vieron de otra manera e hicieron de su reflexión la base (metafísica) de la teoría capitalista: el hombre es *fundamentalmente* egoísta y una sociedad que erige el egoísmo en principio organizador favorecerá el juego positivo y re-equilibrante de la “Mano invisible” (2000: 109-129).

El *devenir-falsificación* del mundo representa entonces la victoria de la fórmula ideológica siguiente: “si nos volvemos *todos* egoístas, seremos *todos* felices —gracias a la ‘Mano invisible’.

Desde entonces, como toda representación del mundo pasa bajo dominación del espectáculo, el teatro de representación, por muy “honesto” que pretenda ser, no podrá hacer otra cosa que reproducir la fórmula. La idea parecerá tal vez excesiva: *todo teatro de representación es un teatro de colaboración ideológica* —de una ideología omnipotente que, para no aparecer como tal (es decir: ni como ideología, ni como omnipotente) recurre a todas las representaciones existentes, incluyendo las representaciones teatrales. Pero, precisamente, un teatro que no es de representación sino de presentación, en eso que invita a participar de una experiencia real, en eso que trabaja con la presencia del otro (la del actor para el espectador, la del espectador para el actor) resiste a la apropiación por el espectáculo. Exactamente: algo de este teatro difiere de la lógica mercantil. Y es necesario no dejar a un lado esta virtud política propia al teatro.



Para insistir sobre el desplazamiento del representar hacia el presentar aparecen entonces tres elementos explicativos: uno histórico, otro de orden artístico, y por fin uno de naturaleza política. Pero los tres poseen un punto en común: llaman a una suerte de simplificación —algunos hablan de desnudez—.

En efecto, no sólo se borra el “re” del verbo representar sino también el objeto del verbo, es decir la trama dramática: la acción y los personajes en acción. Este despojamiento ofrece acercarse mejor a nuestra *praxis*, tal y como la practicamos hoy en día.<sup>1</sup>

Es algo sobre lo cual Jean-François Lyotard ha insistido: la *praxis* contemporánea es múltiple, discontinua y parológica<sup>2</sup>, entonces no generalizable, no lineal e imperfectamente explicable: la razón constituye un modo de aprehensión incompleto. Por consecuencia, buscar dar cuenta de manera monovalente de la *praxis*, por medio de la representación escénica de una “gran” acción participa de una equivocación: al querer representar esta acción sobre el escenario, participamos todavía de la falsificación mercantil.

Hay aquí un menos que abre a un plus: si importa representar menos, es para presentar más, es decir para exponer e interrogar adecuadamente las particularidades de nuestra *praxis*. Los actores, nos dice Deleuze, repiten. No reproducen sino reactivan. Crean y entretienen al mismo tiempo. Hacen el movimiento. Así *manifiestan* que ellos mismos son la *manifestación* de una “potencia propia del existente, una testarudez del existente en la intuición, que resiste a cualquier especificación por el concepto” (Deleuze, 1968: 23). Los actores repiten porque ponen a la luz sin idea, sin significación preestablecida. Se trata de conservar en la presentación escénica su carácter figural, es decir no reducible a la palabra y aún menos a la idea (Lyotard, 1971). Repetir sería el verbo para decir este “actuar” con esta preocupación. Es cierto aquí que la diferencia casi desaparece entre lo que se llamaría “actor”, “performante”, “bailarín”, etc. Todos son *prattontes*. Repiten algo de la *praxis* cotidiana por medio de una *praxis* teatral (o sea una *praxis* ofrecida a la mirada de los

<sup>1</sup>*Praxis* designa aquí las actividades propias al ser humano, enfocando en ellas el proceso más que el resultado (este último pertenece al dominio de la *poiesis*). La *praxis* incluye la *praxis* no-práctica: reflexionar sobre la *praxis* es también una actividad praxística (Nicol, 1978: 48-50).

<sup>2</sup>Para/lógica porque existe al lado de la lógica. El principio de no-contradicción es lógico: no pueden reunirse la proposición A y la proposición no-A. A la inversa, la reunión de estas dos proposiciones participa precisamente de la paralogía (Lyotard, 1979: 97-98).

