

Reflexiones a partir de la pandemia: el teatro, ¿piensa o no piensa?

Una aproximación a la experiencia del grupo Manojó de Calles

Reflections from the pandemic: Does the theatre, think or not think?

An approach to the experience of the Manojó de Calles group

Dr. Gustavo Geirola¹
ggeirola@whittier.edu

Resumen:

En este ensayo me propuse interrogarme sobre la cuestión del pensar en el teatro a partir de la famosa frase de Martin Heidegger: “la ciencia no piensa”. A partir de esa reflexión, conceptualicé la práctica de los teatristas y los estudios teatrales como diferenciadas de las preocupaciones inherentes a la praxis teatral. Teniendo en cuenta la intervención del grupo tucumano Manojó de Calles en mi Workshop a propósito de *5 Pesos* –una experiencia virtual realizada por ellos durante la pandemia—, exploré cómo lograron hacer pensar al teatro (más allá de los temas puestos en pantalla) y afectar varios puntos decisivos de la teatralidad del teatro al confrontar su estética basada en la visceralidad del cuerpo con la apelación a la tecnología. Al hacerlo, trastornaron algunas convicciones naturalizadas en la práctica de los teatristas, tales como cuestiones ligadas a la actuación y la dirección, el trabajo teatral a distancia y desde el aislamiento, y la relación con el público. Su lúcida intervención dio base para repensar múltiples aspectos artísticos, con vistas a replanteos que, sin duda, afectarán al teatro futuro.

Palabras claves: teatralidad; cuerpo; Manojó de Calles; *5 Pesos*; pandemia; tecnología.

Abstract:

In this essay I focused on the question of thinking in theater based on Martin Heidegger’s famous phrase: “science does not think”. Based on this reflection, I conceptualized the practice of *teatristas* and theater studies as differentiated from the concerns inherent to theatrical praxis. Considering the intervention of the Tucuman group Manojó de Calles in my Workshop about *5 Pesos* -a virtual experience carried out by them during the pandemic-, I explored how they managed to make the theater think (beyond the topics put on screen), and affect several decisive points of the theater’s theatricality by confronting its aesthetic based on the body’s visceral dimension with the appeal to technology. In doing so, they upset some naturalized convictions in the practice of theater artists, such as issues related to acting and directing, theatrical work at a distance and from isolation, and the relationship with the audience. Their lucid intervention provided the basis for rethinking multiple artistic aspects, with a view to rethinking that, without a doubt, will affect the future of theater.

Keywords: theatricality; body; Manojó de Calles; *5 Pesos*; pandemic; technology

Recibido: 5/03/2022. **Aceptado:** 19/05/2022.

1 Profesor Department of Modern Languages and Literature, Whittier College, Los Ángeles, Estados Unidos.

Introducción

Una cosa es hacer y otra es pensar. Los teatristas hacen teatro, pero no siempre hacen que el teatro piense. No es que el teatrista no piense; obviamente, lo hace, pero no siempre hace pensar al teatro. Se han dicho cosas como éstas: el teatro refleja, el teatro sabe, el teatro teatra. Pero no se ha enfatizado la interrogación sobre cuándo y cómo el teatro piensa. Afirmar que el teatro se ocupa del malestar en la cultura, de los pánicos sociales, no equivale a decir que el teatro piensa. En este caso, podemos decir que el teatro asume un compromiso ético frente a los sufrimientos (pocas veces frente a la dicha) de las comunidades en las que se inserta. De ahí que, con cierta ligereza, algunos afirman que el teatro piensa porque responde a ciertas agendas culturales y políticas del momento, tal como luego son refrendadas por la actividad académica. La academia, por su propio sistema de producción de conocimiento, responde a modas; si –como plantea Mauricio Barría—² se hiciera una historia de los ensayos publicados en revistas teatrales académicas, se podría constatar una secuencia de faces al revisar las bibliografías y las perspectivas, dejando ver cómo se van desplazando y sustituyendo unas a otras según las modas teóricas, tal como son manipuladas por lo que Lacan denominó el discurso de la Universidad, el cual, no hace falta decirlo, es un derivado y cómplice del discurso del Amo (si no del Amo antiguo, al menos del Amo capitalista). Estas modas constituyen espacios de confort, seguridad y, obviamente, de promoción laboral. Cada una de dichas faces podría reconocerse a partir de etiquetas como, por ejemplo: postcolonialismo, estudios subalternos, estudios de género, teoría queer, postpolítica, crisis de la democracia, nuevos racismos, estéticas migratorias, etc. En estos trabajos académicos se piensan los contenidos de las obras, a veces se incursiona en algún aspecto técnico de la práctica teatral a nivel del montaje o la actuación, pero nunca hay un planteo sobre cómo el teatro piensa, es decir, cómo el teatro piensa el teatro. En la mayoría de los casos, la palabra comodín es, indudablemente, “teatralidad”, vocablo que asume cualquier tipo de significación y que, en general, no se define conceptualmente, dejándola a nivel nocional, por lo tanto, dentro de la doxa o el discurso ideológico.³

Heidegger (2005) escribió una vez una frase calificada por él mismo como ‘escandalosa’ y que podría guiarnos aquí: “la ciencia no piensa” (p. 19). Para el filósofo alemán, dicho brevemente, no se trata de degradar la ciencia; la cuestión no es que la ciencia carezca de pensamiento, sino que no piensa al modo filosófico.⁴ La ciencia –para decirlo con injusta brevedad— piensa en su objeto, pero no piensa en los fundamentos que dan base y justificación a su hacer, a su práctica. La ciencia –con todos sus afanes clasificatorios y sus rúbricas— se enfoca en la ‘técnica’ como un modo de aproximarse rápidamente a su objeto de investigación. Los científicos delegan en el filósofo pensar las bases epistemológicas de

2 Reunión del grupo REAL del 11 de febrero de 2022.

3 En el año 2000 publiqué *Teatralidad y experiencia política en América Latina (1957-1977)*, donde me vi necesitado de abordar la teatralidad desde un punto de vista conceptual o lógico a fin de ir diseñando la arquitectura teórica de esa disciplina que más tarde denominé ‘praxis teatral’. En publicaciones posteriores fui ampliando esa primera aproximación. A nivel conceptual, la teatralidad no es un vocablo o una noción comodín, sino un concepto que da cuenta de la política de la mirada y, por ende, de la cuestión del poder (dominar la mirada del otro/Otro), en una secuencia de seis teatralidades presentadas como una génesis ideal o lógica: seducción, ceremonia, contra-rito, rito, teatro y fiesta. Se trata, pues, de seis teatralidades diferenciadas. Ver también mi ensayo posterior “Aproximación lacaniana a la teatralidad del teatro: desde la fase del espejo al modelo óptico. Notas para interrogar nuestras ideas cotidianas sobre el teatro y el realismo.”

4 En este trabajo, precisamente por la relación de la praxis teatral con el psicoanálisis, el vocablo ‘filosofía’ no se refiere a la filosofía analítica, con su filiación a la metafísica cartesiana y, más contemporáneamente, a la epistemología. En este sentido es que la praxis teatral no puede ser abordada por la “filosofía del teatro”, tal como se la ha venido sosteniendo en los últimos años. Desde la consistencia de la praxis teatral que hemos venido construyendo durante años, la posibilidad de una “filosofía de la praxis teatral” resulta –y es lo menos que puede decirse— problemática, particularmente si se entiende filosofía como epistemología.

su ciencia y de su práctica –a veces el mismo científico asume ambas vertientes. La intervención de Martin Heidegger en la filosofía ha modificado completamente la discursividad de la disciplina filosófica: es a partir de su pensar que Heidegger transforma la idea del ser (*Dasein*), la concepción de la ética, de la ciencia y de la técnica, de Dios y la religión, y fundamentalmente de la verdad y del lenguaje. Su impacto sobre otras disciplinas, aparte de la filosofía misma, es notorio: Lacan, Derrida, Foucault, Barthes, Deleuze, Levinas, Habermas, por dar unos ejemplos europeos y para no abultar una lista con nombres relevantes en otras regiones del planeta, testimonian –con diversas aproximaciones críticas— del impacto de la discursividad heideggeriana, sobre todo de la última producción del filósofo alemán.

