

# UNA POSIBLE GENEALOGIA DE LO POLITICO TEATRAL: El régimen de verdad de la escena teatral

## A POSSIBLE GENEALOGY OF THE POLITICAL IN THE THEATER: The regimen of truth of the theatrical scene

---

Dr. Gustavo Geirola<sup>1</sup>  
[ggeirola@whittier.edu](mailto:ggeirola@whittier.edu)

### Resumen:

El discurso teatral sostenido por los teatristas en su praxis no puede estar aferrado, ni en su etapa creativa ni en su etapa investigativa, al logos apofántico, es decir, aferrado a ese “discurso en el cual está lo verdadero o lo falso” (Aristóteles, *De interpretatione*). Y esto por muchas razones: la primera, porque la praxis teatral explora la dimensión del *pathos*, de las pasiones humanas, del deseo, del cuerpo y su escenario o discurso de sombras; la segunda, porque involucra técnicas y saberes que se transmiten en un mercado atravesado por el dinero; la tercera, aunque no la última, porque admite retóricas verbales y visuales que lo colocan, de inmediato, cerca de la cuestión socio-política en la que (retórica y política juntas) no importa tanto la verdad o la falsedad como la apariencia de un razonamiento con efectos de poder sobre la *polis*. Si Aristóteles, a pesar de su preocupación por la verdad apofántica tiene que ocuparse del teatro es porque reconoce en él un discurso peligroso, transgresivo, de efectos poderosos sobre el público; requiere así cierto control por parte de un régimen de verdad instalado en el Estado. Su *Poética* tiende a fijar normas de disciplinamiento, si no de la escenificación, sin duda sobre la escritura dramática. Leída desde Foucault, la *Poética* marcará a fuego la posteridad del arte teatral al someterlo a un régimen de verdad y gobierno.

**Palabras claves:** Teatro, Aristóteles, *Poética*, Foucault, verdad.

### Abstract:

The theatrical discourse held by the “teatristas” in their praxis cannot be adhered, neither in its creative stage nor in its investigative stage, to the apophantic logos, that is to say, clinging to that “discourse which is true or false” (Aristotle, *De interpretatione*). And this happens for many reasons: the first, because the theatrical praxis explores the dimension of the *pathos*, the human passions, the desire, the body and its performativity or shadowy speech; the second, because it involves techniques and knowledge that are transmitted in a market crossed by money; the third, although not the last one, because it admits verbal and visual rhetoric that place it, immediately, close to the socio-political question in which (rhetoric and politics together) does not matter as much truth or falsity, but appearance of a reasoning with effects of power on the *polis*. If Aristotle, despite his concern for apophantic truth, has to deal with the theater, it is because he recognizes in it a dangerous, transgressive discourse of powerful effects on the public; consequently, it requires some by a regime of truth installed in the State. His *Poetics* tends to set rules of discipline, if not about the per-

---

1 Profesor Department of Modern Languages and Literature, Whittier College, Los Angeles

formance, certainly about dramatic writing. Read from Foucault, the *Poetics* will mark the posterity of theatrical art by submitting it to a regimen of truth and government.

**Keywords:** Theater, Aristotle, *Poetics*, Foucault, truth

Recibido: 15-12-16. Aceptado: 15-01-17

La verdad, especie de error que tiene para sí misma el poder de no poder ser refutada sin duda porque el largo conocimiento de la historia la ha hecho inalterable.

Michel Foucault. *Nietzsche, la genealogía, la historia*.

## Introducción

La *Poética* de Aristóteles intenta apresar la cuestión del discurso poético, particularmente el teatro y singularmente la tragedia y la comedia, en un régimen de verdad de tipo apofántico políticamente orientado,<sup>2</sup> y basado en una dimensión ética. Como veremos, a la tragedia la aborda mayormente en cuanto a la acción y su estructura de la fábula, orientada a producir piedad y terror: “lo más principal de todo es la ordenación de los sucesos. Porque la tragedia es imitación, no tanto de los hombres cuanto de los hechos de la vida, y de la ventura y desventura” (*Poética* 25). La comedia, en cambio, aunque imita acciones inferiores realizadas por personajes inferiores, no puede eludir considerar cómo esos personajes violan normas de conducta aceptadas por todos. Tanto tragedia como comedia exigen el juicio ético del poeta y del público (Heath, “Should There” 469). Aunque la corrección ética conecta la poesía y la política, no son, como nos advierte Malcon Heath, coextensivas (“Should There” 469). Por eso, Heath insiste en que

Poetry is therefore related to politics internally (because it incorporates ethical values) and externally (because of the architectonic role of politics); but its autonomy is not thereby negated. (“Should There” 470)

De ahí que, aunque Aristóteles no lo diga explícitamente, el horizonte ético nos remite a lo social, a la polis y su gobernabilidad, pero también a los efectos del teatro como imitación del *pathos*, de los goces producidos por las prohibiciones que sostienen el pacto social, a los que hay que encausar tanto en el “formato” de la fábula como en las compensaciones y sanciones a los personajes por sus acciones, controlando por esa vía regia del terror y la piedad, de la risa, la satisfacción imaginaria de un público que ha sacrificado su goce a la ley. Indudablemente, si la sofística y los sofistas debían y podían ser marginados, el discurso poético o los poetas, a no ser por la expulsión alevosa a la que procede Platón en la *República*, no parecía ser la salida más elegante para Aristóteles. Aristóteles procede entonces a regular dicho discurso, pretendiendo dar autonomía a la *Poética* respecto de la política (Heath, “Should There” 485) que, aun cuando se presentaba como excediendo todo encorsetamiento apofántico y, por ende, lógico, en la medida en que se ocupaba del *pathos* (involucrando, claro está, todo lo relacionado con las corp/oralidades escénicas), tenía un efecto y un poder cultural tan contundente que resultaba ineliminable de la vida social. Si nos aproximamos a esta cuestión desde la perspectiva de Michel Foucault, es posible afirmar que la intención de Aristóteles marcará a fuego la posteridad del arte teatral al someterlo a un régimen de verdad y gobierno. Aristóteles procede por captura de su objeto en una episteme apofántica que opera por eliminación, exclusión e invisibilización de aquellas diferencias que desbordan dicha episteme.

2 En la lógica, a partir de Aristóteles, tal como lo plantea en su *De interpretatione*, se designa con este vocablo (logos apofánticos) a aquellos enunciados o declaraciones en la que se afirma o se niega algo; para el Estagirita, además, son los únicos juicios que pueden poseer valor de verdad, esto es, admiten el binarismo verdad/falsedad. Este tipo de enunciado tuvo posteriores discusiones en el *Tratado lógico-filosófico* de L. Wittgenstein y en las *Investigaciones lógicas* de E. Husserl.

## De la genealogía: procedencia y emergencia

Por eso corresponde interrogarse por la cuestión de la verdad 'teatral' y comenzar a pensar su genealogía; lo cual no significa ocuparse del origen, pensando la *Poética* como un texto matricial, sino abordar dicho documento institucional como la procedencia [*Herkunft*] y emergencia [*Entstehung*] de una trama discursiva, un dispositivo normativo interesado en ejercer una violencia sobre la complejidad de la dimensión performativa del teatro, generando efectos duraderos de verdad. Aproximarnos como genealogistas a la *Poética* supone hacer los esfuerzos necesarios para no ceder a su imposición apofántica, de tipo epistémico (como intenta la filosofía del teatro) sino, por el contrario, intervenir ese monumento para evidenciar los efectos de poder que marcarán el teatro occidental. Foucault, comentando a Nietzsche, nos abre dos posibles vertientes de trabajo: por un lado, la genealogía como un "análisis de la procedencia [que] se encuentra por tanto en la articulación del cuerpo y de la historia. Debe mostrar—agrega—al cuerpo impregnado de historia, y a la historia como destructor del cuerpo" (15). Por otro lado, la genealogía como un punto de surgimiento, no de la esencia de la cosa, sino de la aparición de la regla o ley a partir de un estado de fuerzas, un campo agónico, "un lugar de enfrentamiento" (16); la genealogía se otorga aquí la misión de restablecer "los diversos sistemas de sumisión" (15).

La genealogía, desde esta perspectiva foucaultiana, se orienta a develar cómo cada concepto epistémico procede de una articulación de cuerpo e historia y cómo emerge de una guerra que se ha intentado sustituir por reglas de tipo universal, instalando "cada una de estas violencias en un sistema de reglas" (17), de modo que la historia no progresa ni apacigua por medio de las normas, sino que "va así de dominación en dominación" (17).<sup>3</sup> En consecuencia, la regla, en su supuesta abstracción, no es una norma anodina orientada a la pacificación; por el contrario, resulta de la borradura en el seno de "su propio saber [de] todos los trazos de poder" (24), esto es, de la invisibilización del goce mortífero de las rivalidades políticas (bélicas o no), para presentar con pretendida inocencia "el placer calculado del encarnizamiento, [porque] es la sangre prometida" (17) de la próxima dominación. Recordemos aquí, aunque sea al pasar, que a Foucault más que el carácter represivo, prohibitivo de la norma, le importa más el carácter productivo de la misma: la norma está orientada a producir un campo social homogéneo.

Es en este marco que pretendemos abordar el gesto político tal como lo inaugura la *Poética* de Aristóteles para lo teatral, y acercarnos a la forma en que oculta "su especial rencor bajo la máscara de lo universal" (23), mediante una operación tendiente a la negación del cuerpo del actor y la marginación de la puesta en escena "con el fin de establecer la soberanía de la idea intemporal" (23), sostenida ésta, como veremos, en la estructuración de la fábula y los privilegios de la dramaturgia. Para Aristóteles, nada de lo que compete al actor y a la puesta en escena es objeto de la *Poética*; su foco se restringe al dramaturgo, al poeta dramático y, en consecuencia, sin aparente violencia, aunque reconoce que el teatro involucra la vista y el oído, elimina por completo la teatralidad, al considerar como deco-

3 Sería muy extenso y propio de una investigación por separado mostrar cómo la propuesta aristotélica tal como aparece diseñada en la *Poética* va a desarrollarse en contextos coloniales y postcoloniales, sea en América Latina, Asia o África, no sólo a nivel de los diseños dramaturgicos sino también a nivel de la enseñanza de la actuación y dirección, así como de los protocolos jurídico-administrativos que, tal como los desarrollamos en la segunda parte de este ensayo, afectan la praxis teatral. Incluso más, en países y culturas sometidas a un largo dominio colonial, aún después de sus independencias políticas, la cuestión se reduplica, reproduce y permanece en la oposición de ciudades capitalinas o metropolitanas, por un lado, y provincias, estados o espacios marginalizados por otro. Estas cuestiones pueden leerse a contrapelo en las entrevistas a directores latinoamericanos en los seis volúmenes de *Arte y oficio del director latinoamericano* y en las incorporadas a *¡Todo a pulmón! Entrevistas a diez teatristas argentinos*. Asimismo, las tensiones estético-políticas en espectáculos argentinos pueden apreciarse en mi ensayo "Encajar/desencajar: Procedimientos de lo político en obras teatrales argentinas recientes".

rado o ilustración del texto dramático todo lo referido al cuerpo y a las materialidades escénicas (*Poética* 35). Su apuesta se basa en la confianza de que se puede intervenir mejor políticamente sobre la factura de la fábula (*Poética* 39) que sobre los avatares sorprendidos, imprevistos de los cuerpos en la escena. Pero nada comenta de aquello que constituye el meollo mudo de la *Poética*: la inversión del Estado ateniense en los deportes y el teatro, como formas de entretenimiento y de placer, formas de ocio opuestas al trabajo, pero ambos socialmente controlables. No hay demasiados riesgos y costos en la factura de un texto dramático, ya que no requiere de la inversión del Estado, pero la puesta en escena, incluso modesta, supone además de recursos financieros, una serie de negociaciones entre diversas agencias institucionales. Como veremos en la segunda parte de este ensayo, el Estado se las arregla para promover la actividad teatral mediante subsidios y premios, pero indirectamente interviene a su vez en la factura de las fábulas y la selección de los temas o de las opciones estéticas a las que apelan los montajes. Los poetas dramáticos componen para el público y, sin duda, como quiere Heath (“Should There 478), reciben de éste el *feedback* que termina influyendo no solo su producción futura, sino también su capacidad de petitionar subsidios o de competir por reconocimientos que, a su vez, retroalimenten el reconocimiento del público y aseguren la continuidad artística. Insistimos: si Aristóteles pone todo su interés en la fábula, es porque, lo quiera o no, a pesar de que pueda ser leída y producir placer, lo cierto es que dicha fábula llega al público –esas “poblaciones” objeto político del interés del estado— (letrado o no) por medio de las corp/oralidades escénicas, por medio del cuerpo de los actores y de materialidades “semióticas”.