⊗ Taller de investigación teatral, dirección: Jean F. Chevallier. Parque Loreto y Peña Pobre, México, D.F., 2001.





espectadores); razón por la cual a una pluralidad de formas tomadas por la primera (la *praxis* cotidiana) responde una pluralidad de tratamientos posibles por medio de la segunda (la *praxis* teatral).

El paso del representar al presentar puede luego expresarse de una segunda manera: *la atención se desplaza de la acción hacia el movimiento*. Como lo nota Gilles Deleuze, importa “producir en la obra un movimiento capaz de conmovier fuera de toda representación; se trata de hacer del movimiento mismo una obra, sin interposición; inventar vibraciones, rotaciones, gravitaciones, danzas o saltos que alcancen directamente al espíritu” (1968: 16). El representar, es decir también, la acción representada, he aquí el intermediario de sobra, el intermediario “por medio del cual la sala está ignorada a beneficio del escenario” (Lyotard, 1974: 17).

Al contrario, cuando no busca la representación de acciones sino la repetición de movimientos, el escenario (y es uno de los rasgos principales de esta *praxis* teatral plural) está considerado “como punto de partida y no como lugar de re-copia” (Lehmann, 2002: 43). El proceso prevalece sobre el resultado, la manifestación sobre la significación, el impulso sobre la información, la experiencia compartida sobre la experiencia transmitida. El objetivo ya no es tanto comunicar un sentido sino estimular los sentidos; y si hay creación de sentido, es precisamente a partir de esta actividad de los sentidos: no hay sentido antes de este despertar de los sentidos (profundizaremos luego este punto).

Una estimulación así está aún más acentuada (de cierta forma demultiplicada) por la fragmentación de la presentación escénica. Y la fragmentación aquí no tiene tanto que ver con la del fragmento que se agota y se encierra sobre sí mismo, sobre los límites (finitos) que le han sido asignados, sino con la del evento de un instante, de la pluralidad de esos eventos evanescentes que se entremezclan y se desbordan los unos y los otros.

Esta última observación puede generalizarse. Asistimos a una *dejerarquización* de todos los elementos escénicos: la música cuenta tanto como el texto, como los desplazamientos del actor, como la luz, etc. Estos elementos están presentes conjuntamente sin que ninguno de ellos llegue a ser privilegiado. En algunos casos, varias secuencias tienen lugar al mismo tiempo, como por ejemplo la primera parte de *XX* dirigido por Luca Ronconi (Théâtre de l’Odéon, París, 1971), donde los diferentes espectadores, repartidos en veinte “celdas”, asistían simultáneamente a veinte “escenas” diferentes (Quadri, 1974,: 262-264).

De tal dinámica, el cuerpo del actor es el punto de origen: este cuerpo importa finalmente más que lo que podría ser representado por medio de este cuerpo. Incluso a veces el acto físico de hablar cuenta más que lo que se dice (por ejemplo en el teatro de Valère Novarina). De aquí también el recurso frecuente del poliglotismo: en la puesta en escena por Franz Kastorf de *Un tranvía llamado América*, los actores se expresaban en alemán, en francés, en inglés y en español (Teatro Julio Castillo, México D.F., 2003).

Como Marcial Di Fonzo Bo quien en *Creo que me comprendieron mal* de Rodrigo García, miraba a un espectador y luego a otro, a los ojos, de tal manera que sus consejos en cuanto a la necesidad de prostituirse desde muy niño, ganaban en absurdo y horror (Théâtre National de Chaillot, París, 2003). El actor que presenta tiende a dirigirse directamente a la sala. Su trabajo participa o de una no-actuación (lo que el espectador mira es al actor presente, aquí y ahora) o de una actuación exacerbada (el juego actoral exhibido por lo que es: un juego en el que nadie cree pero que todos disfrutan). Y suele pasar que este juego exhibido y/o no-actuación sea interrumpido: son los apartes de antaño que ahora no ponen en cuestión la representación (Sganarelle compartiendo con el público sus críticas en cuanto a lo que Don Juan afirma a Charlotte: Molière, *Don Juan*, II. 2), sino más bien la presentación (un actor pidiendo la hora a un espectador).