Una vez más, si glosamos en trazos gruesos la perspectiva heideggeriana, podríamos preguntarnos si el teatro piensa o, mejor, si los teatristas hacen pensar al teatro o piensan el teatro, más allá de los temas que montan en la escena.⁵ La respuesta que demos marcará la diferencia entre “práctica o técnica teatral” y praxis teatral; en la primera, el objetivo es hacer una obra, un montaje, saber cómo realizarlo del modo más digno; en el segundo caso, en el de la praxis teatral, el hacer teatral se desarrolla conjuntamente con la interrogación sobre cómo piensa el teatro. La praxis teatral, sobre todo al fundarse sobre el psicoanálisis, no puede ser abordada –como se ha pretendido— por la filosofía analítica: sería como querer mezclar el agua con el aceite. Recordemos que el psicoanálisis, por ejemplo, como disciplina es una praxis, por lo tanto, alude al arte y supone una ética; el arte, como se sabe, es también una *praxis*, a la que denominamos poética, por eso no se lo puede reducir a ser meramente una práctica con la palabra. El oficio, en cambio, en tanto práctica, se inclina por lo técnico y tiene coincidencias con lo artesanal más que con lo propiamente artístico.

Por eso, el resultado de la práctica teatral abre, en la praxis teatral, a una necesidad ineludible de conceptualización sin la cual no podría dicha praxis continuarse. La praxis teatral, como la he venido construyendo en los últimos veinte años, ha confrontado gradualmente esta cuestión del ‘teatro piensa’; lo ha hecho específicamente y no a partir de la filosofía, sino a partir del psicoanálisis, porque más allá de lo clínico, éste es una disciplina que no se propone como una dialéctica entre teoría y práctica, sino como una praxis; al inicio de su *Seminario 11*, Lacan dice:

¿Qué es una praxis? Me parece dudoso que este término pueda ser considerado impropio en lo que al psicoanálisis respecta. Es el término más amplio para designar una acción concertada por el hombre, sea cual fuere, que le da la posibilidad de tratar lo real mediante lo simbólico. Que se tope con algo más o algo menos de imaginario no tiene aquí más que un valor secundario. (1987, p. 14)

En tanto praxis, la cuestión del psicoanálisis y su relación con la verdad y lo real, es homologable a la relación entre el teatro con lo *Real* (no con la *realidad*, como construcción fantasmática) y la verdad, no la objetiva –a la manera de la ciencia—, sino con la verdad del deseo dada como el semblante de un Real que insiste en inscribirse y, al hacerlo, instala en primer plano la pregunta por el goce y el deseo. Indudablemente, la consideración del inconsciente marca aquí la diferencia fundamental con la filosofía analítica. El arte es praxis, por eso el ultimísimo Lacan –además de su relación siempre respetuosa y crítica con

5 Lo ideal es que el teatro piense y que el tema elegido se acomode a ese pensar, que haya una correlación política y formal entre aquello que se expone en la escena y el modo en que se organiza la mirada.

Heidegger— recupera lo imaginario o poético que, como se ve en la cita anterior, quedaba un poco relegado en beneficio de lo simbólico y lo Real. Me atrevo a afirmar que también retoma algunas tesis nietzscheanas sobre el arte y la verdad, las cuales estaban muy vigentes en el contexto cultural en que dictaba sus seminarios.

Siguiendo lo anterior, podemos decir que la praxis teatral piensa el teatro a diferencia de los estudios teatrales que, en cambio, se ocupan de su objeto: temas exhibidos sobre la escena, procedimientos dramáticos y otras cuestiones que, en la terminología heideggeriana, denominaríamos como ‘técnicas’ y, por tanto, afiliadas al pensar calculante (o a lo que Lacan pondría del lado de la función fálica en sus fórmulas de la sexuación). Esto no significa que la praxis teatral degrade a los estudios teatrales, sino que ambos trabajan en dimensiones distintas. Los estudios teatrales despliegan una terminología que, como vimos, va variando de acuerdo a modas y tendencias académicas. El grado de cientificidad de estas aproximaciones calculantes depende de los modelos convocados para cada caso. Continuando con la analogía, podemos afirmar que, desde Heidegger, los estudios teatrales ‘no piensan’; se ocupan de su objeto y lo hacen con diverso grado de eficiencia y eficacia. Su impacto, como el de la ciencia en sentido general, es relevante en el desarrollo de la serie teatral (para usar la vieja terminología del formalismo ruso). Los teatristas acusan recibo consciente o inconscientemente de la crítica, académica o no, y así se va transformando la dramaturgia. A lo largo de este proceso, puede surgir un teatrista o un espectáculo que cuestiona la consistencia de la teatralidad tal como se la venía produciendo y re-produciendo. En ese instante, es cuando un teatrista se ve en necesidad de hacer pensar al teatro. Usualmente, como veremos, este teatrista aparece como fundador de una discursividad.

Desde la perspectiva que hemos esbozando, podríamos decir –con los peligros que siempre se corren en toda generalización— que, en la mayoría de los casos, los teatristas piensan en qué deben decir, sobre qué idea basarán su espectáculo, el cual, desgraciadamente, muchas veces se convierte en una ilustración de dicha idea, lo cual dogmatiza los resultados dramáticos y, en su afán doctrinario, cancela toda posibilidad de fisuras o enigmas por las que el público pudiera interrogarse por sí mismo. La puesta en escena resulta entonces una mercancía que asume las reglas de circulación del mercado teatral –y también mercado del sentido: esto es, sentidos avalados, como ocurre en muchos casos, por la misma academia y sus agendas, o bien por ciertos niveles de profesionalización no siempre fundamentados. En otros casos, la pieza se justifica en los sufrimientos de aquellos que la han llevado a escena: usualmente sectores marginados cuyas voces han sido acalladas, oprimidas, y que ven en el teatro una forma de hacerse oír y, con suerte, hacerse escuchar en el Otro. En estas propuestas la pieza se valida, no en lo artístico (tal como es entendido por el sector hegemónico e institucional), sino en la capacidad de articular múltiples factores que afectan los cuerpos y la vida de quienes están en escena, representantes de sus comunidades de procedencia. En estos últimos casos el teatro justifica su existencia más en la potencia de sus planteos, de sus argumentos, en la radicalidad de su denuncia, en su demanda de justicia, que en la consistencia artística que lo sostiene. Sin embargo, a pesar de la dignidad inherente a esos proyectos teatrales, lo cierto es que la mayoría de ellos no hacen que el teatro piense.

Teatralidad: los fundadores de discursividad

En la ya famosa presentación titulada “¿Qué es un autor?”, Michel Foucault revisaba la idea de autoría, y sostenía no tanto la figura personal del ‘autor’, sino que se inclinaba a considerar como tales a los que él denominaba “fundadores de discursividad” (2005, ¶24), proponiendo como ejemplos a Marx y Freud. Podríamos preguntarnos qué ejemplos podríamos dar de ‘fundadores de discursividad’ en la historia del teatro occidental y, particularmente, en el teatro latinoamericano. Si nos mantenemos en el siglo XX y hasta el presente, propongo, en primer lugar, a K. Stanislavski y a V. Meyerhold. Más tarde, para la escena europea, a B. Brecht, a Antonin Artaud y a J. Grotowski. No incluiría a aquellos discípulos que asumieron, con distinto grado de crítica, las discursividades de estos maestros. Por ejemplo, no incluiría a Yevgeny B. Vakhtangov, a Mijaíl Chéjov, a Seki Sano, Lee Strasberg, Raúl Serrano, Eugenio Barba o Thomas Richards, y los muchos seguidores de Brecht en Europa y América Latina. Los fundadores de discursividad son, pues, aquellos que piensan el teatro, esto es, transforman y trastornan los paradigmas en que el teatro se venía pensando; son cortes, a veces revolucionarios, que operan respondiendo a múltiples factores y cambios en el modo de producción económica y en la consistencia de la cultura en cada momento histórico. Después de Stanislavski, por ejemplo, el teatro no pudo seguir como era antes de él y lo mismo podría decirse de cada uno de los maestros mencionados anteriormente. No se trata, por lo tanto, de abordar a Brecht, por ejemplo, por los temas socio-políticos que animan sus obras, sino porque al plantearlos para la escena tuvo que hacer pensar al teatro. Y el teatro político, a partir de Brecht, ya no es solo la agenda de temas políticos sobre la escena, sino una estética o, mejor, una lógica de la teatralidad cuyo discurso queda todavía por ser evaluado en tanto discurso (¿del Amo, de la Universidad, de la Histórica o del Analista?).