De ahí que Aristóteles admita como buenos actores a aquellos que no distorsionan la fábula, esto es, a aquellos que se atienen, se someten a ella. Para Aristóteles, el dominio y competencia del actor es la *elocutio* (Goya y Munain traduce como “pronunciación” [39] y Villar Lucumberrí como “elocución” [82]), que es justamente esa parte de la retórica que oficia de puente entre los sofistas, el entrenamiento político y el entrenamiento corporal. Se hace silencio en la *Poética* justamente del potencial de las corp/oralidades escénicas y de la mirada del público como instancias decisivas de la teatralidad, aunque no se descuide que el público tiene una responsabilidad, particularmente en relación a la fábula de la tragedia, al punto que muchas veces, como afirma Heath, “the audience’s vulgar and unstable tastes have had a malign influence on the standards of competitive performance” (“Should There” 484). Aunque en la segunda parte de este ensayo cuando, a partir del curso de Foucault, analoguemos lo teatral y lo jurídico, conviene ahora adelantar la cuestión ya anticipada por Walter Benjamin, para quien hay una relación entre tragedia, anfiteatro y proceso jurídico:

La tragedia se ajusta en todo caso a la imagen del desarrollo de un proceso; porque también en ella se produce un debate con vistas a una final expiación. (...) Pero si en la mente del autor [trágico griego] el debate es el mito, su obra es reproducción y revisión del procedimiento al mismo tiempo. Y todo ese proceso creció imparablemente hasta adquirir la dimensión del anfiteatro. A esta continuación del procedimiento la comunidad asiste en calidad de instancia de control, y aun como instancia de juicio. (...) La dramaturgia forense de la tragedia tuvo su consecuencia fatal y duradera en la doctrina de las unidades. (326-327)

Enfocarse en la estructuración de la fábula resulta así una manera velada de apuntar al control de esa teatralidad, cuando el control de los actores y del público, de hacérselo impositivamente, resultaría en un cuestionamiento de las bases de la democracia ateniense que, para Aristóteles, por otra parte, no era el mejor modo de gobernar la ciudad (Heath, “Should There” 485) o, en todo caso, adoptando los términos de Heath, “a well-ordered so-

ciety: (“Should There” 484). Lo cierto aquí es que Aristóteles nada dice de esto en su *Poética*, tal vez porque deja a cargo del ejercicio de la política la regulación de las artes por parte del Estado.

### Soberanía del texto dramático

Aunque Aristóteles considera la percepción como formando parte de la cognición ( $\gamma\nu\omega\sigma\iota\varsigma$ ) (*Analíticos Posteriores*, citado por Heath, “Cognition” 52), la deja sin embargo relacionada con lo particular, lo concreto y observable, con el ‘qué’ y no con el entendimiento o *episteme* que, al orientarse por medio del ‘por qué’, involucra una inteligibilidad conceptual o abstracta de los hechos por medio de sus causas (Heath, “Cognition” 55). Tanto para los animales como para los humanos, la percepción discrimina y evalúa; solo el entendimiento alcanza un nivel de razonamiento por inferencia o simbolización. De ahí que todo pensamiento de la acción remite a una forma de razonamiento causal que ni los no-humanos ni los niños poseen, aunque ambos dependan de los resultados espontáneos de las imágenes (*phantasmata*) a las cuales, a diferencia de los humanos adultos, ellos no pueden manipular (Heath, “Cognition” 56). Siguiendo este dispositivo, Aristóteles comienza valorizando el texto dramático, marginando lo relativo y hasta efímero de la puesta en escena o lo que hoy denominamos ‘texto espectacular’.

*La Poética* inicia justamente con la afirmación de que tratará “del modo de ordenar la fábula” (9), pues la fábula es “lo supremo y casi el alma de la tragedia” (26). Y el Capítulo II se abre con la afirmación sobre la cuestión de las “dos causas”, ambas “naturales”, que concurren “a formar la poesía” (18). La primera causa es la imitación porque “imitar es con-natural al hombre” (*Poética* 18), aunque no se den en la *Poética* razones para sostener esta afirmación. La segunda está relacionada al placer que produce la imitación, ya que “todos se complacen con las imitaciones” (*Poética* 18). Aunque volveremos sobre esto, observamos ahora que esta operación marcará la experiencia y consistencia del teatro occidental; la dramaturgia escrita requerirá ahora de profesionales capaces de escribir y leer, y se impondrán por sobre las experiencias de corp/oralidad<sup>4</sup> y ritualidad, más típicas del campo popular. De ahí que Aristóteles piense dos cosas: la primera, como vimos, dominar la construcción de la fábula; la segunda, controlar de ese modo que la puesta en escena no vaya por otros carriles que los trazados por la *tejné*, por la poética, que no exceda lo escrito, puesto que Aristóteles sabe que el público tiene una impronta fundamental en el desarrollo del teatro y, si éste queda librado a sus gustos no educados, solo guiados por la cognición, como los animales, hay un gran peligro de que el arte se haga incontrolable para el Estado. Leemos en la *Política*:

Pero los oyentes son de dos especies; unos que son libres e ilustrados, y otros, artesanos y groseros mercenarios, que tienen necesidad de juegos y espectáculos para descansar de sus fatigas. Como en estas naturalezas inferiores el alma se ha torcido y separado de su debido camino, tiene necesidad de armonías tan degradadas como ella y de cantos de un color falso y de una rudeza que no pierden jamás. Cada cual sólo encuentra

4 Propongo designar con este término aquellas experiencias, muy propias aunque no exclusivas del campo actoral, en las que convergen los conceptos lacanianos de cuerpo y de significante. Sería largo elaborar aquí esta convergencia. Para explicarlo brevemente y a riesgo de una excesiva vulgarización, digamos que Lacan plantea cómo el significante mortifica el cuerpo (sea bajo distintos dispositivos culturales, educativos, ideológicos). Jugamos con el término “oralidad” para referirnos a la dimensión verbal en particular y al lenguaje en general, por una parte, y por otra, porque el cuerpo está conformado por orificios en los que actúa la pulsión (oral, anal, etc.). Así, la relación cuerpo/lenguaje/verbalidad llega en Lacan, en su última enseñanza (*Seminario 23: El sinthome*), a dos conceptos clave para la praxis teatral, tales como el de *lalengua* y el *goce/real*. Para un desarrollo más amplio ver mi *Praxis teatral. Saberes y enseñanza. Reflexiones a partir del teatro argentino actual* (págs. 30 y ss.)



placer en lo que responde a su naturaleza, y he aquí por qué concedemos a los artistas que han de disputarse el premio el derecho de acomodar la música a los groseros oídos de los que deben escucharla. (79)

Aristóteles decide enfocarse en la tragedia “ora considerada en sí misma, ora sea respecto del teatro” (19), instalando una separación brutal entre dramaturgia y puesta en escena. Sin embargo, poco nos dirá de ese “respecto al teatro”; justamente al tratar de la perspectiva,<sup>5</sup> esto es, de la puesta en escena, rápidamente la margina de su investigación, aun cuando reconoce que funda el placer del teatro como “recreo de la vista” (27).

La perspectiva es, sin duda, de gran recreo de la vista, pero la de menos estudio y menos propia de la poética, puesto que la tragedia tiene su mérito aun fuera del espectáculo y de los farsantes. Además que cuanto al aparato de la escena es obra más bien del arte del maquinista, que no de los poetas. (27)

La cita muestra claramente la exclusión de todo lo atinente a los cuerpos y a las materialidades inherentes al arte teatral, dejándolos fuera de la *Poética*. La puesta en escena –y obviamente podemos aceptar que Aristóteles se refiere a cierto tipo de producción escénica de su época—no tendría poesía salvo por el soporte verbal del texto dramático. A pesar de valorar la inferencia causal racional, Aristóteles aquí hace un gesto in-causado respecto de la consistencia misma del género que pretende abordar, al dar como causa que la perspectiva tiene menos estudios que la literatura dramática (insiste otra vez sobre esto en *Poética* 32), la cual no sostiene el argumento respecto de lo teatral en sí mismo. El placer de la vista termina en consecuencia reducido a la posibilidad de la lectura, porque la tragedia, capturada por el texto dramático y la estructura de la fábula, “tiene su mérito aun fuera del espectáculo”. “Si salen bien” las tragedias (*Poética* 32), es porque los actores se atienen, se someten, se subordinan al texto dramático. Como concibe la representación teatral como ilustración del texto dramático, marcando así a fuego la historia del teatro occidental, supone que, si se reglamenta la estructura de la fábula, hay mayores posibilidades de un mejor teatro, aunque la puesta en escena quede en la posición subalterna limitada a obedecer al texto dramático, ya que cualquier cortedad o exceso lo denigra. Es, pues, la puesta en escena lo que puede malograr el teatro, salvo que se atenga a reproducir el texto dramático.

Ya al final de la *Poética* (82), sin embargo, Aristóteles, al comparar la epopeya y la tragedia, tratando de decidir cuál es superior a la otra, se decide por poner en primer lugar a la tragedia. Si bien ambas usan el metro, la tragedia presenta varias ventajas: tiene unidad de acción (83), es más breve (82-83), y sobre todo deleita la vista y el oído mediante la representación, siempre y cuando ésta se atenga a movimientos calibrados y nunca exagerados. La música y la perspectiva (puesta en escena) apuntan a los deleites de los sentidos, es decir, las corp/oralidades escénicas apelan al cuerpo del público. En la *Política*, y desde una perspectiva utilitarista, Aristóteles reconoce que “la música puede emplearse como un solaz y servir para distraer el espíritu y procurarle descanso después del trabajo” (79). Sin embargo, a pesar de este breve pasaje, Aristóteles continúa insistiendo en que ese “poner delante de los ojos” de la representación, vale también para la lectura del texto dramático. Procede otra vez por una operación reductiva del teatro.

La fábula misma “se debe tramarse de modo que, aun sin representarla, con sólo oír los acontecimientos, cualquiera se horrorice y compadezca de las desventuras; lo que avendrá

5 Alicia Villar Lecumberri, en su versión de la *Poética*, traduce este término por “espectáculo” (65).

ciertamente al que oyere leer la tragedia de Edipo” (*Poética* 32). Horrorizar y compadecer son formas de control de los cuerpos (sea por la asistencia a la representación teatral, sea por la lectura de la fábula). La tragedia asegura este conformismo a la vez que reasegura y reafirma la consistencia del lazo social por medio de la lástima sobre la desgracia del prójimo en la medida en que, primero, se hayan exhibido los espantos a los que puede estar sometido un sujeto. Se ha desplazado el placer de ver corp/oralidades escénicas por el placer de la lectura. Y si Aristóteles admite al pasar que “unas cosas han de representarse sin discursos” (*Poética* 38), inmediatamente vuelve a subrayar que la doctrina que “regula los gestos de la pronunciación” (*Poética* 39), son materia de otra facultad y escapan a la poética (*Poética* 39). Hay aquí un guiño a la práctica de los sofistas y la cuestión de la retórica, que tendremos que retomar, para volver sobre la exclusión aristotélica de las corp/oralidades. Al institucionalizarse la experiencia teatral en base a una dramaturgia escrita, los efectos de poder del Estado alcanzan su máximo grado de efectividad. El teatro, capturado por una lógica apofántica, puede ser ahora controlado y manipulado, censurado o promovido, como resultado de los dispositivos disciplinarios de gobernabilidad. Si bien Aristóteles en su *Política* deja a cargo del Estado la administración del teatro, lo cierto es que se las arregla para mortificar los goces, en ambos lados de la escena, por medio de normas con cierto carácter apofántico y universalista. Leemos en su *Política*:

También pueden citarse los magistrados encargados de la vigilancia en los juegos solemnes, en las fiestas de Baco y en todos los de la misma naturaleza. (105)

Obsérvese, aunque más no sea al pasar, que la cuestión de la actuación o lo performativo en general quedarían, siguiendo a Aristóteles, suspendidos por un lado entre lo no-humano y lo infantil, dimensión de lo perceptual, y por otro por la inferencia racional y causal que aportaría el arte o la *tejné* la cual, como veremos, está en la dimensión de la episteme conceptual y universal y, además, será la encargada de estructurar dicha acción, de capturarla, encausarla según un tipo de narrativa específica para la producción y control del sentido. Al menos por este argumento, se puede entender aquello de que “la poesía es más filosófica y doctrinal que la historia” (*Poética* 28), porque ésta última justamente se refiere a lo particular, mientras que la poesía apunta a lo universal, verdadero y apodíctico, factible o probabilístico, usualmente creíble (*Poética* 28, 77). Y aunque historia y poesía suponen el discurso verbal, la poesía resulta, justamente por su carácter de universalidad y probabilidad, necesaria de control por algún dispositivo narrativo porque, entre otras cosas, al no estar amarrada, como la historia, a lo sucedido (esto es, a la realidad), la poesía se arriesga –por apuntar a lo Real– a descubrir horizontes imaginarios que podrían, llegado el caso, ser particularmente peligrosos para sostener el lazo social de la polis. De ahí que entonces se deban establecer las reglas que hacen a una ‘buena’ fábula, intentando en todo momento de imponerle una lógica inmanente a una acción recortada y autojustificada entre un principio y un fin.

### Acerca de la experiencia/oficio y de la tejné/arte

Si “el poeta debe mostrar su talento [...] en la composición de la fábula” (*Poética* 29), esto significa que debe saber manipular la acción para evitar lo episódico (*Poética* 29); debe proceder a controlar que el enlace sea causal respecto de cierta racionalidad apodíctica y apofántica que excluye la irrupción de la *tyche*, esto es, evitando el acaso y la fortuna (*Poética* 29); evitar la representación de la pasión, es decir, de esa “pena nociva y dolorosa, como las muertes a la vista, las angustias mortales, las heridas y cosas semejantes” (*Poética* 30), en



otros términos, los goces corporales que no sólo son excluidos de la representación escénica sino de la fábula misma. La muerte, el goce corporal, deben ser narrados, capturados por un discurso que, filtrando el suceso del padecimiento, nos anoticia pero no nos expone. Aristóteles se ocupa de legislar para el poeta “qué cosas han de proponerse y cuáles evitar” en la construcción de las fábulas (*Poética* 31), sobre todo para que la “fábula bien urdida” (*Poética* 31) sea capaz de producir la compasión y el miedo, la piedad y el terror mediante una economía muy calibrada en el manejo de los padecimientos y los infortunios.