La atención del espectador se modifica entonces. Su contemplación se hace a la vez más tranquila y más rápida: trata de ver un poco de todo. No da prioridad a la veracidad de una interpretación (Gerard Philippe interpretando bien o mal *el Príncipe de Hamburgo* en el Patio de honor del Palacio papal en Avignon) sino sobre la autenticidad de la presencia que el actor, el bailarín, el acróbata, etc. pone en juego. De la misma manera que un auditor puede decir de un músico que toca bien su instrumento, un espectador puede decir de un actor que “toca” bien su cuerpo.

En resumen, hoy en día observamos que el espectador no se dedica tanto a comprender la fábula, a descifrar el mensaje escénico, a reflexionar el discurso sino a percibir, a sentir y a conmoverse.

\*

Así vienen primero la emoción, la conmoción, la impresión. Pero la presentación/exhibición/repetición teatral, ¿sólo se limita a provocar los sentidos del espectador? Y, según un malentendido del que importa deshacerse: ¿sólo el escenario produce? Durante la presentación de un trabajo de investigación teatral que organicé en el Parque Ecológico Loreto y Peña Pobre (México D.F., 2001), se produjo un evento que permite alumbrar este doble cuestionamiento. Describo rápidamente el dispositivo: una serie de secuencias de danza-teatro —a veces individuales, a veces colectivas— se presentan en varias áreas del jardín; los espectadores se desplazan de un espacio a otro. Otra característica importante: la conclusión de la presentación deja lugar al imprevisto; el público está repartido alrededor de un manantial de tres metros de diámetro, y mira a una actriz (con vestido blanco) hundida en el agua.

Varios minutos pasan así. Pero nadie, ni los actores ni los espectadores parecen querer entender que la presentación acabó. Decidimos sacar a la chica del estanque. Ella empieza a caminar despacio hacia el fondo del parque. Los demás actores la siguen, con algunos metros de distancia. Los espectadores cierran la marcha. De repente, la chica desaparece atrás de un árbol, los actores caen al suelo, los espectadores aplauden.

Durante la plática con el público (que concluye esta presentación), un espectador toma la palabra. *Relata* que durante la última secuencia, *sintió* los árboles caminar: no estremecerse con el viento, precisa el espectador, sino caminar. Añade, en forma de *explicación*, que le parece haber vivido una experiencia cercana, según sus palabras, a la del público de las tragedias organizadas al aire libre en la Grecia antigua. Se define luego como ciudadano, es decir como participante de una cultura urbana en la cual se toman poco en cuenta los elementos naturales, lo que distingue de la sensibilidad de los espectadores atenienses cuya relación con estos elementos era probablemente poco mediatizada. Es precisamente esta inmediatez que dice haber, de cierta manera, recobrado durante la última secuencia de la presentación. Una inmediatez que formula entonces así: “vi los árboles caminar”. Numerosos son mis colegas quienes, al escuchar esta anécdota, manifiestan un gran escepticismo en dirección de lo que les parece participar más de la magia *new age* que de una real y seria propuesta teatral. Por supuesto, no se trata de magia, tampoco de *new age*. Muy probablemente, si la experiencia hubiera ocurrido en un espacio cerrado, otro espectador hubiera tomado la palabra y dicho cosas muy diferentes. En ese sentido, el ejemplo no se puede generalizar en cuanto a lo que pone en juego —la relación con los elementos naturales. La ejemplaridad concierne más bien al proceso por medio del cual estos elementos (u otros entonces) están solicitados, así como el papel jugado por la cuestión de la *relación a* en el funcionamiento de este proceso.



■ *Un tranvía llamado América*, dirección: Franz Kastorf, Teatro Julio Castillo, México, D.F., 2003.



En efecto el análisis de la anécdota revela tres etapas:

1. La atención se pone sobre un evento peculiar: la experiencia vivida por un espectador en el transcurso del final imprevisto de la presentación teatral. Se puede calificar este evento de *evento del ente* dado que en sus huellas surge algo del *ser en devenir*, es decir del ser sin fundamento y sin estructura permanente.