En este sentido, desde Heidegger, aunque sea forzándolo un poco, podríamos decir que cada fundador de discursividad teatral no solo ‘hace teatro, produce espectáculo’ (pensar calculador en Heidegger), sino que además se arroja a pensar “lo inabarcable”, esto es, “lo irrodeable”, lo enigmático como aquello que resiste la significantización y que insiste en la serie histórica cada vez con diferentes ‘apariencias’ o semblantes; para el caso del teatro, podríamos decir que se trata de cómo el teatro redefine y altera cada vez en la historia la política de la mirada que lo funda en su esencia.⁶ Hacer pensar al teatro y pensar el teatro estaría entonces del lado del “pensar meditativo” que no apunta a los temas de la escena, sino a la consistencia de lo que hace al teatro como pensamiento y, obviamente, como arte. Si nos movemos al campo psicoanalítico y a la izquierda lacaniana en relación a lo poético y lo político, respectivamente, podríamos decir que el pensar calculador del teatrista (su saber en cuanto a cómo proceder en la escena) está siempre del lado de la función fálica en las fórmulas lacanianas de la sexuación, quedando lo enigmático como ese más allá de la función fálica que Lacan ha designado como *La Mujer*, esto es, campo del arco iris de los goces no regulados por la función fálica.⁷

6 Aludimos aquí a la ‘esencia’ en el sentido heideggeriano. Jorge Dubatti se refiere a algo aproximado cuando habla de *teatro-matriz* y, de acuerdo a su definición, resulta evidente que apunta a un Real (aunque no en el sentido lacaniano): nos dice: “proponemos el concepto de teatro-matriz: una estructura formal ontológica-histórica mayor, fundante, generadora, de la que se desprenden otras a lo largo de la historia y que las incluye a todas. El teatro-matriz sería constante, desde su surgimiento en la cultura hasta hoy, y de él se desprenderían prácticas, usos, concepciones diversas a través de la historia, que exigen en cada caso un estudio particular” (2017, p. 42). Obviamente, el debate filosófico se instala en asumir si esa matriz es constante o bien es un flujo. Para Dubatti, se trata de una constante, de tipo ahistórico y universal que sostiene diversas concepciones y usos en la serie histórica. La praxis teatral, por su base en el psicoanálisis y en Nietzsche-Deleuze, se inclina por una esencia como flujo que asume diversas manifestaciones –apariencias, semblantes—en dicha serie histórica.

7 Las consecuencias de esta aproximación lacaniana la he trabajado en un ensayo titulado “De la frontera al litoral: Procedimientos de violencia dramaturgica en tres obras de Virginia Hernández”.

Podríamos interrogarnos quiénes podrían ser considerados ‘fundadores de discursividad’ teatral en Latinoamérica: propongo, en primer lugar, a Enrique Buenaventura y a Augusto Boal; sin duda, hay que mencionar a Eduardo Pavlovsky quien, no sólo ha denunciado –como Buenaventura y Boal— conflictos sociales y políticos en sus obras, sino que a cada paso ha hecho al teatro pensar: la intensidad, el cuerpo, lo pulsional, la multiplicación en el teatro han modificado no solo el teatro de representación sino, además, la institución-teatro como tal. El valor de estas propuestas latinoamericanas reside en su objetivo emancipador del sujeto de la alienación capitalista, por eso el ‘pensar’ de Buenaventura, Boal y Pavlovsky se centra en la cuestión del cuerpo, pero no (solamente) concebido como “somatic practices” (2021, p.12) –según plantea Birgit Fritz en su libro sobre Boal, ligándolo al método Feldenkrais y las neurociencias (lo que cancela el supuesto aporte revolucionario que la autora le atribuye a la propuesta de Boal)— sino a otro cuerpo menos tangible, pero no menos definitivo y que desde Lacan tenemos que abordar en tres registros diferentes: imaginario, simbólico y real. Estos maestros fundadores de discursividad en América Latina, como ha ocurrido en Europa, tienen sus seguidores. Ricardo Bartís, por ejemplo, es un magnífico actor, director y maestro que funda su praxis teatral en la discursividad pavlovskiana; la creación colectiva fundada por Buenaventura y Santiago García todavía sigue teniendo seguidores que han realizado transformaciones del modelo planteado por los colombianos. Lo mismo podemos decir de la fertilidad del Teatro del Oprimido a nivel global, con múltiples seguidores e instituciones que han alojado y transformado la metodología del maestro brasileño a partir de sus propios contextos políticos y culturales.

Si partimos de Heidegger al sostener que el pensar es siempre un “nuevo preguntar”, se entiende entonces dos cosas: el hacer, la práctica teatral, no pregunta; asume lo que ya sabe y se enfoca, en todo caso, en realizar lo mejor que puede el montaje y en presentar los temas que supone son de interés socio-político o cultural para su público. La práctica teatral se orienta, como hemos dicho, por lo que Heidegger denomina “pensar calculante”, es decir, el que se preocupa por cuestiones técnicas, pero no por el ser del teatro. Así, la práctica teatral está tan urgida por los temas que quiere subir a escena, es decir, está tan capturada por la *realidad* que, apremiada por el significante, olvida lo *Real*. En cambio, la praxis teatral estaría inclinada hacia un “pensar meditativo” que, a la postre, puede subvertir completamente todas las técnicas teatrales y dramatúrgicas. No se centra en la factura del producto (que incluso podría quedar, como en Pavlovsky, abierto a la multiplicación de otros elencos); la praxis teatral está interesada en el preguntar sobre el teatro, permitiendo la emergencia de nuevas cuestiones no conceptualizadas o bien la crítica a algunas ya demasiado dogmatizadas o naturalizadas. La praxis teatral está siempre preocupada por la repetición de lo Real, por la escritura o la letra. Digamos que, si para Heidegger, lo importante del preguntar es acerca del ser, en virtud precisamente del olvido en que éste ha caído, entonces podemos afirmar que la praxis teatral, más que en la producción de un espectáculo, está interesada en todo momento en interrogar al ser del teatro, en la consistencia histórica de la teatralidad. Cada fundador de discursividad, pues, se preocupa por el ser del teatro, aquello que, habiendo sido olvidado en la práctica teatral, lo invita a un nuevo preguntar.

Interrogar lo Real del teatro implica confrontar el vacío, enfrentar la inminencia de la Angustia y de la Muerte, la dimensión del sinsentido, tal como se plantean en la sociedad para la cual se hace teatro. La tarea es ardua porque no hay significante que pueda dar cuenta de la letra.⁸ No resulta, pues, casual que en los fundadores de discursividad se perciba un

8 Nos permitimos homologar lo Real lacaniano a la ‘esencia’ heideggeriana. En ambos casos, los caracteres de uno y otra resultan de algún modo convergentes: nos referimos a lo que, siendo inmutable, no obstante perdura e insiste en repetirse; nos referimos a lo que irrumpe o viene hacia nosotros, a lo inesperado; a lo que nos concierne y nos impulsa a andar un determinado camino. A esa esencia o a ese Real sólo podemos acceder a través del lenguaje, del significante que nunca puede significar por completo ni una ni otro. Como vemos, tanto para Heidegger como para Lacan, la praxis siempre ancla en lo poético: la invención a partir del poder sobre o contra el poder del lenguaje.

énfasis en la escritura escénica y no en los contenidos de la escena, en lo que usualmente reconocemos como el relato. Lo Real insiste y también irrumpe, pero inmediatamente se oculta: nos confrontamos, pues, con la *tyche* lacaniana (*Seminario 11*) por un lado y, por otro, con el famoso coágulo cortazariano evocado por Pavlovsky, un sinsentido que acosa al sujeto. Así, cuando el teatro piensa, cuando el teatrista hace pensar al teatro, parte del sinsentido e inicia un camino riesgoso hacia un nuevo sentido o, mucho mejor, hacia un nuevo enigma; al desestabilizar los paradigmas, se arroja al vértigo de lo imposible, como quien recorre un camino nunca antes transitado. Al proceder de este modo, corre el riesgo de obstaculizar el proceso del hacer teatral, de la producción, porque opta por confrontar lo enigmático que ha irrumpido en su práctica. Y es que, si desconoce la irrupción de lo Real, termina capturado por el mero hacer calculante de la práctica teatral y renuncia a lo más valioso: la praxis teatral poniendo en crisis la esencia del teatro. Lo enigmático o sinsentido es lo que le muestra al teatrista por un instante esa puerta que se abre y se cierra: puede ser un lapsus, un equívoco, un olvido y hasta un chiste. Al fundador de discursividad nunca se le escapa detener un proceso de montaje para considerar seriamente la emergencia de lo Real. Es ésa la vía regia para transformar el paradigma teatral en un esfuerzo histórico por significar el vacío de lo Real a partir, precisamente, de lo impensado, de lo olvidado por el mundo.