Las consecuencias de esta primera operación no se hacen esperar. El arte o *tejné* está clasificada por Aristóteles entre las actividades intelectuales como una “disposición productiva que involucra la razón” (*Ética Nicomaquea*, citado por Heath 59). Sin embargo, aunque la *tejné* está del lado de lo racional y causal, eso no lleva a Aristóteles a desconocer la efectividad de la percepción o de lo empírico. Muy por el contrario, como señala Heath, “*Empeiria* is not necessarily less practically effective than *tekhne*” (“Cognition” 60). Tenemos aquí diseñados dos campos de efectividad que los teatristas conocemos muy bien desde Aristóteles: por un lado, el *oficio* teatral, que es un saber-hacer sin conocimiento de las causas, y que desde entonces estigmatiza para la praxis teatral todo aquello que concierte a un pensamiento racionalizado o intelectual que es habitual entre muchos teatristas; por el otro, el saber-hacer del *arte*, de la *tejné*, es decir, un conocimiento deliberadamente racional, abstracto, conceptual por inferencia causal que, en el campo teatral, es etiquetado como “teórico” y usualmente despreciado y bien capturado por los académicos y estudiosos del teatro, no por los teatristas. Para entusiasmo de los primeros, Aristóteles reconoce que en muchos casos la *empeiria*, ese saber por la experiencia que surge de la práctica, es muchas veces más efectivo que el que provee la *tejné*. Así, en la *Poética* se nos dice que los poetas pueden escribir estupendos poemas sin conocer las causas de por qué son buenos. Y esto se debe a que la experiencia funciona como un *ojo* que sabe orientar ese saber-hacer correctamente. Algunos poetas trágicos han tomado historias de ciertas familias (*Poética* 32 y 34) y seleccionan en éstas, a veces al azar, temas para su repertorio porque han aprendido “por experiencia”, es decir, por prueba y error, lo que ha resultado exitoso en la práctica. ¿Y cuál es esa práctica? Nada más ni nada menos que la respuesta del público (Heath, “Cognition” 60). Ingresa así a nuestro debate la cuestión de la mirada, la cuestión del Otro, de la política de la mirada como constitutiva de la teatralidad.

La instancia del *oficio*, no obstante, no es una completa ausencia de arte o *tejné*, puesto que el teatrista ha incorporado *implícitamente* ciertos hábitos que han resultado de su práctica y experiencia, los cuales le resultan confiables aunque estén basados en juicios no razonados. Además, habría cierta ‘racionalidad’ en la *poíesis*, inherente a ella, que se desplegaría más allá del estado cognitivo del poeta. Solo en la *praxis*, concebida como una acción ética, el estado cognitivo y afectivo del poema es interno a la acción: “a virtuous action is the right thing done by deliberate choice (προαίρεσις) for the right reason” (Heath, “Cognition”, nota 24, 62). De modo que podemos tener exitosos teatristas que no necesariamente poseen arte, aunque sin duda han incorporado cierta dimensión artística como hábito, la cual permanece implícita. Lo que nos importa ahora, es el hecho de que la *tejné*, tal como se da en la *Poética*, adquiere dimensiones *objetivas y normativas* (Heath, “Cognition” 62), sin importar cuál sea el grado de conciencia que el teatrista tenga de la misma en su hacer, como *oficio* o como arte. Una vez más hay que recordar cómo Foucault concibe la norma en su doble dimensión restrictiva, pero también productiva, esto es, si por un lado prohíbe, a la vez tiende a uniformizar un campo de prácticas sociales. Por ello, no resulta

sorprendente, entonces, que más tarde la *Poética* haya servido para autorizar una preceptiva, porque ese texto aristotélico inicia una genealogía que presume de la autoridad de la *tejné* y la norma.

### Sobre la normalización de la fábula y lo político teatral

La segunda operación aristotélica es legislar sobre una estructura de relato orientada a producir y reproducir una concepción específica del sentido. Nos hemos acostumbrado tanto a pensar la narrativa como un continuo de comienzo-nudo-desenlace (“Todo es lo que tiene principio, medio y fin” [*Poética* 27])<sup>6</sup>, que ya pareciera que Aristóteles no hizo más que lo natural, lo correcto; dejamos de percibir la forma en que el filósofo griego realiza una violencia sobre las multiplicidades discursivas de producción de sentido, para capturarlas “en una continuidad ideal al movimiento teológico o encadenamiento natural” (Foucault). Incluso la justicia poética podemos entenderla como una estrategia de cierre de la fábula, pero también como una forma de imponer una ficcionalización de la justicia que, al ofrecerse al público como solución del conflicto, sanciona una versión ideológica reforzando la ley de la polis o de un sector social específico de ella.

Su postulación cancela y privilegia cualquier otra posibilidad de pensar la construcción de la fábula y sobre todo la relación del sujeto con el sentido, sea este sujeto el dramaturgo, el director, el actor o el público. El peso de esta operación aristotélica atraviesa el teatro y la narrativa desde la antigüedad y no ha podido ser completamente conmovida ni siquiera por los avatares de las vanguardias y neovanguardias, que con mucha dificultad intentaron a veces hacer un puente con el discurso poético no escrito, ritual, popular, y puntualmente conmover la operación aristotélica hasta fracturarla. Incluso Brecht no deja de cuestionar a Aristóteles, aunque también pactó a cierto nivel con él.

Quizás hoy sea la tecnología interactiva digital y audiovisual la que se empeña no sólo en dominar el mercado y orientar el consumo, sino que—intencionadamente o no—también avanza sobre todo procedimiento de lectura consistente en un tipo apofántico de narrativa y de construcción de sentido, poniéndolo en cuestión. Fernando Peirone lo plantea de forma muy elocuente al decir:

Ya no es una novedad que la adopción masiva de las tecnologías interactivas y la informática aplicada, alteraron el escenario mundial. La autocomunicación de masas abrió una nueva dinámica política y reconfiguró la gramática social. Las prácticas culturales y la lógica de las relaciones, son diferentes. La matriz productiva se reconfiguró [...] la llamada “crisis de la lectura” remite más a la persistencia estereotipada en un lector moderno, provisto de un tiempo moroso y una linealidad inhábiles en la cotidianidad actual, que a un lector que mutó sus hábitos y sus modos con la reestructuración sociocultural que abrieron los soportes y los formatos interactivos. En línea con esta reformulación, el antropólogo Néstor García Canclini dice que los comportamientos actuales hacen evidente que la lectocomprensión ya no consiste tanto en entender palabras y frases, sino también —y sobre todo— en la habilidad para leer y usar íconos, ventanas emergentes, hipervínculos, blogs, y pestañas que permitan conectar, remixar, fragmentar, orientar imágenes, música, mapas, nubes semánticas. Tal y como lo hacen muchos pibes que suelen calificarse negativamente por su lectocomprensión “deficitaria”, cuando en realidad podrían enseñarnos a leer fenómenos para los que aún permanecemos analfabetos.

6 No olvidemos, como nos lo recuerda Villar Lucumberrí en una nota a su traducción de la *Poética*, que “los términos *desis* y *lysis*, ‘nudo’ y ‘desenlace’, respectivamente, no están documentados antes de Aristóteles. Los creó él” (78, nota 164). El horror al fragmento, a la proliferación del sentido, a las grietas por donde podría registrarse lo Real, quedan aquí aplastadas por la unidad de acción y su estructuración tripartita.

En este sentido, la cuestión actual sobre la tecnología audiovisual en la experiencia teatral nos abre a una dimensión que ya no consiste (o no debería discutirse) tanto en relación a la implementación de video u otro instrumental de cierta sofisticación tecnológica en la puesta en escena, sino en la fractura de la narratividad teatral tal como la hemos venido ejerciendo desde Aristóteles y que nos deja entrever nuevos procedimientos y hasta nuevos horizontes para la cuestión del sentido en nuestras sociedades actuales; conmoción que incluso, como Peirano lo dice al final de la cita, inhabilita a los profesionales e intelectuales tradicionales, incluyendo aquellos privilegiados que conforman las élites vanguardistas. No tenemos que olvidar que, al menos desde Freud, comienza a instalarse en la cultura occidental la cuestión de lo insensato, del sin-sentido, el cual constituye el instante de ver de cualquier proceso teatral contemporáneo, para los que ya no vale la 'representación' de la realidad sino interrogarse sobre lo Real, en el sentido que le da Lacan, como aquello que nos marca pero que no puede ser significantizado.

Desde las vanguardias históricas, como sabemos, se viene instalando un cambio de paradigma –que algunos extrañamente designan como “post-dramático”– que tiene que ver con una encrucijada entre significantizar lo Real (no la realidad) pero sin alejarse, distanciarse o escabullirse del realismo, para no caer en lo críptico. En el teatro latinoamericano, al menos en lo que ocurre en Argentina, los teatristas se debaten en esta tensión; se pasó de un teatro de tipo brechtiano, a veces demasiado esquematizado, a un teatro de la intensidad (Pavlovsky), con algunos momentos productivos como *El Periférico de Objetos* o el teatro de la imagen a la manera del Alberto Félix Alberto. Sin embargo, estas experiencias no se registran ya actualmente en la escena argentina, cuyo abanico de opciones se instala, como hemos dicho, en partir del sinsentido y de su intento de significantizar lo Real desde la perspectiva del deseo, pero todavía con el lastre del realismo en diversas variantes.<sup>7</sup> Así, los procedimientos formales toman toda su importancia. Ya no solo es político un teatro que, como estudió Alfonso De Toro a partir de Eduardo Pavlovsky, *El Periférico* y obras tempranas de Alejandro Tantanian:

1. Ofrezca múltiples lecturas y escenificaciones;
2. Trabaje en la presentación en vez de la re-presentación, apelando a muñecos, videos, prótesis, etc.;
3. Desintegre la palabra y devalúe o amenace el predominio de lo verbal;
4. Se oriente por la antimimesis, la autorreferencialidad, la deconstrucción, la transtextualidad, la metatetralidad, la recodificación, paródica o no, de formas de la tradición teatral, apele a la fragmentación, al minimalismo escénico, al distanciamiento, rompa con las fronteras entre autor-actor-director, etc.

También es político un teatro que asume y se somete a pie juntillas a lo aristotélico, aunque trate de los temas más acuciantes de la realidad actual y no por los temas que trata, sino por su formato. Un teatro comercial u oficial aristotélico, incluso si aborda temas triviales o si insiste sobre la familia disfuncional,<sup>8</sup> es tan político como el teatro no aristotélico que detalla De Toro y las formas, si se quiere un tanto timoratas, del teatro off argentino reciente, con contadas excepciones.

7 Ver mi ensayo “Encajar/desencajar: Procedimientos de lo político en obras teatrales argentinas recientes” de próxima publicación en *telondefondo Revista de teoría y crítica teatral* (No. 24 [2016]).

8 Me refiero a un debate instalado en Argentina muy recientemente cuya documentación puede verse en varios artículos publicados en *Página 12* en 2016.

## La vigilancia sobre la fábula

La organización de la fábula, tal como la exige Aristóteles, tiene un objetivo preciso: construirla de tal modo que sea capaz de alcanzar la verdad; la verdad, aquí, tiene connotaciones muy precisas y no es por casualidad que el maestro griego realice su trabajo a partir de un modelo muy singular: *Edipo Rey*. Dicha verdad (a la que apunta la fábula y que ejemplifica la obra de Sófocles) no es *la* verdad, sino *una* autopostulada como una ley que se deja sostener y a la vez sanciona a partir de aquello que, muy canónicamente, hemos venido llamando “justicia poética”. Es que, como vamos ahora a explorar, y tal como Foucault lo plantea al comienzo de su Clase del 27 de enero de 1971 en su curso *Lecciones sobre la voluntad de saber*, hay un proceso de institucionalización ligado a la verdad, razón por la cual “El estudio [que Foucault convoca en dicha clase] se referirá al discurso judicial y al discurso poético” (89).<sup>9</sup>