2. A partir de este evento que acaba de percibir, el ente (el espectador) construye un relato personal, una micro-historia circunstanciada: esa historia está limitada al enunciador y al evento que experimentó. En el ejemplo dado, la historia podría resumirse así: “vi los árboles caminar”.

3. El ente (el espectador) propone una interpretación de su relato, una interpretación de la que él mismo forma parte: “soy un espectador ciudadano, me comparo con el espectador ateniense, mido la diferencia que nos separan el uno del otro”.

Las tres etapas de percepción del evento (1), micro-relato de la percepción (2) e interpretación del micro-relato (3) definen exactamente el trabajo hermenéutico. Se trata, durante el acto teatral, de una reconstrucción basada en el descubrimiento, por una parte, del carácter sin fondo del ser y, por otra, de la autenticidad posible del *estar-aquí*—percibida, relatada e interpretada desde los múltiples eventos cuya experiencia hace el ente (el espectador). *El juego en el que participa el espectador es un juego hermenéutico.*

Decir eso es insistir sobre la *efectividad* de la experiencia teatral; esta experiencia modifica *efectivamente* al que la hace: el espectador. Pero este último no es el único en participar de la experiencia. De hecho, el testimonio resumido antes es tanto más sorprendente puesto que dentro de los árboles que “caminaban” estaba uno con el que la actriz sumergida en el manantial

“hablaba”. Esta última, poco antes de que tuviera lugar la última secuencia, estaba de pie frente al árbol, la cabeza ligeramente levantada y la mirada perdida en las ramas —un estado de embobamiento debido, ella lo explicó después, al hecho de que estaba “dialogando” con este árbol.

Así, durante la presentación teatral, una actriz y un espectador han dado vida humana a un árbol: hablar y caminar son verbos que pertenecen propiamente a nuestra *praxis*.

Para sacar todo el provecho posible de la segunda parte de la anécdota, hace falta introducir un término: el de *símbolo*. En la Grecia antigua, el *simbolon* era un pedazo de barro o de madera previamente partido en dos y cuya reunión servía de signo de reconocimiento. Juntar los pedazos y constatar la perfecta coincidencia entre las dos partes permitía a dos individuos, que no se conocían de antes, asegurarse, según los casos, que eran miembros de la misma corporación, del mismo ejército o de la misma familia. Por lo que al acto teatral concierne, el recurrir a la noción de *simbólico* permite insistir sobre el hecho de que se trata de un intercambio entre dos subgrupos (actores y espectadores) cuyo encuentro es, cada vez, *un evento inédito productor de inédito*. El *simbolon* se vuelve lo que surge de este encuentro.<sup>3</sup>

Esta última afirmación puede parecer algo evidente, pero, que se piense un momento en la práctica teatral enfocada como empresa de espectáculo o como actividad cuyo carácter artístico depende exclusivamente del escenario, y se verá que la afirmación no es tan ingenua: en un caso (el teatro empresa) se trata de producir un espectáculo que el público vendrá a consumir; en el otro (el teatro arte del escenario), importa crear un objeto escénico que el espectador será invitado a descifrar. Introducir el término de “simbólico” es entonces una manera de conducir la mirada a enfocarse primero sobre la puesta en relación del escenario con la sala, y a hacerse la pregunta (necesaria): ¿qué ha sido constituido (¿qué *simbolon*?) con este acto de unir, de poner en relación actores y espectadores?

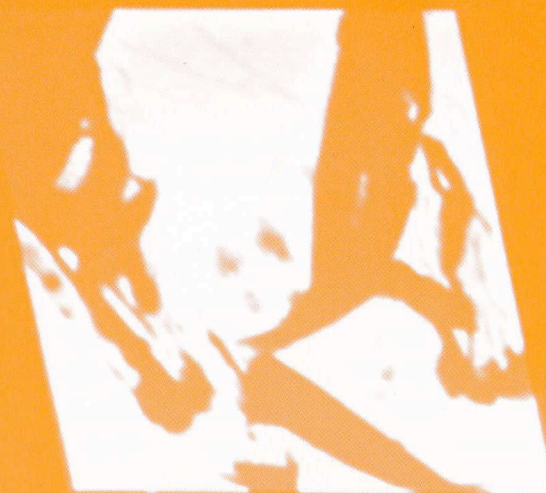
<sup>3</sup> Debo la idea de este último desarrollo a Pierre Voltz, Seminario de DEA, *El dispositivo teatral: intento de teorización*, Instituto de Estudios Teatrales, Université Sorbonne Nouvelle, París, 1996.