Hacer pensar al teatro durante la pandemia: un ejemplo de praxis teatral

La pandemia impactó brutalmente el hacer teatral. Las restricciones implementadas produjeron respuestas desesperadas de parte de los teatristas que vieron afectadas no solamente sus capacidades creativas, sino también sus condiciones profesionales y laborales. Prontamente, sin embargo, éstos comenzaron a reaccionar. Apelando a las redes y las tecnologías disponibles, comenzó a aparecer una oferta de espectáculos virtuales, que iban de lo ya conocido como, por ejemplo, el teatro por video, o bien trabajos con algunas pretensiones experimentales. Abundaron, por razones lógicas, los monólogos, muchas veces precarios en cuanto a hacer pensar el teatro y muy preocupados en relación a los temas emergentes: el aislamiento y las angustias concomitantes del distanciamiento social. La preocupación de Manojó de Calles, como veremos, se planteó en cómo evitar aquello que veían en algunos trabajos teatrales durante la pandemia; Verónica Pérez Luna nos dijo: “en algunas piezas de teatro filmado, sentía que no habían tenido en cuenta al espectador”.

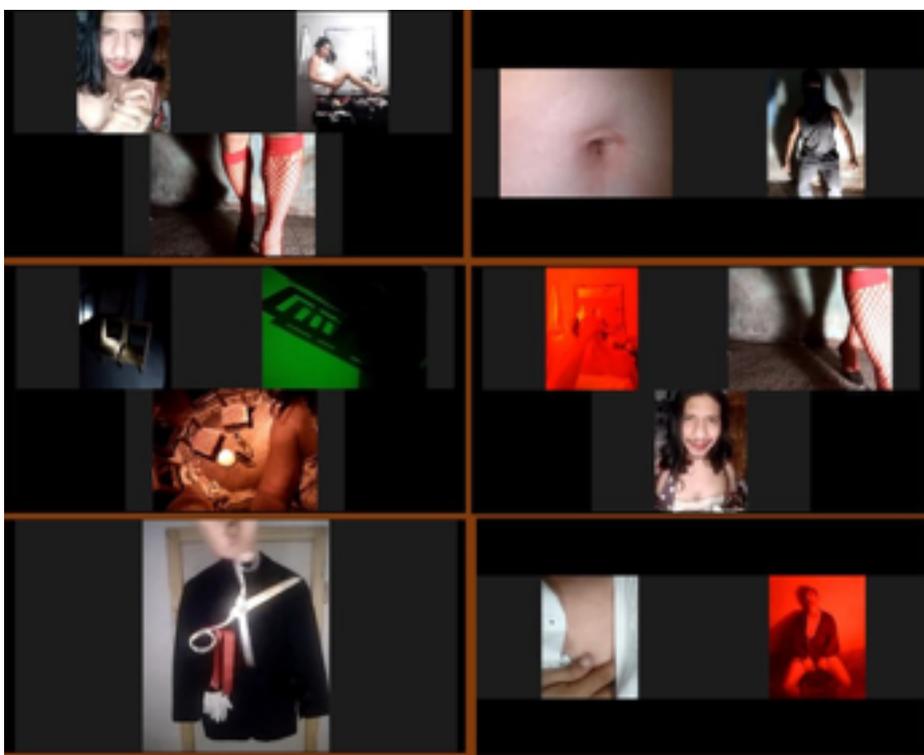
Me he referido al impacto de la pandemia en otros ensayos ya publicados.⁹ También me enfoqué en realizar un deslinde conceptual respecto a un aspecto que aparecía en las declaraciones de muchos teatristas: para ellos, el teatro había sido afectado en su médula, la cual no era otra que la “presencialidad” de actores y público, y la afectación de “lo vivo” del teatro. Sin embargo, ni una cosa ni otra eran conceptualmente válidas. Muchos espectáculos ofrecidos por Zoom u otra tecnología similar consistían en actores en vivo y en directo, con un público que también estaba presente y en vivo. De ahí que fuera indispensable para la praxis teatral (no para la práctica teatral) discernir el equívoco. El resultado de este ‘pensar’ fue mi ensayo titulado “Teatro: vida, sentidos y presencialidad. Conjeturas a propósito de la pandemia”, en el cual queda despejado un campo de interrogación que, desde mi perspectiva, tendrá consecuencias importantes en el teatro de la post-pandemia. Me refiero a que, si el teatro continúa siendo un fenómeno vivo, la pandemia no afectó ese núcleo, ni

9 Ver mis ensayos “El día después: reflexiones para la postpandemia” y “Teatro: vida, sentidos y presencialidad. Conjeturas a propósito de la pandemia”.

tampoco afectó la presencialidad de teatristas y público. Lo que se puso en emergencia fue, en cambio, la “proximidad de los cuerpos”, con múltiples consecuencias –particularmente a partir de una resignificación de los sentidos relegados (olfato, tacto y gusto) y una desestabilización del monopolio audiovisual adjudicado al teatro desde sus orígenes. Es posible que una nueva sensibilidad estética pueda emerger a partir de los sentidos relegados, la cual permita expandir la dimensión del cuerpo.

En este ensayo me propongo abordar algunas puntuaciones que resultaron de la intervención que varios integrantes del grupo tucumano Manajo de Calles realizó en mi *Workshop in Latin American Performance Experience* al comienzo del semestre de primavera 2022 (febrero 7 y 9) en Whittier College, California. En estas intervenciones y en conversación con los estudiantes que asisten a ese taller, los teatristas invitados nos contaron el proceso de creación de la obra *5 Pesos*, una adaptación muy libre de *El público*, de Federico García Lorca. Sus intervenciones dejaron en claro que, más allá de los contenidos que podrían establecerse en su diálogo con la pieza de Lorca, *5 Pesos* fue concebida como una *experiencia* más que como teatro; y esta experiencia, de la que quiero más adelante enfatizar algunos aspectos, fue su manera de pensar el teatro o hacer pensar al teatro.

5 Pesos fue presentado varias veces en el 2021 (al principio completamente por *streaming* en vivo y luego algunas presentaciones híbridas), y dio lugar a una reseña de mi autoría, también publicada en su momento.¹⁰ No fue teatro filmado, sino que tanto teatristas como público estaban en vivo y presentes (pero no próximos). Por esto, prefiero hablar entonces de ‘teatro de proximidad’, ya que es lo que define al teatro como lo conocíamos, y no de presencialidad.