A su manera, Aristóteles vislumbra aquello que Freud establece como “malestar” en la cultura. El pathos que es necesario encausar y pacificar, es aquello que amenaza el contrato social. Como lo plantea Freud, cada sujeto debe renunciar a sus pulsiones, a su goce, y acatar la ley, si quiere formar parte de la comunidad que lo aloja. Pero ese goce renunciado, ese sacrificio, que instaura una falta, no obstante busca satisfacerse por todos los medios (suaves, moderados o letales). En Aristóteles y en Freud, una de esas formas de satisfacción se realiza a través del fantasear, lo que permite no ser punible por la ley: se puede matar al padre y acostarse con la madre, pero por medio de la ficción instaurada por el fantasear. El inconsciente (que para Aristóteles no se hallaría en los animales y los niños) es justamente esa otra escena (sueño, fantasía) que, tomando elementos significantes de la realidad, ayuda a obtener cierta satisfacción pulsional. Y Aristóteles inicia la genealogía de convertir al teatro en ese dador de palabras (de ahí su énfasis en la dramaturgia más que en la puesta en escena) a las pulsiones y los goces. Domeñarlos por medio de la palabra, produciendo un efecto purgativo, esto es, una satisfacción sustitutiva de anhelos ancestrales como el parricidio y el incesto. El Estagirita, como si hubiera leído a Lacan, sabe que el que introduce la palabra es un Otro que desea y, al hacerlo, inscribe la dimensión del amor que es dar lo que no se tiene. Dos consecuencias se nos esbozan aquí para trabajar: por un lado, el hecho de que Aristóteles privilegia el texto dramático y lo convierte en ese dispositivo repetible que ha dejado afuera la dimensión libidinal de las corp/oralidades escénicas; ese dispositivo narrativo es repetible y admite múltiples fábulas. Por otro lado, en esa operación, Aristóteles ha sustituido el sujeto actuante, presente, irremplazable, con toda su carga vital y corporal, por un sujeto de la enunciación, virtual y abstracto, que sostiene la narración. El teatro—como nuestro Internet o nuestras computadoras o tabletas— deviene así un Otro que fantasea por mí, por el público en general y que, sin duda, políticamente me desea, pero me desea de acuerdo a sus condiciones, a sus reglas justificadas en la conservación del lazo social y de la gobernabilidad de la polis. El teatro ‘teatra’ puede ser entendido como esa máquina (idiota o no) de proponer ideales del yo, es decir, normas para producir subjetividades que aseguren la homogenización de lo social. Por eso el teatro habla, tanto en comedia como en tragedia, de los goces prohibidos (el teatro sería aburrido si montara lo permitido), pero para prescribirlos por medio de una ficción controlada por un dispositivo con objetivos políticamente específicos orientado a la vigilancia y la disciplina de los cuerpos. No debe, pues, sorprendernos que Aristóteles, al debatir sobre la idea de ‘realidad’, más que apoyar un teatro de lo fáctica o históricamente posible y sucedido, se incline por abarcar la dimensión probabilística de lo imaginario: la fábula se construye como la secuencia lógica de las accio-

9 Salvo indicación en contrario, todas las citas de Foucault a partir de aquí se refieren a las *Lecciones sobre la voluntad de saber*.

nes de los personajes y concluye con una justicia poética sobre las acciones, mientras que la ficción –como quiere Foucault– apunta a producir efectos de verdad incluso si algo todavía no existe. La *Poética* debe ser leída en estos dos planos. Afirma Foucault:

Me parece que existe la posibilidad de hacer funcionar la ficción en la verdad; de inducir efectos de verdad con un discurso de ficción, y hacer de tal suerte que el discurso de verdad suscite, “fabrique” algo que no existe todavía, es decir, “ficciones”. Se “ficciona” historia a partir de una realidad política que la hace verdadera, se “ficciona” una política que no existe todavía a partir de una realidad histórica. (“Las relaciones de poder...” 162)

Ahora bien, el actor sobre la escena, al encarnar ese fantasear regulado, quiera o no le agrega una presencia que siempre es única, no sustituible. En ese cruce entre el teatro como texto dramático y el teatro como puesta en escena hay una grieta que solo una *tejné* puede simular ocultar, disimular o velar, por medio de su recaptura en una episteme de inferencia racional. Pero si el deseo, como sabemos gracias a Freud y Lacan, es indomeñable, el goce no lo es. Se ha dicho que el teatro sabe, que el teatro ‘teatra’, pero podemos agregar algo más: el teatro nos ama, en la medida en que se instala como un dispositivo social de ensoñación o como un dispositivo de ensoñación social. El teatro inventa, crea, monta historias para velar la falta en el Otro, en el público y para afectar los modos de goce de la polis. Aristóteles admite una dramaturgia en la que se despliegan los cuerpos de los personajes como un espacio de ficción donde están las marcas del Otro, que son las marcas, las laceraciones, las inscripciones simbólicas de historias genealógicas, en sentido familiar y hasta siniestro; el significante, como sabemos, mortifica el cuerpo y afecta el goce. Pero el filósofo griego, interesado en manipular los modos de goce a partir de la norma, no descuida sin embargo aquello que constituye para nosotros hoy lo substancial: en efecto, la substancia gozante que es el cuerpo del performer o actor, con sus propias marcas históricas que, en cada puesta en escena, en cada función incluso, exceden la ficción narrativa como un texto “enlatado o formateado”.<sup>10</sup> Al no poder vigilar y castigar el acontecimiento escénico, se aboca a domeñarlo de alguna manera por medio de normas que limiten en todo lo posible sus excesos. Y eso lo hace indirectamente mediante la normalización de la fábula.

A pesar de todos los esfuerzos del dramaturgo, el teatro, como ocurre con la famosa frase de Lacan de que “no hay relación sexual”, tampoco encuentra para el público el objeto adecuado de satisfacción. Hay siempre en el teatro, lo sepa o no el teatrista, una dimensión en la que juegan la demanda y el deseo, los suyos como teatristas y los que él elucubra en su público. Y esto no supone que haya convivio teatral, muy por el contrario. Teóricamente, la cuestión del convivio, introducida por Jorge Dubatti, podría ser cuestionada a partir de Lacan cuando afirmaba que “no hay relación sexual” o aquello de que “el amor es dar lo que no se tiene”. Como no tenemos el objeto adecuado para el otro, ni en el amor ni en la sexualidad, porque nos falta lo que al otro le falta, tenemos que crear, inventar todo el tiempo un objeto para ese otro. El convivio sería como si fuera posible encontrar en el amor la exacta media naranja que nos completa, que nos amarra para siempre al otro. Parafraseando entonces a Lacan, diría que en el teatro “no hay relación convivial”. El amor ha sido siempre lucha, espacio agonial, disputa de poderes, desencuentros de faltas. O, para decirlo en otros términos, no hay convivio perfecto, no hay convivio teatral, sólo hay política de la mirada.

10 Gran parte de estos comentarios se los debo a las sugerencias desplegadas por Gabriela Abad en el seminario sobre “Extravíos del amor y la sexualidad”, dictado en Whittier College los días 11 y 13 de octubre de 2016. El traslapo a la cuestión teatral en la *Poética* corre bajo mi exclusiva responsabilidad.



## ¿Por qué tenemos la Poética y no un tratado sobre el atletismo?

Hemos anticipado la cuestión de la poesía y la historia, como una oposición entre lo universal y lo particular, respectivamente. Nos importa aproximarnos a la forma en que el Estagirita aborda la cuestión de las corp/oralidades diferentemente en la *Poética* y algunas de sus otras obras. Si el historiador se encarga de reportar acontecimientos, incluso bajo la forma de catálogo, el poeta en cambio construye una secuencia de eventos (Heath, "Cognition" 70). Ambos apelan al discurso verbal, pero el poeta debe apelar a una racionalidad causal y universal en su narrativa. Así, en su *Política*, por ejemplo, Aristóteles realiza un catálogo de los vencedores olímpicos. En cierto modo, se trata de detallar ciertos datos de un hecho tomado como particular histórico; a partir de dichos datos se puede inferir un tipo de causa como, por ejemplo, por qué ningún joven competidor logró una victoria en la competencia de vencedores adultos. Aristóteles explora los datos e infiere una causa como forma de explicación del fenómeno. La explicación aristotélica desafía el sentido común que supondría pensar que los jóvenes tendrían mejores posibilidades de vencer que los mayores, no siendo ése el caso. Sin embargo, Aristóteles concluye que los jóvenes no salen victoriosos en las competencias adultas debido al excesivo esfuerzo, a la dieta y al entrenamiento intensivo al que se los somete en una educación temprana (Heath, "Cognition" 68). Esta explicación y el método utilizado para construirla difieren del tipo de construcción discursiva que realiza un poeta como Sófocles en *Edipo Tirano*. La narración del poeta debe, por un lado, conectar causalmente los eventos de acuerdo a una necesidad lógica o probabilística (a fin de alcanzar la universalidad que la historia no tendría); se trata de una lógica narrativa que tiene al menos tres requisitos a cumplir: el primero, como lo señala J. David Velleman, proveer a cada acontecimiento de la fábula con el preciso antecedente del cual siga una consecuencia necesaria o probable (2); el segundo, que la fábula vaya aproximándose gradual y causalmente a una conclusión (Velleman 10); y el tercero, que dicha lógica narrativa apunte "to penetrate the enigma of its beginning, and hence achieve its ending" (Sturgess 767). Por otro lado, en lo que al teatro se refiere, encorsetar las posibilidades corporales, controlarlas mediante una dramaturgia cuya narrativa determina previamente la performatividad, es decir, todo lo relacionado con la actuación y el cauce que debe tomar el *pathos*. La *tejné*, como señala Heath, "specifies the norms governing the product" ("Cognition", 71, el subrayado es mío) y no se interesa por el proceso mental creativo del poeta o los procedimientos que éste emplee para realizar su obra. Lo que al poeta le interesa es, en todo caso, saber hacer con sus materiales y reconocer que la narración funciona correctamente con un público que tampoco necesita ser particularmente filósofo, pero que responde a un registro simbólico en el que, incluso, algo nunca sucedido o aparentemente irracional, podría suceder; es decir, un público que admite la verosimilitud como probabilidad de acontecimiento y la credibilidad como soporte. En el teatro latinoamericano actual la cuestión del inconsciente tal como Lacan lo describe, es decir, como lo no realizado (*Seminario 11* 30), va más allá de las posibilidades lógicas del relato. Los estructuralistas demostraron hace tiempo cómo todo relato es una actualización cuyo negativo contiene otros posibles narrativos que se han dejado de lado. La cuestión del verosímil aparece aquí, en cierto modo, como aquello que podría suceder pero el relato no actualiza. En el mejor sentido estructuralista, es lo que está por su ausencia, pero como posibilidad de la estructura. Cuando los teatristas hoy afirman sus preferencias por comenzar un trabajo de montaje a partir del no saber, se refieren sin embargo a su afán por significantizar lo Real. Y, en ese sentido, ya no inician un proceso de búsqueda (a la manera de un científico que busca una causa a partir de los datos), sino que comienzan su tarea a partir del hallazgo, del encuentro fallido con lo Real, que está usualmente en el orden de lo insensato. No proceden a la manera de la ya transitada creación colectiva, ensayando variables del relato, sino que apuntan a otra cosa



que tiene que ver con esa imposibilidad que John Rajchman señala en los textos de Foucault. Se trata de una imposibilidad

que es, no lógica, sino histórica, la imposibilidad, no de un círculo cuadrado o de un dios inexistente, sino la imposibilidad de lo que ya no es o de lo que todavía no es, aunque es posible pensarlo. No lo que no tiene sentido, sino lo que todavía no lo tiene o ya no lo tiene más. Es esta coacción o esta exclusión histórica lo que el trabajo del pensamiento debe hacer ver. (216)

Aristóteles normativiza la fábula a partir de la unidad de acción; rechaza, por ejemplo, una trama doble o la incorporación de múltiples episodios que distraen de la línea principal de la narración. Como lo afirma Heath, Aristóteles no justifica por qué “a play with a double plot is not an optimal tragedy” (“Should There” 471);<sup>11</sup> sugiere también que, al hacerlo, Aristóteles está cercenando posibilidades alternativas en la proliferación del sentido (“Should There 482), atribuyéndolas xenofóticamente a aquellas producciones de culturas inferiores. Este etnocentrismo ateniense deviene, por lo tanto, la forma natural y universal de la normativa poética. Señalemos de paso también la misoginia y el desprecio de Aristóteles por el esclavo, que aunque los haya buenos, usualmente, según su parecer, tienden a ser personajes que denigran la fábula (34). Tampoco el Estagirita nos invita a entender por qué eso debería ser así.

Heath ha estudiado cómo el discurso aristotélico funciona como un modelo deductivo en el que la definición de tragedia introduce las premisas y las normas se justifican inmanentemente solo en función de esa definición dada de antemano, pero no por razones externas. Opera, entonces, de forma muy diferente a como lo hace la historia, cuya explicación advendría a partir del cotejo de datos y de un método inductivo. El poeta puede, sofisticadamente, transgredir alguna de estas normas en la medida en que mantenga la verosimilitud, siempre y cuando dicha transgresión sea invisibilizada a los ojos del público. El poeta tiene a su disposición diversas estrategias para apelar a esa verosimilitud. Heath enumera algunas: atemperar la relevancia de lo irracional, narrar acontecimientos extraordinarios que no se presentan en la escena a la vista del público y sobre todo la posibilidad de explotar la tendencia del público a realizar inferencias falaces (“Cognition” 71-72).