Como lo apunta Paul Ricoeur, “el símbolo no encubre una enseñanza disimulada que bastaría con desenmascarar y que volvería caduca la ropa de la imagen. El símbolo da, y lo que da es para pensar, da qué pensar.” (1960: 480). Y el símbolo da tanto más para pensar porque es siempre más que un evento estrictamente personal, es decir propio de un solo individuo. Es un evento cuya venida resulta de un *entre-dos*. “Yo vi los árboles caminar” no es un relato simbólico, tampoco “el árbol me habló”. El símbolo estaría más bien debajo de la aserción siguiente: “los árboles se comportan como nosotros, caminan y hablan.” He aquí lo que el símbolo da para pensar. Si éste es siempre singular —único, del instante—, es también porque surge del encuentro. El símbolo es más que personal (por definición) pero siempre singular. Está el “nosotros” constituido entre esta actriz y este espectador, un *nosotros* que aparece como *este nosotros* tan sólo en este instante.

Y, si el símbolo no estuviera relatado, ni el relato interpretado, perdería mucho (tal vez todo) de su fuerza perturbadora. Como lo recuerda Paul Ricoeur, no puede haber lenguaje simbólico consistente sin hermenéutica: “donde un hombre sueña y delira [la actriz frente al árbol], un otro se levanta e interpreta [el espectador]; lo que era ya discurso, incluso incoherente, entra en el discurso coherente por la hermenéutica” (1960: 481-482).

La incoherencia de los árboles que caminan y hablan entra en el discurso coherente gracias a la reflexión referenciada del espectador. Precisemos, sin embargo, que se trata de un discurso que, en eso que entremezcla relato del evento e interpretación del relato, puede recibir, sin reducirla, la pluralidad de la *praxis* —no se trata de un discurso en mano de la sólo Razón sino de un *discurerere* del ente.





Ni el relato ni la interpretación dicen el todo del evento que constituyó el intercambio simbólico entre la actriz y el espectador. Sin embargo, tanto el uno como el otro contienen la conmoción, y la contienen abierta para otros relatos tanto como para otras interpretaciones.

Luego, y es un hecho, “podemos creer nada más interpretando. Es la modalidad ‘moderna’ de la creencia en los símbolos; expresión del desamparo de la modernidad y remedio a ese desamparo” (Ricoeur, 1960: 483). Si no hubiera interpretado, el espectador nunca hubiera creído lo que había percibido. Y más allá, si el símbolo es la prueba de un entre-dos, del surgimiento de algo en el entre-dos, entonces y pese a que sea singular, pese a que sea personal, su constitución atestigua que una relación de continuidad entre los seres ha sido (re)establecida. *Si hay símbolo, es que hay continuidad ontológica.*

*El teatro del presentar*, en la medida en que lo que presenta es finalmente la irreductibilidad del otro, *trabaja al paso de un nihilismo pasivo a un nihilismo activo*. La formulación de este paso —que Nietzsche y luego Heidegger esperaron ver ocurrir— sería la siguiente: importa primero sobrepasar la simple constatación de que la brusquedad de fundamentos comunes y/o de estructuras permanentes del ser es ilusoria, es decir inútil y engañosa (el nihilismo pasivo en el cual participa la presentación teatral se vuelve un espacio para que surjan eventos singulares, únicos que serán luego relatados de forma idiosincrática); se trata luego de *sustituir a la necesidad del fundamento común a todos los entes el imperativo de la continuidad entre los seres* (el nihilismo se vuelve activo porque hay creación de símbolos en el entre-dos actores/espectadores así como intercambio de los micro-relatos y de las interpretaciones).