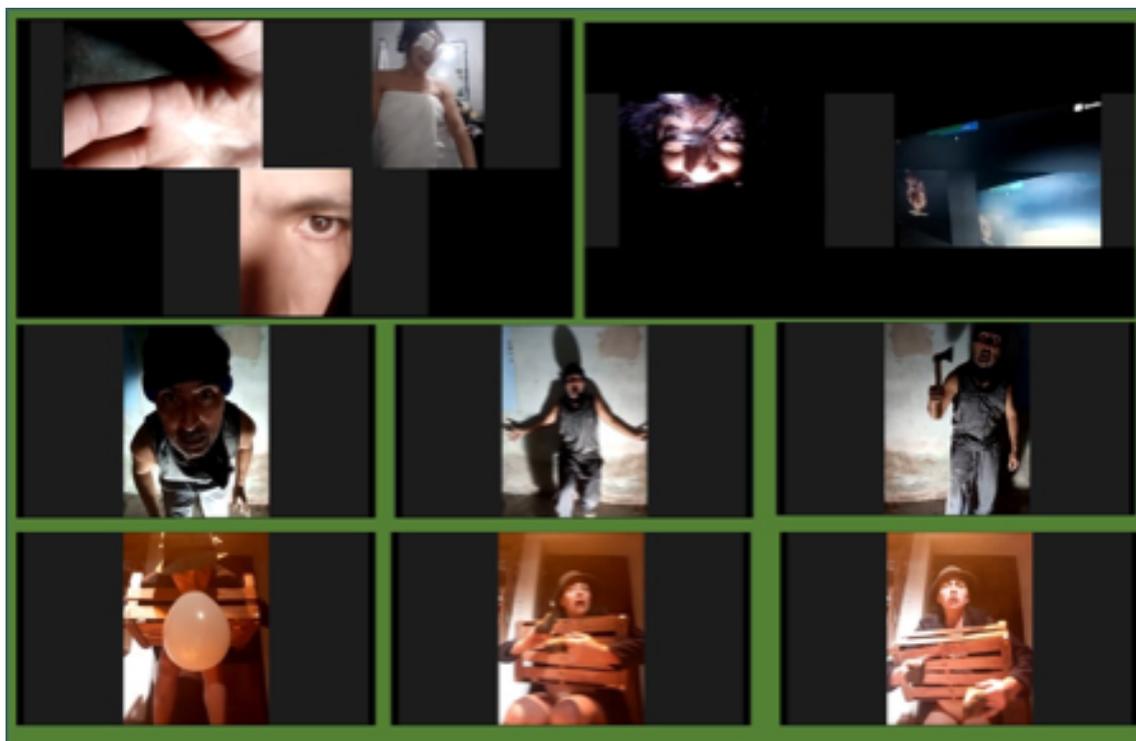


Collage de fotos de *5 Pesos*. Gentileza de Manajo de Calles

10 Ver “5 Pesos”.

Si me interesó este trabajo de Manajo de Calles fue, precisamente, porque, a diferencia de todo lo que pude ver durante la pandemia, hacía pensar al teatro; no había un hacer teatral urgido por dar cuenta de una agenda temática específica. Muchos trabajos ofrecidos durante la pandemia se enfocaban en dar cuenta de los sufrimientos causados por ésta (el encierro, la distancia social, etc.), pero no hacían pensar al teatro. Por eso, a partir de las intervenciones en el Workshop, surgieron una serie de cuestiones que pretendo solamente enumerar y comentar, porque abren la puerta a un pensar meditativo, con consecuencias futuras para el hacer teatral en general y su pensar calculante.

Como lo indica el mismo título de mi taller, también se trata de una *experiencia* performativa. Cuando hace más de 20 años lo titulé de ese modo, lo hice para tener un amplio margen de experimentación evitando restringir la creatividad a los protocolos del ‘teatro’ o, mejor, de la teatralidad del teatro o de la institución-teatro. Al mismo tiempo, el vocablo ‘experiencia’ no prometía ‘teatro’, dejando abierto el campo de la recepción en el sentido de no contaminarla con una falsa expectativa adherida a los códigos tradicionales de la representación.¹¹



Collage de fotos de *5 Pesos*. Gentileza de Manajo de Calles

Durante la intervención de Manajo de Calles, los integrantes enfatizaron este aspecto: más que teatro, con *5 Pesos* se propusieron realizar una experiencia, pero no restringida al trabajo del teatrista, sino instalar una experiencia bifronte, esto es, pensada tanto para intervenir del lado del teatrista como también afectar al público. De ahí, cierta conexión con la obra lorquiana. Uno podría decir que esta propuesta es la que siempre sostiene todo proyecto teatral. Sin embargo, para Manajo de Calles, no se trató de eso: dejaron en claro en su intervención cómo relacionaban la experiencia a las determinaciones de la tecnología (uso de la cámara de la computadora, uso del celular, más las condiciones ventajosas o no

11 En las experiencias presentadas por mi Workshop, particularmente en los últimos 10 años, aunque se realizaban en espacios alternativos, sin asientos y sin escenario que identificara el lugar de la escenificación, el público tenía tan incorporados y naturalizados los códigos de la sala teatral, que les tomaba bastante tiempo acomodarse a los avatares y nuevas propuestas del espectáculo.

del formato Zoom). Fue por eso que se refirieron a dos aspectos cruciales: el primero, la categorización del 'error' que podría ocurrir a partir del uso de la tecnología y, el segundo, la apelación a la teatralidad de la fiesta, tal como la tomaron de mi propuesta sobre la política de la mirada en y para la praxis teatral.¹² Me parece que estas dos cuestiones plantean precisamente un re-pensar la teatralidad teniendo en cuenta no solo la situación de pandemia, sino la posibilidad de imaginar nuevos recursos para un teatro futuro, sea de proximidad o de virtualidad.

Del error y la tecnología

Como lo manifestó Verónica Pérez Luna al referirse a la larga trayectoria experimental de su grupo Manajo de Calles, la apelación a las tecnologías les planteó un desafío porque tenían poca o ninguna experiencia con esos formatos, programas o dispositivos. Particularmente se refirieron al uso de la cámara, el cual les impuso no sólo un replanteo de la actuación, sino de la coordinación a distancia de los ensayos y la exploración de los recursos posibles a nivel de iluminación, vestuario, lugar, etc. Nos dijo:

somos originalmente cuerpos escénicos de un teatro que planteó siempre el cuerpo a cuerpo, y la penetración de los cuerpos, penetración en todos los sentidos, sin miedos, sin absolutamente ningún tipo de tapujos, los cuerpos desnudos, la cópula de los cuerpos. Ese concepto de que los cuerpos copulan más allá de lo sexual: la carne. Eso es nuestra génesis. Cuando nos vimos en la pandemia todos aislados, esa necesidad seguía. Entonces *5 Pesos* también tiene un poco ese deseo de que esos cuerpos a pesar de la distancia logren esa cópula. (...) *5 Pesos* nace desde la búsqueda de romper el límite de la virtualidad, la de distanciar, de aislar. Estábamos todos aislados, pero buscábamos cómo vivir juntos en ese espacio de la virtualidad y eso nos llevó muchísimo tiempo de trabajo.

El dilema inicial se plantea como 'la tecnología versus la visceralidad de la carne' y, para el teatro constituye un desafío que Manajo de Calles decide aceptar. El uso de la cámara, sin embargo, no va más allá de un entrenamiento técnico, lo cual, como vimos, no es lo que hace pensar al teatro. La cámara, sin embargo, les va a permitir lograr ciertas imágenes que no podían ser montadas en un escenario tradicional. Por ejemplo, una imagen tomada con el celular instalado en el ventilador del techo supone un punto de visión desde arriba y una posición del público que no podría lograrse en un teatro tradicional para una sola escena.

12 Me he sentido sorprendido y halagado de que partieran de la teatralidad de la fiesta como la he conceptualizado en *Teatralidad y experiencia política en América Latina (1957-1977)* (2000) y luego reelaborada en el 2009 en "Aproximación lacaniana a la teatralidad del teatro: desde la fase del espejo al modelo óptico. Notas para interrogar nuestras ideas cotidianas sobre el teatro y el realismo."



Foto gentileza de Manojó de Calles

La cámara permite alejamientos y acercamientos, con los cuales se puede fragmentar el objeto o el cuerpo. Detalles como un *close up* a los dientes de una boca no pueden ser montados en un escenario tradicional con el público frontal. Obviamente, estos recursos ya han sido utilizados por el cine, de modo que aquí todavía no es cuando se hace pensar al teatro. Sandra Pérez Luna y Jorge Pedraza comentaron diversos modos de trabajo con las cámaras, sea de la computadora o del celular; además, insistieron en cómo un número mínimo de objetos cotidianos pueden, de pronto, adquirir una enorme potencia visual. Para Manojó de Calles, el hecho de trabajar desde la casa de cada uno y apelar a objetos cotidianos y cualesquiera, le hizo reflexionar en cómo “el espacio real podía con pocos elementos ser transformado en un espacio creado, un espacio otro”. Verónica, por su parte, se refirió a cómo fue necesario disponer la secuencia de escenas al momento de la composición de lo que se iba a dar-a-ver, porque no sólo estaba la cuestión del ritmo, sino porque había que dar a los actores el tiempo necesario para cambiar la ubicación de la cámara, los objetos necesarios para la escena, el tipo de iluminación, etc. Así, el actor o la actriz se asistían a sí mismos, cubriendo de ese modo el rol de ser escenógrafos para su propio cuerpo.

Estos experimentos técnicos, que el grupo realizó y luego seleccionó para el montaje final, sólo hicieron que el teatro pensara: en efecto, se dieron cuenta de que el uso de la cámara por el mismo teatrista, sea manipulando el celular o bien con el celular fijo, y en condiciones de aislamiento por la pandemia, modificaba completamente el rol del actor y del director tal como se lo conoce en la institución-teatro e incluso en el teatro alternativo. Y es que cuando el teatrista manipula el celular y experimenta con la luz, con la distancia, con los ángulos de cámara, se está autodirigiendo. Sandra afirmó: “el celular forma parte de mi cuerpo”. Es el actor o la actriz quien dispone su escenario y decide sobre el tipo de mirada que quiere; el director pasa a ser un coordinador que, para el caso de *5 Pesos*, quedó a cargo de Verónica Pérez Luna y, según ella misma lo relató, se limitaba a dar entrada y salida desde su computadora a las escenas que cada teatrista realizaba desde su casa a cientos de kilómetros de distancia unos de otros. Cada teatrista, entonces, experimentaba en soledad su escena, la dirigía, establecía el vestuario, el punto de visión, el uso de filtros o velos, el acercamiento o alejamiento, la fragmentación de su cuerpo o del objeto, la hipérbole del gesto o su miniaturización, etc. Luego, la escena tal como el teatrista la diseñaba, era debatida con algún compañero y finalmente considerada por el resto del grupo al momento de la composición de lo que se iba a dar-a-ver al público. Jorge Pedraza contó que “aunque estábamos a mucha distancia uno de otro, y como teníamos ya ciertas afinidades, una amistad, podíamos establecer una comunicación real y que, al hacerlo, no quedaba ausente la emoción. Y si eso ocurría entre nosotros, podíamos usar el medio de esa forma para lograr alcanzar una comunicación similar con otros, desconocidos”.