Aquí nos enfrentamos a la figura del sofista, experto en alcanzar el dominio del otro por medio de discursos seductores pero que no respetan las reglas de una retórica apofántica. Debra Hawhee nos alerta sobre la fuerte presencia agonística de los sofistas en la palestra, no sólo a nivel de la construcción de discursos públicos falaces pero seductores, sino también en los gimnasios (143). Tanto el entrenamiento atlético como retórico estaba fuertemente politizado en la cultura ateniense y el gimnasio era el lugar de donde emergía ese cuerpo ético y político del ciudadano (Hawhee 145). Es curioso que Hawhee no haya incorporado a su investigación el entrenamiento teatral, que también involucra un cuerpo ético y político, a la vez que supone un entrenamiento corporal y retórico. De modo que la

11 Benjamin, al plantearse la forma en que la obra barroca se relaciona con la historia y en relación a la problemática de la soberanía y la “maquinaria política” (301), escribe: “La ‘unidad’ de una acción simplemente histórica imponía al drama un decurso unívoco, poniéndolo así como tal en peligro. Pues tan seguro como que tal decurso es una aportación fundamental para toda exposición pragmática de la historia, lo es también que la dramaturgia exige por naturaleza una forma cerrada, para así conquistar la totalidad que le es negada a todo decurso cronológico externo” (279). Esto explica que un director como Ricardo Bartís, el mejor representante del teatro alternativo de Buenos Aires, afirme que “El teatro se equivoca cuando abandona la hipótesis del relato, que es uno de sus sustentos” (“Bartís, un francotirador...”)

educación de los jóvenes varones supone un adiestramiento de la palabra en el fingimiento de la verdad, tanto como de los cuerpos en la lucha física. Lo político se instala así como un campo de fuerzas competitivo y civil que involucra la corp/oralidad y el lenguaje.

El sofista es, sin duda, el que cumple los mejores requisitos para perfeccionar el uso de la palabra y sobre todo entrenar los cuerpos, razón por la cual su presencia podía resultar problemática para quienes, como Platón y luego Aristóteles, aspiraban a una gobernabilidad basada en una episteme racional. De acuerdo a Hawhee, los sofistas, esos intelectuales públicos atenienses encargados de la producción de ciudadanos (Jarrat 98, citado por Haw-kee 144), no solo favorecieron una educación con fines políticos basada en la palabra sino también en el cuerpo; a partir del movimiento y bajo una disciplina estricta, los jóvenes ensayaban, como si se anticiparan a Stanislavski y particularmente a Meyerhold, a partir de explorar cuestiones de ritmo, repetición y reacción (Hawhee 146). Dichos ejercicios suponían además la existencia de un oponente (Hawhee 149), de modo que volvemos a situarnos otra vez en una dimensión agonística. La música era un registro afectivo fundamental por cuanto permitía invadir o penetrar las profundidades del carácter de los muchachos. Sin embargo, la música debía ser usada muy cuidadosamente en la educación porque, ya como lo había señalado Platón y luego Aristóteles, podía despertar disposiciones corp/orales, de tipo libidinal, no fácilmente controlables.

La retórica, como *tejné* orientada a la persuasión (por simulación o fingimiento), incluía la *actio*, es decir, como escribe Roland Barthes, “representar el discurso como un actor; gestos y dicción” (43). Y es esta *actio*, junto a la memoria, las que fueron rápidamente sacrificadas, quedando la máquina retórica limitada a la *inventio*, *dispositio* y *elocutio*. El mismo Barthes ni siquiera se ocupa de la *actio*. *Actio* y *Mnemé*, que asumen justamente lo pulsional, lo erótico tan caro a la perspectiva barthesiana, el registro de las experiencias perceptivas vitales para la historia del ciudadano, quedan ahora reducidos, si no excluidos de la retórica en general (griega, romana, medieval), y particularmente de la *Poética*. Los sofistas no descuidaron los poderes de las corp/oralidades, esto es, de la palabra oral y del cuerpo. Así, si bien la poesía es más universal que la historia, lo cierto es que la posibilidad que el poeta tiene de manipular sofisticadamente la verdad, lo causal y lo racional promoviendo un placer basado en falsas inferencias y promoviendo la ilusión teatral, lleva a que eso sea lo que hay que controlar debido a los efectos, muchas veces peligrosos, del poder de la escena sobre amplias capas de la población que, por su carácter de no expertos, responden a la propuesta escénica con una cognición básica.

Nos sentimos entonces tentados, a partir de esto, a interrogarnos sobre la diferencia entre el atletismo, los juegos olímpicos—a los que Aristóteles les dedicó comentarios en diversas obras—y la poíesis, particularmente en relación al teatro y en especial a la tragedia, a la que le dedicó la *Poética* o, al menos, lo que nos ha quedado de ella. Y resulta relevante esta comparación porque si bien podemos aproximarnos a ambos, atletismo o deporte y teatro, a partir del juego, es obvio que no vio el filósofo griego la necesidad de imponerle al primero una estructura narrativa. Tal vez la mayor diferencia entre ambos, pero no la única, es que el atletismo no genera ilusión; sin duda, hoy estamos acostumbrados a ver deportes por televisión o escucharlos por radio, donde los locutores imponen una narración precaria a ciertos segmentos del juego, dando una sensación de suspenso con tonos que van marcando cierto comienzo de una jugada, un desarrollo que se acelera hasta culminar en un clímax. Dura breves instantes para reiniciarse una y otra vez hasta que el tiempo marca el final del juego. Ninguna estructura narrativa prefijada puede abarcar todo el juego.<sup>12</sup> Los críticos

12 Al hablar de deporte estoy generalizando, pienso en algunos de ellos, particularmente los que suponen un

deportivos al final pueden incluso construir una narrativa desde la perspectiva del partido en su totalidad. Pero la narratividad no es inherente al deporte; su aparente discursivización por medio de secuencias, no responde a ninguna causalidad y el relato de los locutores no opera tampoco por razonamiento inferencial, solo constata el cumplimiento o no de una regla y a veces subraya cierta habilidad del jugador en una jugada. El jugador hace gala de su percepción en el campo de juego, la cual, sobre seguro, está ligada a la cognición de lo particular de cada movida y a la experiencia provista por el entrenamiento, aunque no siempre necesita tener acceso a la universalidad abstracta de una *tejné*. Ya vimos que para Aristóteles el no acceso a la *tejné* no es limitación para un excelente desenvolvimiento deportivo o teatral, en lo que vale sobre todo el saber-hacer empírico.

Hay indudablemente en el teatro y en el deporte un entrenamiento, una preparación incluso antes de iniciar la función/el partido; hay también un tiempo pautado y reglas precisas que organizan la representación/el juego, es decir, una instancia de lo simbólico que puede estar representada por dichas reglas, por un árbitro, por jueces o bien por la misma presencia del público. Cuerpo, movimiento, luz y espacio agonístico (entre actores/jugadores y público), tres elementos que sostienen la teatralidad están también presentes en ambos. No es tan comparable, sin embargo, el desenlace de una obra con el resultado de un partido, por cuanto ese desenlace, al menos para el teatro tradicional (podría ser diferente para el happening o el performance, que tienen narrativas débiles y a veces sin fábula), no es modificable y sobre todo –y éste es el punto crucial– es causal, responde a la causalidad narrativa, lo cual está ausente en el deporte con su final imprevisto. Y aunque ambos, deporte y teatro, no tienen nada ‘antes’ del comienzo, el deporte no desarrolla una dimensión imaginaria; esto eso, no hay ficción. Y esta diferencia, al menos tomada en su conceptualización, es relevante porque determina un posicionamiento distinto respecto de la verdad. La verdad del deporte, más allá de su estilo y de la eficiencia demostrada por sus participantes en el juego, reside en el resultado. La verdad del teatro reside en su exposición y desarrollo, pero sobre todo también por la justicia poética afirmada al final.

Si Aristóteles se vio en la necesidad de pautar la poésis y no los juegos olímpicos, fue por los efectos de ilusión –ausentes en el deporte– que provocan en el público las corp/oralidades escénicas, a veces sumamente peligrosos para la gobernabilidad de la polis. De ahí que, a pesar de las grandes similitudes, el teatro constituyó su foco de investigación y no el deporte. El atleta no finge ser otro; el efecto de su performance puede entretener y hasta llegar a la euforia, pero no hay ‘imitación’, de modo que si produce algún tipo de placer, está enfocado en la efectividad y habilidad del jugador, pero no en el juego mismo. Hoy sabemos que hay una dimensión fetichista en relación a los deportes que causa fanatismos extremos, pero esos efectos de goce son producidos por los agenciamientos gerenciales y políticos que rodean al deporte, y por los imperativos de la ‘comodificación’ deportiva en el mercado, más que por el juego mismo.

## De la mimesis y de la ilusión

La mimesis,<sup>13</sup> tal como Aristóteles la aborda en la *Poética* y en la *Retórica* involucra la razón inferencial (Heath, “Cognition” 63) y, por lo tanto, se ubica en una instancia que excluye a los no-humanos y concierne tanto a los humanos adultos como a aquellas artes, como la pintura y el teatro, cuya consistencia yace en la producción de ilusión. La mimesis no se basa en el reconocimiento de cierto parecido entre el cuadro y aquello exterior que intenta representar, o entre la puesta en escena teatral y la vida. Esa percepción no necesita ningún tipo de inferencia razonada (Heath, “Cognition” 63). “Clearly—escribe Heath,— Aristotle envisages something more than the recognition of perceptual resemblance” (“Cognition” 64). La mimesis supone un placer accesible a todos, sin necesidad de ninguna preparación o aprendizaje filosófico; involucra, claro está, una cognición racional elemental típica de cualquier ser humano adulto y admite la precedencia de la percepción y la capacidad de recolección, selección y archivo de datos en la memoria. El placer producido por la mimesis se derivaría, según algunos estudiosos de Aristóteles, del conocimiento, esto es, “*the mimetic art is based on a cognitive process which is related to the function of memory and especially to that of recollection*” (Tsitsiridis 2005, 443, citado por Heath, “Cognition” 64), aunque es obvio que aquí quedaría por explicar otro placer que no provendría de la mimesis: aquel que igualmente se da aun cuando no hemos percibido antes la cosa imitada. Desde esta perspectiva, entonces, el deporte no sería mimético, a diferencia del teatro y otras artes. No resulta, por lo tanto, objeto de un tratado especial.

Podríamos decir que hay grados en la mimesis. En su *Retórica*, Aristóteles afirma que “aprender fácilmente es naturalmente agradable para todos”. Allí diferencia símil de metáfora, siendo el placer que produce el primero menor que el producido por la segunda. Según el filósofo griego, el símil es tan evidente que no dispara una búsqueda, tal como ocurre con la metáfora (Heath, “Cognition” 65); pero si la metáfora, que es la encargada de disparar la pesquisa, es muy oscura al punto de desafiar la comprensión, el aprendizaje iniciado por dicha búsqueda (de sentido) se obstaculiza. La indagación constituye en sí misma el placer de la mimesis—aun cuando el objeto imitado sea desagradable. En cierto sentido, Aristóteles parece indicarnos que el placer no consiste en el reconocimiento inmediato del objeto imitado, sino que apunta a un proceso de reconocimiento dificultado, esto es, resulta de una operación en la que se ha inhibido o disociado nuestra cognición del objeto respecto a lo imitado. El placer emerge de una racionalidad que no se centra en la diferencia entre el objeto y su imitación, sino en que, como nos lo dice Heath, apunta al hecho de que nosotros como observadores “no estamos engañados por la similitud perceptual” (“Cognition” 67), y podemos, si se puede decir así, superar ese engaño. Resulta entonces que, como en el estadio del espejo lacaniano, el júbilo del niño frente al espejo, producto de alienarse en la imagen del Otro ahora incorporada como yo [*moi*], ratificada a su vez por el Otro, es producto de un engaño, por cuanto al no poder ir más allá de la similitud entre objeto y su imitación, se le escapa algo, justamente lo que Lacan denomina el objeto *a*, que más tarde en la enseñanza lacaniana tomará la dimensión del cuerpo y el goce.

Una vez más, es esta perspectiva la que permite entender el rol de la racionalidad en la mimesis: es el placer que causa no la constatación del parecido, sino la búsqueda de esa ‘diferencia’ entre el objeto imitado y el objeto que, mientras éste último puede ser desagradable de ver en la realidad, no lo es en su imitación. El performance art actual no deja de ir

13 Adoptamos esta palabra para diferenciarla de la imitación, que usualmente se la utiliza como ‘imitación de modelos’, usualmente de obras clásicas tomadas como modelo, lo cual da lugar a un juego de intertextualidad y parodia.

contra estos postulados aristotélicos al enfrentar al público a la cosa cruda, sin mediación mimética. Sale de la producción de ilusión para intentar un abordaje cuya experiencia confunde lo real, la realidad y lo empírico. Sea como fuere, la complejidad artística, apreciada por los seres humanos adultos más racionalmente cultivados, no puede dejar de basarse en un entendimiento básico (animal e infantil); se entiende así que imitar sea 'connatural' al hombre. Sin embargo, resulta casi evidente que al favorecer el grado superior de entendimiento por razonamiento causal, Aristóteles está incorporando un dispositivo de control sobre las sensaciones o la corp/oralidad que si bien no excluye toda relación meramente perceptiva, no intelectual, de la obra, la subalterniza a lo básico humano. Aunque afirme que "el aprender es cosa muy deleitable para todos, no sólo a los filósofos, sino también a los demás, dado que éstos por breve tiempo lo disfrutan" (*Poética* 18), al referirse al placer que produce la contemplación de una cosa imitada, incluso cuando se trata de algo que, en la realidad, miraríamos con horror, lo cierto es que en ese mismo gesto, un tanto democrático, Aristóteles perpetra, con velada violencia, una operación discriminatoria de tipo clasista y aristocrática: la división entre observadores no expertos, meramente perceptivos, con placeres precederos, y observadores críticos que podrían alcanzar un grado mayor de sofisticación y un placer duradero en la apreciación artística. Y al hacerlo, como al escribir su *Poética*, Aristóteles mismo se coloca como un sujeto experto capaz de alcanzar un conocimiento por las causas, tal como serían indudablemente todos los facultados para apreciar correctamente la obra artística mediante explicaciones que suponen haber admitido un discurso epistémico políticamente institucionalizado.