\*

Hablar de intercambio simbólico actor/espectador, es entonces hablar de lo que se crea *en el transcurso y adentro* del encuentro entre actores y espectadores. Es subrayar que esta creación atestigua a la vez un restablecimiento de una continuidad horizontal (no jerarquizada) de natura ontológica y una toma en cuenta justa de las diferencias: cada simbolismo es singular y cada interpretación idiosincrática.

Es subrayar luego, el enjuogo político que puede constituir el teatro hoy en día: no imponer discursos ni tampoco fundamentos comunes sino invitar a la invención particular y al establecimiento de una (nueva) continuidad entre los seres. He aquí dos elementos que hacen del teatro una práctica pertinente de resistencia a la lógica mercantil y a la espectacularización de esta lógica: el intercambio simbólico como una manera de exponer, en vivo, diferencias, y el acto teatral como la ocasión real de gozarlas. Por supuesto, la perspectiva hermenéutica no agota el todo del evento teatral. Si merece ser tomada en cuenta, es porque permite salir de cierto número de esquemas comunicacionales que han tendido, en las últimas décadas, a limitar demasiado los poderes (de perturbación) del teatro. Hablar de intercambio simbólico es una manera (hay otras, y otras todavía por inventar) para tomar toda la medida de la diversidad *praxística* puesta en movimiento por el juego teatral. En suma, convocar la hermenéutica para abordar esta *praxis* es reconocer que el deslice del representar hacia el presentar tiene consecuencias radicales en cuanto a la natura de la relación que se establece entre el escenario y la sala. Más allá, es hacer de esta relación una llamada a más de ese deslice y de esta apertura.

México, D.F.  
Febrero del 2004



## Bibliografía

Bensoussan, Georges, 1998, *Auschwitz en héritage*, París: Mille et une nuits.

Debord, Guy, 1992, *Commentaires sur la société du spectacle*, París: Gallimard.

Deleuze, Gilles, 1968, *Différence et répétition*, París: PUF.

Foucault, Michel, 1994, *Dits et Ecrits II, 1970-1975*, París: Gallimard.

García, Rodrigo, 2002, *Fallait rester chez vous, têtes de nœud*, Besançon: Solitaires Intempestifs.

Guenoun, Denis, 1997, *Le théâtre est-il nécessaire?*, París: Circé.

Lehmann, Hans-Thies, 2002, *Le Théâtre postdramatique* (trad. P-H Ledru), París: L'Arche.

Lyotard, Jean-François, 1971, *Discours, figures*, París: Klincksieck.

Lyotard, Jean-François, 1973, *Des dispositifs pulsionnels*, París: UGE.

Lyotard, Jean-François, 1974, *Economie libidinale*, París: Minuit.

Lyotard, Jean-François, 1979, *La condition postmoderne*, París: Minuit.

Müller, Heiner, 1985, *Hamlet-machine* (trad. J. Jourdeuil), París: Minuit.

Nancy, Jean-Luc, 1993, *Le Sens du monde*, París: Galilée.

Nicol, Eduardo, 1978, *La primera teoría de la praxis*, México D.F.: UNAM.

Novarina, Valère, 1989, *Le théâtre des paroles*, París: P.O.L.

Pavis, Patrice, 1996, *L'Analyse des spectacles*, París: Nathan.

Quadri, Franco, Ronconi, Luca, 1974, *Le rite perdu* (trad. Union Générale d'Édition), París: 10/18.

Ricœur, Paul, 1960, *Philosophie de la volonté 2. Finitude et culpabilité*, París: Aubier.

Smith, Adam, 2000, *Recherche sur la Nature et les Causes de la Richesse des Nations - Livres I et II* (trad. P. Jaudel), París: Economica.

Vattimo, Gianni, 1991, *Ethique de l'interprétation* (trad. J. Roland), París: Découverte.

Weiss, Peter, 1966, *L'Instruction* (trad. J. Baudrillard), París: Seuil.

Winock, Michel, 1999, *Le siècle des intellectuels*, París: Seuil.



▣ *Un tranvía llamado América*, dirección: Franz Kastorf, Teatro Julio Castillo, México, D.F., 2003.