Por parte de cada miembro del público, la relación con la imagen y lo dado-a-ver también se salía de los protocolos habituales del teatro; en primer lugar, el público, ampliado en la medida en que podía estar a muchísima distancia y en zonas horarias diferentes (ya no era el público local restringido a la comunidad donde se hacía la función), podía también moverse, cambiar su punto de visión, ausentarse por algunos momentos, regresar a la pantalla, conversar con alguien con micrófono silenciado (*muteado* es el neologismo sobre el 'mute' del inglés que usan en Argentina) o bien, como veremos, decididamente intervenir durante la función si se daba el caso de un 'error'. A diferencia de los protocolos sociales requeridos para asistir a una sala teatral (reservar entradas, vestirse adecuadamente, viajar, etc.), la invitación por *streaming* no exigía prepararse con anterioridad; desde la comodidad de su casa podía ver la función en pijamas o tomando una bebida o comiendo. No necesitaba estar a oscuras y obligado a permanecer sentado, quieto y callado como en la butaca de un teatro. Al caminar y desplazarse por su casa, al ir a abrir la heladera sin perder contacto con la escena en pantalla, el público también optaba por el punto de visión, por la distancia que deseaba en ese momento, tal vez fragmentando a su vez la pantalla o apreciando la imagen en escorzo. Como vemos, toda la teatralidad del teatro quedaba conmovida por ambos lados del encuentro.

La cuestión del 'error'

En cuanto al 'error', para Manajo de Calles, éste fue pensado en positivo: por ejemplo, podía caerse la conexión a Internet, podía ocurrir que un actor olvidara abrir micrófono o cámara. En estos casos, el grupo lo tomó como irrupción del azar, y enfrentaron estos 'errores' con optimismo porque les abría a nuevas posibilidades de creación. Según comentaron, ocurrió incluso que, en momentos en que irrumpía un 'error', alguien del público intervenía y alertaba sobre él. "Nunca –nos dijeron– le muteábamos el micrófono al espectador ni la cámara. Dejábamos que interfiera y tomara decisiones, que tuviera participación activa, para lograr lo festivo". Y agregaron:

Imposible tener un director porque la obra se autodirige con lo que se va haciendo. Si se cortó la conexión, hay que esperarlo y poner en evidencia el error. En todo caso, hay que preguntarse qué es un error. Es más saludable poner en evidencia lo real y hacerlo jugar. Si el error es parte del juego, el otro puede jugar con eso, ahí alcanzamos la fluidez y le perdemos el miedo a lo que el otro entienda. En lo virtual, no tenés que ser actor con una preparación específica, cualquiera puede jugar con la tecnología y experimentar la creatividad. Para el que ejerce la mirada de la dirección es liberador porque uno siente que no puede imponer el modelo de la obra que supuestamente el director tiene en la cabeza. La dirección se multiplica, la puede ejercer el compañero cuando, por ejemplo, avisa que el otro está muteado. Hasta un miembro del público puede intervenir y asumir, momentáneamente, un rol de director. En esta plataforma se dirige el trabajo mismo, la obra se arma como un rompecabezas que no tiene una sola forma, que tiene muchas posibilidades, las piezas son cambiantes.

Y agregaron:

El error contribuye a la idea de que se está aquí y ahora. Y entonces alguien avisa: “estás muteado, no abriste cámara”, etc. Y por eso hay que hablar de experiencia y no de espectáculo, a la manera tradicional, como algo ya empaquetado y para el cual una irrupción de este tipo es sentida como irreparable. ¿Qué es un error? ¿O es azar? El espectador no lo sabe. Ese error puede ser lo más rico en la experiencia virtual. El error es siempre parte del juego; el error es querer disimular el error. Hay que aprovechar el error, es bueno incorporar lo que pasó. Allí aparece el disparate, la cosa nueva y lo que hace que eso sea lo más vivo que nunca. El error marca un ritmo: esto no lo puede hacer el teatro tradicional. En lo virtual se crea o se abre la posibilidad de diálogo.¹³

El supuesto ‘error’, como puede notarse, nos remite a la mirada del Otro, en este caso, las tecnologías que usamos y de las cuales dependemos. En una primera consideración, se podría pensar que el ‘error’ se instala como una variante del distanciamiento brechtiano, con la diferencia de que, en el caso de lo virtual y tal como lo plantea Manojó de Calles, ese distanciamiento no ha sido planificado, simplemente irrumpe como marca o signo de un Otro que, por un instante, sale de la invisibilidad y se presenta inesperadamente, no como un convidado de piedra, aunque un poco espectral, como el del mito donjuanesco.

Para la praxis teatral, se abre aquí un campo fértil para pensar esta intervención inesperada; la inevitable inercia que obliga al público a dar sentido no podría evitar la consideración de esta irrupción, ya no tanto como un azar, sino a la manera de la *tyche* lacaniana. Para Lacan la *tyche* da cuenta de un encuentro con lo real” y “yace siempre tras el *automaton*” (1987, p. 62), esto es, “lo real –agrega– está más allá del retorno, del regreso, de la insistencia de los signos, a que nos somete el principio del placer” (1987, p. 62). Si la tecnología se nos presenta como *automaton*, donde los signos estarían siempre disponibles para satisfacer nuestra ilusión de dominio sobre ella; la *tyche*, en cambio, se encarga de alertarnos sobre una dimensión de la tecnología que escapa a nuestro poder. Me atrevo a leer esta relación con lo Real (también en sentido lacaniano, como diferente de la ‘realidad’) en la frase deslizada por Manojó de Calles cuando nos dijeron que “es más saludable poner en evidencia lo real y hacerlo jugar”. Se diseña allí una estrategia importante para que la praxis teatral haga pensar al teatro, ya que frente a lo Real como *tyche*, se puede hacer jugar dicho Real a nuestro favor, retornándolo o capturándolo –con toda su carga de sufrimiento, dolor, malestar– a una dimensión imaginaria entendida como juego creativo del grupo y como una dimensión estética placentera.

Como puede apreciarse, todo el comentario compartido por Manojó de Calles dispara un pensar teatral que comienza a desestabilizar los pretendidos roles fijos en un proceso de producción teatral, a la vez que inspira un espectro de posibles experiencias expresivas y creativas que están al alcance de la mano de cualquiera que se lo proponga. Las redes sociales ya han dejado constancia de cómo sin ninguna preparación previa las personas pueden apelar a un público para dar testimonio de sus ideas y acciones. En lo que concier-

13 El diálogo, el espect-actor o actor-espectador, la participación, la posibilidad de cualquier individuo de desarrollar sus capacidades creativas sin formación profesional y otras cuestiones expuestas por Manojó de Calles ya tienen un antecedente en el Teatro del Oprimido de Augusto Boal. La diferencia con aquellos procedimientos del Teatro Foro o el Teatro Legislativo, obviamente, se da en el uso de la tecnología.

ne al teatro, es evidente que esa práctica hoy usual comienza en lo teatral a difuminar los perfiles (actor, director, etc.) y las tareas antes solamente atribuidas y restringidas a un rol específico.

El 'ver verme o verme ver' y la teatralidad de la fiesta

Quiero rescatar otro aspecto que merece una investigación detallada desde el punto de vista de la praxis teatral y que decididamente lleva a hacer pensar al teatro; Sandra Pérez Luna, actriz del grupo, manifestó

En la experiencia personal, trabajaba mucho con la fragmentación, el acercamiento o alejamiento, con cámara en mano o fija, buscando distintos ángulos, como un foco, haciendo un recorte de eso que se podía llegar a ver. En esta experiencia eso fue para mí lo más loco: me estoy mirando a mí misma, soy mi propia espectadora primero. Hay un desdoblamiento del actor o actriz; en ese sentido, estoy mirándome mirándome, viéndome ver o ver verme.