La búsqueda parece funcionar como una demanda de sentido, que se satisfaría cuando el sujeto puede establecer no la relación entre mimesis y la cosa imitada, sino en el desafío que la obra provoca, solicitándole atravesar la inhibición u obstáculo a la percepción básica y popular que impone, por ejemplo, la metáfora. Las consecuencias de estas especulaciones del Estagirita nos podrán llevar lejos en cuanto a la praxis teatral y sobre todo cuando nos situamos en el panorama teatral contemporáneo, porque competen a la forma en que producimos sentido desde la escena, abriendo un espectro de complejidad creciente desde obras para el fácil e inmediato entretenimiento a obras de difícil desciframiento en las que, obviamente, la mimesis queda cuestionable o tan oscura que el placer es raudamente obstaculizado y hasta impedido. Más bien, en esa preocupación por lo Real y no por la realidad, los teatristas afrontan lo insensato, parten del no saber; ya no están interesados en adoctrinar al público y rechazan sostener el discurso del Amo. Al partir del sinsentido, terminan bordeando las fronteras del goce. Ya no se colocan como poseedores de la verdad, como ocurría en décadas pasadas, sea ésta promulgada por discursos de tipo doctrinario o por la experiencia vivencial del testigo, sobre todo en el teatro a partir de los 90, con su amplio espectro de denuncias de todo tipo. Ese colocarse en la posición del discurso del Amo de ciertas prácticas o estéticas teatrales respecto del público es equivalente a la posición que asume Aristóteles para concebir su *Poética*. En ambos casos, es notable cómo espectáculos o reglas de la *tejné*, más que valer por su carácter de coacción sobre las experiencias teatrales, se configuran como resultado de un dispositivo de poder. En efecto, si hay algo que aprendimos en Foucault no es que hay individuos que ejercen el poder, sino que hay dispositivos que atraviesan los cuerpos, los gestos, los deseos y producen de ese modo a los individuos. El poder tiene así, como lo ejemplifica la *Poética*, una dimensión productiva que apunta a la vigilancia, al control y a la disciplina de lo biopolítico para asegurar la gobernabilidad de la polis.



## El régimen de verdad de la escena teatral

Corresponde que ahora exploremos qué consecuencias puede tener la lectura de la clase del 27 de enero de 1971 de Foucault —a la que ya hemos hecho referencia— para nuestra praxis teatral. Como ocurre constantemente en el discurso foucaultiano, vemos siempre la cuestión del decir aparejada a la cuestión del ver; se trata de dos dimensiones siempre puestas en juego en cuanto se trata de apreciar el doble juego saber/poder y la institucionalización de la verdad como instancia ineludible de toda gobernabilidad. Como vimos, la tarea aristotélica se define por encerrar el teatro y el discurso poético en la cárcel de la filosofía apofántica. De modo que, al enfrentarnos a esto, no podemos evadir entonces la pregunta por si y hasta qué punto es posible pensar en una filosofía de la praxis teatral. Algunos lo han intentado y otros lo siguen intentando. Sin embargo, tal como pretendemos con estas glosas sobre Foucault, y para decirlo en términos no filosóficos, dicha empresa de una filosofía del teatro o de la praxis teatral sería como querer meter un elefante en una lata de sardinas. Podríamos pensar, tal vez, en una praxis teatral de la filosofía (cuestión por demás diferente y hasta inversa a la de la filosofía del teatro o de la praxis teatral), pero lo contrario supone querer encorsetar la praxis teatral en los marcos de los regímenes de verdad apofánticos y epistémicos que, supuestamente, la praxis teatral tiene como misión desbaratar. Hacer una filosofía de la praxis teatral sería equivalente al escándalo de querer tener una filosofía apofántica del psicoanálisis. Sin duda, podríamos ejercitarnos en un psicoanálisis de la filosofía, lo cual tal vez resulte más productivo. Si el psicoanálisis, como lo hemos tratado en otra parte, nos permite pensar la praxis teatral, lo hace en su dimensión ética, ni científica ni religiosa, tal como Lacan los desbrozó a lo largo de su enseñanza. Nuestro propósito de glosar a Foucault encuentra su justificación en la medida en que nos permite pensar las discursividades sociales y sus intrincados procesos de lucha con los regímenes de verdad, a los que, como vimos, no escapa el teatro.

Decir y ver involucran al teatro desde su propia etimología. Y si *Edipo Rey* (*Edipo tirano*) consiste y expone (o consiste exponiendo) una fábula que—como bien lo plantea Foucault en su conferencia “El saber de Edipo” y en otros momentos en que comentó dicha obra—a su vez expone y consiste en un proceso de develamiento de la verdad (a través de tres procedimientos: la mántica o consulta oracular, el juramento purgatorio y el testimonio de testigos presenciales) causado por la preocupación de legitimar el poder y consolidar la gobernabilidad, es precisamente porque se concibe a la escena jurídica como una escena teatral y, en consecuencia, es posible—Foucault no lo intentó—que la escena teatral (tal como Aristóteles la consolida para Occidente) no deje de tener íntimas relaciones con el régimen de verdad que se quiere institucionalizar. En todo caso, tanto la escena jurídica como la teatral se definen a partir de su cotejo, fallido o no, ficcionalizado o no, con eso que solemos llamar “la realidad”. Así, de los tres procedimientos que mencionamos más arriba, el que va a instalarse como decisivo para la justicia es la figura del testigo y su testimonio, la forma en que se va definiendo y ajustando su rol a partir de un régimen que luchaba con la apariencia de verdad propuesta por la sofística. No por casualidad Aristóteles va a plantear la cuestión de la verosimilitud en su *Poética*. Es por ello que la figura del testigo no va a carecer de analogías con la cuestión del autor dramático, del director y obviamente del actor. Bastaría correrernos hasta Stanislavski para observar cómo intenta pensar una técnica específica (a la que denomina Sistema) orientada a nutrirse y a ajustarse a la realidad (no a lo Real) y a la mimesis. Sin embargo, la pretensión de una verosimilitud realista, podría situarse mucho antes del maestro ruso, al menos desde los inicios de la modernidad, sin que, notoriamente, haya siempre tenido la misma consistencia escénica. Esa pretensión realista no está en Aristóteles, en el sentido de querer imitar una realidad porque, como nos lo re-



cuerda Walter Benjamin en *El origen del drama barroco alemán*, el fondo de la tragedia es el mito, no la realidad (326). El verosímil sancionado por Aristóteles en la *Poética*, atendido algunas veces a la solidez de la fábula y en otras al registro imaginario y simbólico de la escena social, configura un punto de encuentro de saber, poder y verdad. En este sentido, el hecho de que Aristóteles apunte a la catarsis como efecto de la tragedia, no deja de ser un síntoma de aquello que lo estaba preocupando: el malestar en la cultura y la gobernabilidad de la polis.

El testigo es el que vio y dice. El actor es quien también vio y dice, aunque su procedimiento puede ser mucho más elaborado porque tendrá que decir sobre la escena, pero también tendrá que hacer en ella; además, su 'ver' va a responder a lo que Foucault llamará, en su curso *La hermenéutica del sujeto*, la conversión, es decir, dirigir su mirada sobre sí mismo. No olvidemos el famoso título de Stanislavski: *El trabajo del actor sobre sí mismo*. Vamos a glosar la cuestión del testigo para llevar a nuestro molino todo aquello que nos sugieran las *Lecciones*. Testigo y actor están, con sus similitudes y diferencias, incorporados a un régimen de verdad. Vale la pena citar a Foucault cuando nos dice que

Es necesario que la verdad se haya dicho. Y que se haya dicho de un modo y conforme a un esquema muy particulares: con referencia a elementos determinados de antemano y que el magistrado reconoce como, por un lado, pertinentes a la causa, y por otro, capaces de verdad o falsedad; es preciso que esa verdad sea dicha por individuos que sólo intervienen en el proceso a título de portadores de verdad. (90)

Podemos glosar esta cita y traducirla en nuestro campo teatral: desde Aristóteles pretendemos en Occidente que la escena tenga alguna relación con la verdad. El realismo y sus variantes son un capítulo de esta historia; en otras estéticas la verdad es relativa a la verdad como fantasía o a la verdad del inconsciente. En todos los casos, asumimos que aquello que se expone quiere decirnos algo de la realidad, sea ésta lo que fuere; pareciera que no podemos aceptar enfrentarnos a la escena sin alguna pretensión de verdad: o discutimos si se ajusta a la realidad cotidiana del contexto social o bien le buscamos la vuelta por el lado de la alegoría, la metáfora o el símbolo para concluir de algún modo en la certeza de que lo visto y oído hace puente con la 'realidad'. Obviamente, como lo plantea Foucault, la verdad no se alcanza sin procedimientos (modo o esquemas precisos); hay un momento siempre previo que es conocido por los que participan de la "causa", en nuestro caso, la puesta en escena: actor y director (magistrado en la cita de Foucault) pactan—implícita o explícitamente—sobre las condiciones en que admitirán lo verdadero o falso de la escena y, en ese sentido, se instalan ambos como 'portadores de verdad'; por eso no hay teatrista que no afirme que hace teatro porque "tiene algo que decir o expresar", lo que puede ir desde el mero entretenimiento a una posición fuertemente doctrinaria frente al público. Incluso en posiciones cercanas al arte por el arte podemos admitir que se trata, no del sinsentido o de una experimentación no atendida a la verdad; también allí la verdad está garantizada por un pliegue del arte sobre sí mismo.

En todo caso, director y actor asumen cierto conocimiento previo al comenzar los ensayos: sea de la obra, de la vida del autor, del tema, de la observación del contexto social, de la expectativa del público, en fin, todo aquello que va a intervenir en la elaboración del espectáculo. "La relación de percepción funda—dice Foucault—la enunciación jurídica de la verdad" (91). Podemos traducirla fácilmente a nuestra praxis substituyendo "jurídica" por teatral y tenemos así configurado un régimen de verdad que prima en la mayor parte de las técnicas de formación actoral y directorial de Occidente. Muchas veces ese conocimiento previo impide precisamente la emergencia de la verdad en sentido de trauma o golpe,

es decir, de *tyche*, de algo azaroso que irrumpe como una especie de sinsentido que causa hilaridad y es inmediatamente dejado de lado.<sup>14</sup> Usualmente en el ensayo lo que prima es el uso de la improvisación, pero ésta en general queda atrapada en la repetición como *automaton* (Lacan, *Seminario 11*). En este sentido, concebido el actor como un testigo, tal como ha cruzado la historia de Occidente, el régimen de verdad con el que se pacta supone, sin duda, un procedimiento de exclusión: si algo “loco” emerge es inmediatamente marginado, invisibilizado. Como lo plantea Foucault, “todo lo que [el testigo] no haya presenciado queda automáticamente al margen del testimonio” (90); por ende, para nuestra praxis teatral, todo lo que no tenga que ver con el texto dramático, el autor, el contexto social o cultural, el público, queda desechado. Es una manera de limitar el poder del arte en la medida en que precisamente esperaríamos de él la apertura de nuestro imaginario hacia horizontes in-pensados. La irrupción de lo inconsciente (lapsus linguae, equivocación, sueño, accidente, chiste, olvido, por nombrar algunas formaciones del inconsciente) queda bloqueada por un régimen de verdad de tipo apofántico y hasta empírico, siempre ‘racional’, que obviamente termina empobreciendo nuestra escena.

Por el lado del espectador ocurre casi lo mismo: aprecia la puesta en escena a partir de su mayor ajuste a la ‘realidad’, sea ésta el texto dramático conocido (Shakespeare, por ejemplo, con frases del tipo “esto no es *Hamlet*”, cuando la puesta desafía algunas de sus convicciones), sea el contexto social (con afirmaciones del tipo “esto no ocurre en la realidad” o “esto no ocurría en la dictadura”), sea su singular experiencia relativa a un tema o conflicto que lo lleva a cuestionar la configuración imaginaria de la escena en la medida en que no se ajusta a la que tiene del mundo. La escena tiene que hacer sentido, debe hacerlo. El famoso “no entendí nada” que alguien del público puede formular a la salida de un espectáculo responde, en la mayoría de los casos, a cierta complejidad de la trama o del lenguaje de la escena: si no hay un hilo claro que lleve del comienzo al nudo y del nudo al desenlace, el público comienza a experimentar cierta incomodidad. Sin embargo, bastaría conversar con alguien a la salida de un teatro donde se ha presentado algún espectáculo un poco críptico para darnos cuenta de la cantidad de sentidos que fue capaz de articular, muchas veces enunciado bajo shifters de incertidumbre: quizás, yo no sé, me pareció, etc. Su relato usualmente responde a un recorrido realizado a partir de conexiones inesperadas que sorprenden, muchas veces, a los mismos autores, directores o actores. Son recorridos que lo dejan insatisfecho porque no están sancionados por una resolución explícita de la escena y que sabe que no están alejados de ciertos núcleos singulares de su propia percepción del mundo. Realizar esos recorridos desde la subjetividad propia delata la dimensión íntima en la que se aloja su visión del mundo y de sí mismo, de ahí la cautela que tiene en ofrecerse a formular su ‘testimonio’. Para decirlo con palabras de Foucault, todo espectáculo teatral –incluso cuando se opta por un clásico— apunta a su manera a una problematización que penetra las prácticas porque toda obra teatral, en principio, hace puente con las preocupaciones del contexto social; toda producción teatral, por lo tanto, se instala como un pensamiento, entendiendo por tal “la manera en que la gente comienza a prestar atención a un problema o en que comienza a inquietarse por esto o aquello, por ejemplo, por la locura, por el crimen, por el sexo, por ella misma o por la verdad” (*Discourse and Truth*, 48, citado por James Barnauer 266). El grado de riesgo de una propuesta teatral se puede medir desde aquí: se hace una obra para revisar el pasado, como arqueología, o se hace una obra para capturar la problemática que sacude la actualidad misma del presente con vistas

14 En mi libro *Ensayo teatral, actuación y puesta en escena* comenté el “caso” expuesto por Donald Freed en su libro *Freud and Stanislavski*. Freed nos cuenta que durante un ensayo de *Hamlet*, el actor protagonista, al momento de aparecer el espectro del padre, se echó a reír estruendosamente. Era algo inesperado, pero no se puede avanzar en un ensayo sin hacerse cargo de lo que allí ha surgido. En cierto contexto histórico una escena tan siniestra de pronto causa risa y es preciso explorar qué “verdad” como □□□□ hace allí su mueca.

al futuro. Se entiende así que en las propuestas actuales haya un interés por lo Real más que por representar miméticamente la realidad; se arriesga a ponerle a ese Real un significante más que a representar esa realidad.

