

La máquina teatro.*

EGW.

Para introducir este texto permítanme hacer una pequeña declaración: El arte es una máquina de guerra. Aún en la posmodernidad, o mejor dicho, justamente en la posmodernidad, es una máquina de guerra. Solo se trata de decidir hacia qué lado vamos a apuntar los cañones.

El teatro es, en consecuencia, una máquina de guerra. El teatro es una máquina de guerra que apunta sus cañones al estado. El estado es otra máquina de guerra, que apunta sus cañones a los sujetos. Pero, ¿qué es el estado? Toda agrupación que pretenda la institucionalización de las prácticas sociales y las personas. Vale decir, el estado no sólo está en el estado, sino en todas –casi todas, para no sonar demasiado nihilista- las instituciones.

Todo estado, toda institución -por bienintencionada que sea- se enquista rápidamente y se herrumbra. Contra el óxido que éstas producen, debemos disparar nuestros cañones antioxidantes.

El teatro debe ser, entonces, una práctica anti institucional del saber. Y como tal, debe asumir su condición política. Pero atención: distingamos entre *lo* político y *la* política. En teatro, la política sería el remate oral y visual de baratijasseudoprogresistas a través de discursos políticamente correctos, que afirman lo que el público desea escuchar; en cambio lo político sería la imbricación de una forma y contenido nuevas que descoloque las presunciones del público, que no sean afirmativas, o mejor dicho, que afirmen sólo su carácter abierto y su incomodidad (la suya y la del público).

Ergo, el teatro no es político por su temática sino por su modo o procedimiento formal de acción. El teatro deviene político, como cualquier arte, cuando propone una interrupción poética de la ley. Deviene político cuando se transforma en potencia para cuestionar y desestabilizar al espectador en la construcción de su identidad y realidad, y va más allá del clásico drama mimético que queda preso en la representación y reproduce ideologías existentes y prevaecientes. Es político cuando propone un claro proceso de subjetivación del público, es decir: un retorno al sujeto (sujeto social, sujeto ético, pero sujeto al fin) como acto de resistencia.

Éstas son las armas de mi máquina de guerra; si a alguno les sirven, que las tome y las reconstruya según su punto de vista; pero si se discrepa, mucho mejor, al final de este soliloquio podremos discutir y deslizar hacia futuro nuestros acuerdos o desacuerdos:

Para empezar, el teatro es transversal por naturaleza. No se construye por jerarquías (las habituales son los dominios que suelen ejercer los textos teatrales y los actores), sino por la abolición de las mismas, y el restablecimiento de las funciones o roles que les son intrínsecamente propias. Entonces, suprimiendo rangos, el teatro es un diálogo en forma de flujo horizontal de diferentes componentes: el campo espacial, con su espacio real y su espacio ficcional, el campo temporal, con su tiempo real y su tiempo ficcional, el campo literario, con su texto escrito y/o dicho, el campo expresivo o interpretativo, con un cuerpo en presencia y su fisonomía, gesto, movimiento, cinética, coreografía, gestualidad y voz; el campo sonoro, con el sonido, música original, sonorización y musicalización; y el campo visual, con la escenografía, utilería, colores, texturas, perspectivas, puntos de vista e iluminación.

La organización de todo este flujo da como resultado aquello que llamamos teatro.

Hace falta mucho más que un texto para hacer teatro.

Sigo apuntando, como quien lee un apunte pero también como quien apunta un arma.

A partir de las teorías de la subjetividad, se hace necesario la deconstrucción del personaje dramático, y la clásica relación entre teatro y drama (entendiendo esta como fábula).

El teatro debe ser un palimpsesto, pura intertextualidad e intratextualidad.

Ser pura estética del espacio/tiempo/cuerpo. Mezcla de géneros: performance conceptual experimental, teatro-danza físicos, teatro multimediatico, nuevas dramaturgias, montajes de dramas clásicos con acento en su deconstrucción, happenings, poemas escénicos, site-specifics, instalaciones teatrales, etc; todos contra la histórica dominación del texto.

En él, el espectador debe completar los huecos en las narrativas dramatúrgicas y transformarse en testigo activo de la acción, construyendo él mismo sentido subjetivo.

El texto escénico debe plantearse como escritura contemporánea. Palabras para ser vistas en la escena más que para ser escuchadas.