Foto gentileza de Manajo de Calles

El actor tradicional es visto por el director, por un otro externo a él. Incluso el espect-actor de Boal es siempre visto por los otros. En esta experiencia con el celular hay un desdoblamiento que implica, en lo profundo, una necesidad de repensar, por un lado, la cuestión del narcisismo (no de la vanidad del actor) según la conceptualización realizada por el psicoanálisis y, por otro lado, la construcción del cuerpo. En el teatro tradicional el actor imagina su cuerpo de un modo diferente a la forma en que es visto por los otros actores, por el director y por el público. Pero en esta experiencia impuesta por la pandemia, el actor o actriz pone en crisis, en primer lugar, la relación entre el Ideal del yo y el yo Ideal y, en segundo lugar, recupera desde la otredad del dispositivo tecnológico un cuerpo como si tuviera ahora *el poder* de acceder al ojo de un partenaire externo y ver cómo es visto por el otro. ¿Qué hay aquí de imaginario, de simbólico y de real? Esta reconsideración del actor a partir del uso de la tecnología es la que cala profundo en la praxis teatral y exige una intensa investigación en tanto constituye una experiencia medular que abre nuevos horizontes para el futuro del teatro.

Cuerpo imaginario, cuerpo simbólico y cuerpo real establecen a partir de esta experiencia un juego diferente al que tenían en la tradición teatral y especialmente en la base de toda teoría de formación actoral. Basta recordar los momentos decepcionantes relatados por Kostia-Stanislavski frente a Tortsov para ver los desajustes entre estos tres cuerpos a

partir de dos puntos de visión diferenciados y, no hay que olvidar, a la mayor o menor intervención de ese tercero invisible que es la mirada del Otro bajo la cual estudiante de teatro y maestro, o bien actor y director, realizan su tarea. Resulta innecesario insistir en que estos tres cuerpos no se corresponden con el soma biológico, nocionalmente ambiguo tal como ha sido instrumentado por algunas técnicas actorales, incluso hoy con los entusiasmos por las neurociencias.

Los integrantes de Manajo de Calles se refirieron a esta experiencia con la *visión* (registro imaginario) y la *mirada* (registro simbólico) cuando plantearon su trabajo a partir de la teatralidad de la fiesta. La política de la mirada, tal como la he venido sosteniendo desde hace años, supone seis estructuras de teatralidad, definidas a partir de una lógica sostenida por una serie de elementos coadyuvantes a nivel fenomenológico: cuerpos, luz, lugar, ojo. Estas estructuras, derivadas unas de otras, se ordenan en una génesis ideal: seducción, ceremonia, contra-rito, rito, teatro y fiesta.¹⁴ Estas estructuras de teatralidad están todas marcadas por el poder y el deseo, por eso la teatralidad que resulta constituye un concepto y define una política; aquí el vocablo 'teatralidad' no funciona como una vaga noción, tal como suele aparecer en el discurso cotidiano de los teatristas o en los múltiples sentidos, a veces absurdos, que adquiere en muchas bibliografías académicas.

Cuando Manajo de Calles habla de la teatralidad de la fiesta se refiere precisamente a esa proliferación, errancia y dispersión de los puntos de visión y la consecuente puesta en crisis de la mirada, que siempre es hegemónica. Al respecto, Verónica Pérez Luna nos dijo:

Otro concepto que trabajamos siempre es el concepto de la teatralidad de la fiesta, tal como lo ha planteado Gustavo. El teatro tiene posiciones políticas de acuerdo a cómo juegan las fuerzas, las miradas. Tomamos ese concepto de lo festivo como contagio de los cuerpos, como búsquedas de direcciones múltiples para evitar que se instale una sola dirección de la mirada, que el relato no esté unificado en una sola línea de interpretación posible, que uno pueda permitirse el caos, el azar, como una forma no programada, no estar ceñido a respetar algo y liberarse de eso. La obra planteaba precisamente esto.¹⁵

A partir de este planteo que afecta tanto la visión del actor sobre sí mismo y la de cada miembro del público, se ataca y se afecta la mirada hegemónica teatral implicada en la imposición del mono-foco y la inmovilización de los cuerpos, sea en la escena como en la platea. Esta cuestión dio lugar, como es sabido, a muchos planteos para afectar lo monofocal de la teatralidad del teatro (cuyo modelo alcanza su perfección en el diseño de la sala a la italiana, que reproduce a nivel teatral las relaciones de producción del capitalismo). Plantear el teatro circular o ubicar la escena en medio de dos gradas opuestas y con puntos de visión enfrentados fueron modos de afectar parcialmente la opresión anti-democrática de la teatralidad del teatro. Jerzy Grotowski fue el que más experimentó con desbaratar la

14 La génesis ideal en sentido marxista difiere de la génesis real en el proceso histórico concreto. Varias de las estructuras de la teatralidad tienen su correlato en la génesis real como, por ejemplo, el rito con la figura del juglar. Pero el contra-rito no tiene un correlato en la génesis histórica o antropológica. De paso, es importante recordar que los nombres que he asignado a cada estructura de la teatralidad no se corresponden con el sentido de esas palabras en otras disciplinas o en el discurso cotidiano.

15 En castellano, la palabra 'mirada' cubre el sentido de visión. Sin embargo, a partir de Lacan, es necesario distinguir mirada (registro simbólico) de visión (registro imaginario). La visión corresponde al ojo; la mirada es siempre la mirada del Otro hegemónico. En francés y en el *Seminario 11* donde Lacan trabaja la mirada, se usa *regard*, que se ha traducido como mirada y a veces como visión.

mirada del Otro de la institución-teatro.¹⁶ Experimentaciones durante la década del 60, como los happenings, fueron intentos de destruir los corsés impuestos por la teatralidad del teatro, la cual –no olvidemos– se instala no solo en salas sino también en espacios abiertos y alternativos. En el caso del actor y a partir del uso del celular, tal como nos lo detallaron, en ese ‘ver verme o verme ver’ (“mirándome mirándome”) se va todavía más allá en este poner en crisis la mirada hegemónica: en efecto, al situar el juego de visiones a partir de las posibilidades del celular, se limita o cancela la complicidad de visión y mirada ejercida por un Otro/otro externo y centrado o panóptico. El actor se transforma en un ‘espect-actor’ –e invita al público a salirse también de su rol tradicional; al hacerlo, ambos se apropian de su propio cuerpo y de cómo quieren mirarlo y hacerlo ver.¹⁷

Sin embargo, la praxis teatral no puede dejar de hacer pensar al teatro y preguntarse, en relación a esta escena del ‘ver verme o verme ver’ evocada con todo su éxtasis por Sandra y facilitada por el celular u otro gadget similar, hasta qué punto este modo casi autopoético a cargo del actor, no configura más que un señuelo que captura al yo y podría anonadar, alienar al sujeto. Aquí se requiere tomar en consideración cómo Lacan se ha referido a esta cuestión. En el *Seminario 11*, Lacan nos dice:

Aun [sic] más, los fenomenólogos han podido articular con precisión, y de la manera más desconcertante, que está clarísimo que veo afuera, que la percepción no está en mí, que está en los objetos que capta.¹⁸ Y sin embargo, capto el mundo en una percepción que parece pertenecer a la inmanencia del *me veo verme*. El privilegio del sujeto parece establecerse con esta relación reflexiva bipolar, por la cual, en la medida en que yo percibo, mis representaciones me pertenecen.