En fin, lo que nos importa aquí para nuestra praxis teatral es darnos cuenta de que la escena teatral comparte con la escena jurídica y particularmente con el testimonio el hecho de que debe responder a ciertos procedimientos de verificación, de inclusión y exclusión, esto es, lo que se permite decir a partir de lo visto, como base de la verdad, y lo que no se admite en la causa por considerárselo falso y, por ende, susceptible de sanciones severas. La crítica teatral, especialmente la periodística, asume expresar la sanción del espectáculo a partir de un sistema de escritura: “la enunciación de la verdad está contenida en el sistema de la escritura” (91). El sistema de escritura responde, claro está, a un régimen de verdad que se ha institucionalizado, a un marco simbólico que se propone como soberano y que promueve o cancela experiencias performativas en cualquier contexto cultural; indudablemente, aceptamos como parte de este régimen jurídico-teatral que el sujeto que sanciona la verdad de un espectáculo no está involucrado en él. El crítico es un testigo privilegiado en la medida en que garantice tener una distancia efectiva con el espectáculo: para este régimen de verdad un crítico distanciado es más ‘objetivo’. Foucault afirma que la verdad debe ser proferida por sujetos “que no estén involucrados con la causa y sólo hayan sido sus espectadores” y “debe proceder de sujetos a quienes se atribuya algún conocimiento y que tengan, por lo tanto, una relación no de parte con la causa sino de saber con los hechos de la causa” (91). Actualmente, ya casi no hay críticos periodísticos en América Latina que tengan un “saber” teatral,<sup>15</sup> de modo que la escena jurídico-teatral se desquicia por los veredictos infundados que profiere como verdad. Lo cual, como sabemos, en una sociedad atravesada por el poder de los medios de comunicación, puede producir estragos.

Frente a este panorama de la crítica, la reacción del teatrista respecto a la verdad, en general, responde a lo que Foucault sitúa como un estadio inicial de la escena jurídica (nos remite al ejemplo de Menelao y Antíloco en *La Ilíada* homérica), en la cual “la verdad no es lo que se dice (ni la relación entre lo que se dice y lo que es o no es). Es lo que se afronta, aquello a lo cual se acepta o no hacer frente” (92). Aquí la verdad no es una ley, sino una fuerza “que aterroriza” y “que encadena a los hombres” (92); una fuerza intimidante que puede desencadenarse contra ellos mismos. Ya no tenemos un juez-crítico (incluso el público) sino que es la verdad misma la que ejerce su poder. El personaje griego en Homero avalaba su decir en la sanción divina, se exponía a la “insostenible mirada” de los dioses. En nuestra praxis teatral, ¿cómo se personifica la verdad que se afronta? ¿Quién ejerce esa insostenible mirada? El teatrista se refugia en esta dimensión arcaica de la verdad y acepta “la prueba de la verdad” (93) que atraviesa el campo agonal teatral, las luchas estéticas, éticas y políticas que involucran la actividad teatral; la verdad que aquí está en juego y que compromete al teatrista en relación al campo teatral, a la rivalidad o alianzas con sus colegas, “permanece silenciosa y retirada” (93).<sup>16</sup> La mirada insostenible en este caso, la que pronuncia el vere-

15 Remito al lector a los seis tomos de entrevistas que realicé con directores nacidos localizados o procedentes de las tres Américas publicadas como *Arte y oficio del director teatral en América Latina*. Los directores, en la mayoría de los casos, se sentían en los años setenta agobiados por críticos que publicaban en diarios y que sancionaban, a veces con crudeza, sus puestas en escena; sin embargo, hoy reconocen que eran críticos que tenían un saber teatral, tal vez no del gusto del director, pero que abría el debate preciso sobre cuestiones focales. Esos críticos ya han desaparecido y salvo aquellos que tienen acceso a cierta crítica académica (en realidad, no siempre “crítica”, pero sin duda presentada como una investigación que debe presentar sus credenciales, usualmente ligadas a modas académicas), la mayoría lamenta que el saber teatral se desarrolle bastante a la deriva, a gusto del clientelismo político o el mero capricho irresponsable y narcisista del teatrista. La relación de los teatristas con la crítica en general, pero periodística en particular, constituye el malestar de la praxis teatral contemporánea.

dicto, la que sanciona, es la historia misma, teatral o no. El teatrista se juega a permanecer fiel a sus convicciones, sus búsquedas, sus más íntimas experiencias artísticas a pesar de los juicios sobre su obra realizados por agentes externos a su praxis. De alguna manera, muchos artistas resisten al juicio de la época y hacen de sus búsquedas y de su obra una ordalía, en la medida en que, no sin cierto sacrificio de tipo masoquista,<sup>17</sup> se exponen “a un peligro indefinido” (102-103); es la “prueba física” (103) que pasa por el cuerpo (el del artista y el de su obra [corpus]) del que se espera que “[soporte] lo insoportable” (104). Como lo plantea Foucault, “[a] la pregunta apofántica de su interlocutor, el masoquista replica no con una respuesta sino con un desafío ordálico” (104).

Secreta o explícitamente, el teatrista confía en la soberanía, si ya no divina (aunque siempre hay un residuo de fe en todo teatrista), al menos de la historia humana (sea de corta, media o larga duración) configurada más que por la sanción del público, de la crítica o de los premios (con su perecedera ilusión de soberanía, “limitada y parcial” [97]), por la capacidad de permanecer a través del tiempo, reemerger incluso si ha sido silenciado y afectar y cambiar las estructuras de la teatralidad. Foucault subraya al comentar este procedimiento jurídico del pre-derecho, cómo más allá de los jueces yace la importancia del *ιστωρ*, del memorialista, que más tarde será sustituido por una ley escrita (98). Toda obra artística se instala en un espacio agonal entre la memoria y el olvido; su validez está sancionada y reconocida por su permanencia, su capacidad de seguir diciendo y significando en el futuro, por su triunfo sobre el tiempo. La historia es, entonces, la encargada de reparar las injusticias y, por esa vía, hacer resplandecer la verdad, más allá de la existencia vital de los teatristas.

En este sentido, y forzando un poco con nuestra glosa el análisis foucaultiano de la verdad en el pre-derecho y en la época clásica griega, podemos imaginar que la reparación histórica opera como un cierto instrumento de institucionalización de lo que, otra, fuera una transgresión a la ley. Si pensamos a la *Poética* aristotélica como ley escrita, como “afirmación de verdad” (101) que se ha propuesto legislar sobre la consistencia de la obra dramática, incorporando al canon lo que la respeta y marginalizando aquello que la transgrede, lo cierto es que, periódicamente, hay que revisar la ley para abarcar los procedimientos novedosos o, en términos de Foucault, institucionalizar como “palabras de verdad” (101) aquellas que en su momento emergieron como “palabras que entablan un juego abierto, incierto, peligroso con la verdad” (101). Sin duda, esta nueva ley, en tanto ley, invitará a nuevas transgresiones.

En cuanto a la verdad, el teatrista y su obra quedan, pues, tensionados entre “dos figuras temporales” (107), a saber, la memoria futura, la de la historia y su sanción, y lo que Foucault denomina “la memoria actual”, es decir, la sanción de aquellos contemporáneos que salvaguardan “las reglas más antiguas” (107) que, en nuestra praxis teatral, podríamos denominar ‘canónicas’. Se asume, naturalmente, que este juez contemporáneo que salvaguarda las leyes y las reglas, “tiene que decir la verdad” (108) y se expone él también a la sanción de la historia, incapacitando de ese modo la afirmación de verdad que esgrima cada teatrista por sí mismo. Mientras la memoria actual requiere de agentes externos que ejercen su soberanía mediante subsidios, promociones, premios o silenciamiento, la memoria

17 En un breve apartado de su clase del 3 de febrero de 1971, Foucault se refiere al masoquista ya no como “aquel que encuentra placer en el sufrimiento” sino “quien acepta la prueba de verdad y somete a ella su placer: si soporto hasta el final la prueba de verdad, si soporto hasta el final la prueba a la que tú me sometes, me impondré entonces sobre tu discurso y mi afirmación será más fuerte que la tuya” (104). El masoquista es el que resiste (y hace de ello su placer—lacanianamente diríamos su ‘goce’) responder a la pregunta apofántica concebida como lo verdadero vs. lo falso.

futura concierne al propio teatrista y su obra en relación con la verdad. Sin embargo “en ambos casos—afirma Foucault—la verdad tiene la forma del no-olvido” (107). El proceso relativo a la verdad, que en un primer caso (Foucault lo denomina δικάζειν [106]) se instala en la rivalidad entre los teatristas, resulta ahora desplazado hacia la presencia de alguien que dirime la verdad, un juez o crítico que garantiza el cumplimiento de los protocolos y las reglas; en este último caso, cuyo procedimiento Foucault designa con la palabra κρίνειν (107), no obstante, sigue siendo una lucha entre teatristas o grupos teatrales de estéticas y posiciones políticas rivales: ya no entre rivales que afirman la verdad de su estética con exclusión de la del contrincante,<sup>18</sup> sino que admiten mediar su disputa frente a un juez (institución guardiana de las reglas y protocolos), quien finalmente decide cuál de ellos es el vencedor (sea con premios o con subsidios) y, al hacerlo, cuando “atribuye la victoria” (109), reorienta el campo teatral y lo recanoniza. El κρίνειν, según Foucault, corresponde a una sociedad que está en un grado de desarrollo más avanzado, que supera ya el ámbito familiar y “en la que las relaciones económicas cobran cada vez mayor extensión” (120). Para nuestra praxis teatral, podemos pensarlo como las dos prácticas de producción: la del grupo independiente que se autofinancia (economía familiar) y la del que solicita subsidios y apela a una tercera instancia en su disputa por la sobrevivencia dentro del campo teatral en relación a otros competidores. Estas dos posibilidades no están escindidas o se oponen en el campo teatral: en general, muchos grupos convocan ambas, ya que de alguna manera se superponen. Muchos teatristas invierten su dinero personal y trabajan en cooperativa; incluso con la adjudicación de subsidios, el hecho de que éstos lleguen retrasados, mucho tiempo después del estreno, hace que deban contar con un adelanto considerable que, en todo caso pero no siempre, logra recuperarse. Sin duda, estas opciones no dejan ya anunciarse como superadas, si se tiene en cuenta la expansión, en la sociedad global, del llamado *crowdfunding* o *cloud funding*, una especie de mecenazgo posible por la existencia misma de la Internet.

Se abre así, según Foucault, “en el aspecto ritual [de la rivalidad] un nuevo espacio de lucha donde ésta se desarrolla simbólicamente y acepta la soberanía del juez” (109). La pregunta que nos asalta aquí es cruel, pero nobleza obliga: ¿qué porvenir tiene la transgresión, la vanguardia, la experimentación teatral en un régimen de verdad que supone la sumisión a la soberanía de un juez (o institución) cuya función es arbitrar la victoria, a saber, la entrega de subsidios, de premios, de reconocimientos? Foucault hace casi la misma pregunta: si el juez atribuye y a la vez constituye la victoria de uno sobre otro de los adversarios, “¿sobre qué base [lo hace]? ¿Con referencia a qué principio de medida? ¿Qué es lo que autoriza esa sentencia? ¿Y cuál será la sentencia que se considere justa, buena, mejor que las otras?” (109). En nuestros términos, ¿con qué criterios se favorece a un teatrista sobre otro? ¿A qué se recurre para fundar un veredicto que *justamente* determine la victoria de un artista sobre otro, de un discurso teatral sobre otro? En la escena jurídica griega que analiza Foucault, y me siento tentado de extender su comentario a nuestros asuntos teatrales, tratándose fundamentalmente “de un proceso de reparación que se desenvuelve entre individuos” (110),

18 Andrea Garrote escribe que “[l]a militancia estética contra un supuesto sistema estético dominante es una militancia premoderna. Estamos ante cambios tan importantes, aún tan inimaginados que cuanto más se quiera instalar como problemática una lucha estética, más nos indica cuán aburguesados estamos como comunidad” (40). Garrote afirma que la realidad está estallada por múltiples puntos de vista y apunta a la necesidad de dejar atrás las “vetustas convenciones de género realista” (35). Sin duda, hay múltiples perspectivas y estéticas en circulación (aunque no esté yo tan seguro de eso para el teatro de Buenos Aires), y hasta es posible que no se confronten unas a otras al modo de la virulencia que otrora planteaba la “militancia premoderna”. Sin embargo, salvo si se celebra, a la manera postmoderna, la existencia de un convivio de multiplicidad de estéticas despolitizado, parece difícil aceptar que cada perspectiva no remita a una base política que, a la postre, no se resuelva en una dinámica confrontativa si no con la espectacularidad de la lucha, al menos con la tibia (a veces viscosa) tolerancia de la discordia.