Por eso, el mundo está signado por una presunción de idealización, por la sospecha de que sólo me entrega mis representaciones. (1987, p. 88)

Lacan tildará de idealista esta ilusión de la conciencia, del yo en cuanto al conocimiento del mundo y de sí mismo; para Lacan la filosofía idealista camufla bajo un entusiasmo vano del yo su relación con el mundo y, por debajo de sus postulaciones triunfalistas, desliza un aspecto inherente al sistema de producción capitalista: en efecto, la filosofía, bajo la afirmación de que “*me pertenecen* [...] las representaciones, evoca la propiedad” (1987, p. 88) supuesta del sujeto sobre el mundo. Si el ojo está del lado del yo, la mirada está del lado del mundo, de la carne del mundo. Es ese mundo el que impone los modos de percepción y no al revés. El mundo sería para la filosofía idealista como ese ‘bien esquivo’ del famoso soneto de Sor Juana (“Detente, sombra”). En efecto, la musca mexicana ya había planteado con su barroquismo lo que Lacan conceptualizará, también con afán barroco, mucho tiempo después: ese ‘bien esquivo’ que ha capturado al yo, se fuga y deja al sujeto poético en la vana satisfacción de conservarlo en la prisión de su fantasía. Ese bien esquivo, el que provocó su alienación amorosa, es un bien “fugitivo” que seduce, que captura como un imán, burla y finalmente huye, dejando al yo la única posibilidad de conformarse con ello, es decir, conformándose con la sombra, la ilusión, la imagen, la ficción de dicho bien. Lacan acusa a esta trampa idealista como responsable del anonadamiento del sujeto. Al proponer

16 Ver mi libro *Grotowski soy yo. Una lectura para la praxis teatral en tiempos de catástrofe*.

17 En una de las funciones de *5 Pesos* a las que asistí, podía verse, en algunos momentos, cómo algún miembro del público se levantaba y desaparecía, o hacía algunas acciones cotidianas, como servirse un vaso de vino o hablar con otra persona de la casa.

18 En otro momento del seminario, Lacan relatará su experiencia con un pescador y una lata de sardinas flotando en el mar que, nos cuenta, lo ‘miraba’ y lo desestabilizaba como sujeto.

la mirada como registro simbólico que gobierna la visión en tanto registro imaginario, Lacan recurre a la imagen de la “vuelta al revés como un dedo de guante en tanto parece manifestarse allí [...] que la conciencia, en su ilusión de ver verse, encuentra su fundamento en la estructura vuelta del revés de la mirada” (1987, p. 89). Específicamente en *5 Pesos*, queda todavía por analizar y debatir cómo intervino la mirada del registro simbólico. Por lo que venimos comentando, es evidente que al menos se puso en crisis la mirada de ese Otro teatral hegemónico, algo que el grupo venía haciendo desde hacía tiempo, pero esta vez en diálogo con una situación de pandemia, de encierro y distanciamiento, y una apelación a la tecnología fuera del uso habitual de representación, de registro, de grabación o de archivo.

A manera de conclusión

La experiencia de Manojó de Calles ha desplegado toda su potencia durante la pandemia; no se propuso hacer teatro filmado, sino que partió de las concretas situaciones a las que dicha pandemia nos obligaba para sobrevivir y conservar nuestra salud. Manojó de Calles no se propuso hacer una experiencia para paliar la desesperación en la que nos ponía el Covid 19 con un entrenamiento más o como una letanía sobre los sufrimientos en los que nos debatíamos. Manojó de Calles decidió partir precisamente de pensar el teatro a partir de las restricciones mismas en las que vivíamos nuestra vida cotidiana. Siendo un grupo que, como vimos, sostuvo siempre “la penetración de los cuerpos”, tanto en sus presentaciones en sala o callejeras, no renunció a investigar y pensar cómo esa convicción estética quedaba desafiada por las condiciones de la pandemia. Su trabajo nos ha permitido elaborar cuestiones que apuntan a desestabilizar y transformar las más naturalizadas ideas impuestas por la teatralidad del teatro. Su trabajo es meritorio pero, sobre todo, es sumamente fértil para abriarnos los senderos de meditación que hacen pensar al teatro.

La praxis teatral debe entonces partir de la radicalidad de esa experiencia de los teatristas tucumanos, pero a su vez debe ser también muy cautelosa con estos recursos brindados por la tecnología; sin duda, constituyen recursos técnicos útiles para el pensar calculante que, como vimos, tienen la capacidad de desestabilizar convicciones sostenidas en lo hegemónico, pero que requieren de un pensar meditativo capaz de afectar la esencia misma del teatro. Por un lado, como vimos, esta experiencia con el celular da al yo un sentido de emancipación respecto de la autoridad del director; sin embargo, esa emancipación, si no recupera el diálogo grupal y se integra al colectivo, podría no ser más que ilusoria, contingente o meramente circunstancial. A la vez dicha experiencia del ‘ver verme o verme ver’, en toda su potencia creativa (lo creativo siempre está del lado de la invención provocada por el registro imaginario), corre el riesgo de ceder a la imposición simbólica impuesta por la sociedad neoliberal: el entusiasmo podría llevar al teatrista a un acentuado individualismo enganchado a su vez a esa ideología del “ser empresario de sí mismo” planteada por Michel Foucault en *El nacimiento de la biopolítica*, ideología que camufla o vela a su vez el modo en que la economía interviene en el campo de las conductas y, obviamente, en el campo de la creación teatral. Manojó de Calles, como nos lo manifestaron, no ha quedado atrapado con estos señuelos, porque su trabajo no se circunscribe a la experimentación del actor con la tecnología y los objetos en la producción de su propia autopoiesis, sino que el producto que de allí emerge circula luego entre los otros miembros y finalmente se debate grupalmente al momento de la composición de qué se proponen dar-a-ver para abrir al diálogo con su público. La praxis teatral no puede renunciar a lo grupal ni descuidar la relación del grupo con el Otro simbólico –ese Otro-que-no-existe, como decía Lacan, pero del cual no podemos prescindir— y la dimensión del inconsciente como transindividual.

Referencias Bibliográficas

- Dubatti, Jorge. (2017). "Contemporaneidad y Territorialidad: Pensar el Teatro de Buenos Aires en el siglo XXI". En Crespo Buiturón, Marcela. *Escrituras Híbridas en la Literatura Argentina: Abordajes actuales de la teoría y crítica literarias*. Buenos Aires: Universidad del Salvador. 41-58
- Foucault, M. (1969) "¿Qué es un autor?". Editado por el *El Seminario.com.ar* http://23118.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/musicoterapia/informacion_adicional/311_escuelas_psicologicas/docs/Foucault_Que_autor.pdf
- . (2012). *El nacimiento de la biopolítica*. Curso en el Collège de France, 1978-1979, Buenos Aires: FCE.
- Fritz, Birgit. (2021). *The Courage to Become. Augusto Boal's Revolutionary Politics of the Body*. Wien: Danzig & Unfried.
- Geirola, Gustavo. (2022). "De la frontera al litoral: Procedimientos de violencia dramática en tres obras de Virginia Hernández". *Argus-a Artes y Humanidades/Arts & Humanities* Vol. XI Edición N° 41. <https://www.argus-a.com/publicacion/1595-de-la-frontera-al-litoral-procedimientos-de-violencia-dramaturgica-en-tres-obras-de-virginia-hernandez.html>
- . (2021). "Teatro: vida, sentidos y presencialidad. Conjeturas a propósito de la pandemia". *Argus-a Artes y Humanidades/Arts & Humanities*, Vol XI Edición N° 42. <https://www.argus-a.com/publicacion/1607-teatro-vida-sentidos-y-presencialidad-conjeturas-a-proposito-de-la-pandemia.html>
- . (2021). "5 Pesos". *Argus-a Artes y Humanidades/Arts & Humanities* Vol. X.39. <https://www.argus-a.com/publicacion/1546-5-pesos.html>
- . (2021) *Grotowski soy yo. Una lectura para la praxis teatral en tiempos de catástrofe*. Buenos Aires/Los Ángeles: Argus-a Artes y Humanidades/Arts & Humanities.
- . (2020). "El día después: reflexiones para la postpandemia". Proaño Gómez, Lola y Lorena Verzero, eds. (REAL). *Mutis por el foro. Artes escénicas y política en tiempos de pandemia*. Edición de ASPO. 259-271. <https://drive.google.com/file/d/1G6qahzvAKSqxuLHq6zgncRUgqlHWXXz/view>
- . ([2000] 2018). *Teatralidad y experiencia política en América Latina (1957-1977)*. (1ra. Edición: Irvine, California: Gestos, 2000). Los Ángeles/Buenos Aires: Argus-a Artes y Humanidades/Arts & Humanities.
- . (2009) "Aproximación lacaniana a la teatralidad del teatro: desde la fase del espejo al modelo óptico. Notas para interrogar nuestras ideas cotidianas sobre el teatro y el realismo." Pellettieri, Osvaldo, ed. *En torno a la convención y la novedad*. Buenos Aires: Galerna/Fundación Roberto Arlt. 33-52.
- Heidegger, Martin. (2007). *Filosofía, Ciencia y Técnica*. Edición y prólogo de Jorge Acevedo. Trad. y prólogo de Francisco Soler. Santiago de Chile: Universitaria.
- . (2005). *¿Qué significa pensar?* Trad. de Raúl Gabás Pallas. Madrid: Trotta.
- Lacan, Jacques. (1987). *Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.