La sentencia no se funda en un derecho subjetivo; no tiene que reconocer a un sujeto de derecho. Tiene que regular el juego de las retribuciones y las destituciones. No se trata de reconocer a cada cual el derecho que le es propio; se trata de que el juego de las atribuciones, las compensaciones, las reparaciones, se haga de manera satisfactoria. La práctica judicial griega no tiene que apoyarse en la verdad de los derechos del sujeto... (111)

Dejemos por ahora de lado la cuestión de lo “justo” en el pensamiento jurídico romano que reconoce el “verdadero derecho del sujeto” (112).<sup>19</sup> En este sentido, obviamente cada teatrista tiene un derecho a solicitar, por ejemplo, subsidios y esperanzarse en ser reconocido con un premio. Pero su propuesta, tal vez, nos regrese a la justicia griega del κρίνειν, en el sentido de que el juez tiene que dirimir la verdad desconociendo el derecho del sujeto y reparando a los competidores sin fundarse en un derecho subjetivo, que significaría algo bastante problemático: ¿cómo justificar que una estética o un discurso teatral es más verdadero que otro? Ese juez intentará, entonces, repartir lo mejor posible, reparar o compensar de la mejor manera. A diferencia de la verdad ordálica o verdad-desafío, más primitiva, donde se oponen los contrincantes sin mediación y haciendo valer su posición (en algunos casos privilegios o renombre dentro del campo teatral), el κρίνειν hace valer el δίκαιον, es decir elementos de medida, de mensurabilidad que involucran el tiempo, la memoria contable y “develamiento de la verdad” (127), es decir, se consideran fechas, frecuencias de las solicitudes, descripción del proyecto de producción y sus condiciones de implementación. Esta línea jurídica, tal como Foucault la plantea para Grecia y su posterior desarrollo en la tradición occidental, llega hasta nuestra praxis teatral como un régimen en el que cuentan tres tipos de saberes: saber del origen, de la génesis del colectivo teatral y del proyecto; saber de las cantidades y las medidas, que suponen una contabilización justa de los recursos y su ulterior distribución y adjudicación, y finalmente el “saber del acontecimiento, la ocasión, el momento: saber técnico” (131) que, obviamente, se refiere a la consistencia artística del proyecto y otras cuestiones dramáticas. Este encuadre, a su vez, supone “una justicia de todos los días que llevan a la práctica todos y cada uno de los hombres, toda vez que trabajan e intercambian” y por ende “supone una verdad, en la forma de la observación y la medida, en la forma de la oportunidad aprovechada y de la igualdad constatada” (136).

Lo ideal de este encuadre, pues—que no siempre es lo que ocurre—consiste en que el saber o la administración de esos saberes ya no quedan en manos del soberano (como suele ocurrir en tiempos de dictadura o en sociedades todavía marcadas por élites gobernantes), sino que “va a disociarse del aparato de Estado y del ejercicio directo del poder” (138). Como veremos un poco más adelante, si bien lo justo se inclina hacia la verdad y logra independizarse del ejercicio directo del poder, eso no significa que lo político no se inscriba; es evidente que lo administrativo de la verdad, por decirlo de alguna manera, asegura la libre participación de todos en un plano de igualdad; pero como lo justo—al menos en sentido griego—basado en la ley (νόμος) y en lo verdadero (ἀληθές) es lo que “se ajusta al orden del mundo y de las cosas” (138), resulta que arroja lo político por la puerta para que se introduzca nuevamente por la ventana. Foucault no puede más que sostener que “el lazo entre justicia y verdad, el corte entre saber y poder jamás serán un hecho definitivo; se los pondrá en cuestión sin cesar” (139).

Otra cuestión sobre la que vale la pena reflexionar surge en relación a lo que Fou-

19 Foucault menciona esto pero no lo desarrolla; la página de su curso sobre el tema se encuentra perdida.



cault nos dice, al hablar de la moneda; nos recuerda cómo ésta, conectada al nuevo sistema jurídico de saber-poder, va a intervenir en el régimen de propiedad (alianza entre propietarios y sobre todo artesanos) (158), con lo cual nos genera la sospecha, al trasladar su investigación a nuestra praxis teatral, de hasta qué punto cierto sistema de producción ligado a subsidios, cooperativas y contratos entre propietarios de sala y teatristas tal como lo constatamos en el teatro alternativo, no tendría a largo plazo el efecto, quizás nocivo, de mantener o condenar al teatro como producción artesanal y dependiente del Estado; si eso ocurriera, ya no podríamos hablar de teatro independiente.

Así como la justicia poética a nivel de una trama remite indefectiblemente a los valores culturales y, a la postre, políticos que están en juego en la escena social, es poco pensable que la justicia artística, desde esta perspectiva de la justicia griega, no nos reenvíe en última instancia a los valores culturales y políticos esgrimidos por el juez o las instituciones encargadas de regular el canon y el campo teatral. Una sentencia justa—nos cuenta Foucault—tal como la veían los griegos, no tenía otra salida que tener conformidad con la justicia; la δίκη es la “que enuncia lo δίκαιον” (109), el cual a su vez se basaba en la ἀλήθεις, la verdad. Pero esta verdad era aquella que permitía regular la anarquía social o bien asegurar la buena gobernabilidad de la ciudad, con lo cual “la justicia es inmediatamente y de pleno derecho política. La justicia es uno de los medios de hacer imperar el orden de la ciudad” (113). Así, aun cuando los procedimientos de reparación no manifiesten una explícita posición política (o no apelen en el campo teatral a una censura declarada y se limiten a cotejar aspectos de índole burocrática), es impensable que lo hagan desde un plano que no remita, en última instancia, a una posición política orientada a homogeneizar el espacio teatral. No olvidemos que “el hacedor de leyes será al mismo tiempo aquel que dice el ordenamiento del mundo” (113) y que es a través de dichas leyes, de ese (supuesto) saber sobre la verdad que conviene a la ciudad, como consolida su soberanía. La ley, el νόμος se transforma de este modo en un instrumento central y equívoco. Sin duda, la presencia de la ley elimina, aunque no siempre (por lo menos en el área latinoamericana que es la que más conozco), la arbitrariedad de la vieja “justicia aristocrática” manejada por una élite asentada en el poder terrateniente, oligárquico. Sabemos que las democracias actuales, con instituciones cuyas autoridades se renuevan por voto popular, aunque distribuyen (o deberían distribuir) sin atenerse a favoritismos de clase, género o raza, no están sin embargo exentas de pecar con el clientelismo político.<sup>20</sup> Entonces, cabe preguntar, ¿qué significa para un teatrista la reparación? ¿Cómo se posiciona respecto a la institución que lo repara? ¿Qué satisface esta reparación? Sin duda, su sobrevivencia financiera en el campo teatral por medio de subsidios y premios que llevan más público a las salas. Y esto, ¿le confirma algo respecto de su hacer artístico?

Si la cuestión de la relación del discurso jurídico con el discurso político no requiere demasiada discusión, ya que no hay nadie tan inocente como para desconocerla, más nos importa el impacto de ambos del lado del saber, del saber teatral, porque es precisamente desde allí desde donde “se enuncia el orden del mundo” (114). Es casi seguro que hay consenso en cuanto a la función social y cultural del teatro: reafirma el *statu quo* o bien lo desestabiliza. Es por medio de ese saber que el teatro reafirma posiciones dogmáticas y normativas, o bien puede ofrecer perspectivas alternativas, abordar dolorosas problematizaciones e imaginarios orientados por otra sensibilidad de la justicia, apariencias de verdad o figuraciones que atienden a los deseos, reprimidos o excluidos.

20 Ver la entrevista a Ricardo Bartís ya mencionada. Allí, por ejemplo, afirma: “Son lugares donde aparecen figuras legitimizadas, con premios imposibles y asesores que tienen que ver únicamente con una hipótesis de amiguismo”.

## Referencias bibliográficas

- Aristóteles. (1948). *El arte poética*. Trad. de José Goya y Muniain (1798). Buenos Aires: s/casa editora. Recuperado de: <http://www.traduccionliteraria.org/biblib/A/A102.pdf>
- . (2013). *Poética*. Trad. de Alicia Villar Lecumberri. Madrid: Alianza Editorial.
- . *Política*. Recuperado de: [http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca\\_digital/libros/a/Aristoteles%20-%20Politica.pdf](http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/a/Aristoteles%20-%20Politica.pdf)
- . (1941). "De Interpretatione (On Interpretation)". The Basic Works of Aristotle. Traducido por E.M. Edghill y editado por Richard McKeon. New York: Random House.
- Barthes, Roland. (1982). *La antigua retórica*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires.
- Bartís, un francotirador entre Ibsen y el teatro alternativo. (25 noviembre 2016). *Qué pensás Chacabuco*. Recuperado de: [http://www.quepensschacabuco.com/entrada/20161125040904\\_bart\\_s\\_un\\_francotirador\\_entre\\_ibsen\\_y\\_el\\_teatro\\_alternativo-9602/](http://www.quepensschacabuco.com/entrada/20161125040904_bart_s_un_francotirador_entre_ibsen_y_el_teatro_alternativo-9602/)
- Bernauer, James. (1999). Más allá de la vida y de la muerte. Foucault y la ética después de Auschwitz. En Balibar, E. et al. *Michel Foucault, filósofo*. (pp. 254-275). Barcelona: Editorial Gedisa.
- Benjamin, Walter. (2005). *El origen del 'Trauerspiel' alemán*. Obras. Libro I, vol. 1. Málaga: Abada Editores.
- Foucault, Michel. (2014). *Lecciones sobre la voluntad de saber*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- . (1979). Nietzsche, la genealogía, la historia. En *Microfísica del poder*. (pp.7-29). Madrid: Las Ediciones de La Piqueta.
- . (1979). Las relaciones de poder penetran en los cuerpos. En *Microfísica del poder*. (pp. 153-162). Madrid: Las Ediciones de La Piqueta.
- Freed, Donald. (1964). *Freud and Stanislavski. New Directions in the Performing Arts*. New York: Vantage Press.
- De Toro, Alfonso. (2014). Más allá de la representación. Jarry, Artaud, Freud, Bacon, Barthes, Derrida, Deleuze, Pavlovsky, Periférico de Objetos, Tantanian. *Apuntes de teatro* 139, 9-27.
- Garrote, Andrea. (2015). Se puede ver el cristal roto. En *Detrás de la escena*. (pp. 35-43). Buenos Aires: Excursiones.
- Geirola, Gustavo. (2016). *Praxis teatral. Saberes y enseñanza. Reflexiones a partir del teatro argentino actual*. Buenos Aires/Los Ángeles: Argus-a Artes y Humanidades/Arts & Humanities.
- . (2016). "Encajar/desencajar: Procedimientos de lo político en obras teatrales argentinas recientes". Telondefondo *Revista de teoría y crítica teatral* 24, en prensa.
- . (2013). *Ensayo teatral, actuación y puesta en escena. Notas introductorias sobre psicoanálisis y praxis teatral en Stanislavski*. Los Ángeles/Buenos Aires: Argus-a Artes y Humanidades/Arts & Humanities.
- . *Arte y oficio del director teatral en América Latina*. 6 volúmenes. Los Ángeles/Buenos Aires: Argus-a Artes y Humanidades/Arts & Humanities, fechas diversas para cada volumen.
- Geirola, Gustavo y Lola Proaño. (2016) ¡Todo a pulmón! Entrevistas a diez *teatristas argentinos*. Buenos Aires/Los Ángeles: Argus-a Artes y Humanidades/Arts & Humanities
- Hawhee, Debra. (2002). "Bodily Pedagogies: Rethoric, Athletics, and the Sophists' Three Rs." *College English* 65.2, 142-162.
- Heath, Malcolm. (2009). Cognition in Aristotle's Poetics. *Mnemosyne*. Fourth Series 62.1, 51-75.
- . (2009). Should There Have been a Polis in Aristotle's "Poetics"? *The Classical Quarterly*. New Series 59.2, 468-485.
- Peirano, Fernando. (2 de diciembre de 2015). El ballottage y la batalla cultural". *Página 12*. La ventana. Recuperado de: <http://www.pagina12.com.ar/diario/laventana/26-287371-2015-12-02.html>
- Rajchman, John. (1999). Foucault: la ética y la obra. En Balibar, E. et al. Michel

- Foucault, filósofo. (pp.209-218). Barcelona: Editorial Gedisa.
- Sturgess, Philip J. M. (Spring 1989). A Logic of Narrativity. *New Literary History* 20.3, 763-783.
- Velleman, J. David. (Jan. 2003). Narrative Explanation. *The Philosophical Review* 112.1, 1-25.