Se debe profundizar la imposibilidad del teatro de ser comprendido de una sola vez; debe ser difícilmente examinable, y no hacer al mundo manejable ya que el mundo es cada vez menos manejable y examinable. No significa esto que no se pretenda hacer un relato del mundo pero sí que no se aspira a representar al mundo como una totalidad.

Ausencia de paradigmas dominantes, y ausencia de procedimientos catárticos. Para catarsis está la iglesia o el psicoanálisis.

Ambigüedad, discontinuidad, heterogeneidad, pluralismo, códigos múltiples, subversión, perversión, deconstrucción, anti mimesis, resistencia a la interpretación, mediación, exposición, peripecia, catástrofe, transición, correspondencia, polivalencia, simultaneidad, montaje, fragmento.

Aún así, la construcción del teatro contemporáneo se debe hacer sobre las bases o cenizas de los elementos dramáticos tradicionales. Pero embarazándolos para generar un nuevo material que deje rastros del viejo, y que hable desde el aquí y ahora. Embarazar el drama tradicional de la misma manera que Deleuze embaraza a los filósofos clásicos para que hablen de una manera diferente.

Que el arte no imite a la vida, sino que la vida imite al arte.

El teatro es previo al texto, surge del ritual y pasa por la danza antes de llegar a él. Es un diálogo, un ceremonial con los muertos, a decir de Müller o de Genet.

Se trata de buscar hoy una utopía post antropocéntrica.

Experimentar con la sinestesia, es decir con la capacidad neurológica de mezclar varios sentidos, como proceso de comunicación.

Teatro de texturas, no de textos.

Presencia y no representación, experiencia compartida y no comunicada, proceso y no producto, manifestación y no significación, impulso de energía y no información.

Que el sentido quede pospuesto o en suspenso.

Que la comodidad y la seguridad del público se quiebre.

Que la realidad de la escena sea autónoma, y que busque una forma poética inexorable.

Pensar la economía escénica a través de la síntesis, que no significa pobreza, sino la utilización de los mínimos recursos imprescindibles para lograr la máxima expresión.

Siguiendo a Ranciere, que la obra asuma su condición de maestro ignorante y el público su condición de espectador emancipado. No hacerle al público concesiones demagógicas, y no pedirle una mirada indulgente.

Que la mirada crítica de ambos sea impiadosa. Abajo la dictadura del aplauso. Desterrar el aplauso, con la pretensión de dividir la platea. Trabajar para el disenso, de modo de fomentar la subjetivación de eso que se llama público. Tomar al espectador como sujeto colectivizado, no como masa ni como individuo.

El consenso del aplauso achata y unifica las miradas. Crear dos, tres, muchas miradas. Vale decir, que haya tantas lecturas posibles como espectadores en la sala.

Ser amoral en la creación. Ni moral ni inmoral. El arte es amoral. Luego vendrá la ética, cuando la mirada privada se haga pública.

Trabajar con restricciones, asociaciones frágiles, con un universo propio con leyes a cumplir, con veladuras de modo tal de que la imagen sea difusa y no se cristalice.

Ser extranjero en el trabajo. Volver a mirar una y otra vez, como si fuera la primera. O la última.

Metaforizar no es elegir una imagen estetizante.

Forma como contenido y contenido como forma.

Del mismo modo que un texto teatral nunca es teatro, una idea nunca es escénica, no puede representarse.

Trabajar con lo obsceno pero no con la obscenidad. Lo obsceno es aquello que está fuera de la escena. Como lo entiende Bataille, es el combate entre Eros y Tánatos, entre la pulsión de vida y la pulsión de muerte. Lo

contrario de lo obscuro es el decoro. Abajo los decorados. Que la esencia quede expuesta. Ir a fondo con la forma.

Establecer una dialéctica con el público. Recuperar la noción de entretenimiento. Arrancárselo a los blockbusters hollywoodenses y restituirle su sentido profundo. Entretener es “tener entre”. Y lo que se tiene entre es la obra, que se construye como un *entre*. Es la síntesis de la mirada del espectador subjetivado y el artista.

La transversalidad de los elementos que componen lo teatral se acerca a la noción de rizoma. Establecer entonces relaciones de devenir con los materiales teatrales: así como el ejemplo de la orquídea y la avispa, que Deleuze toma de Proust. La orquídea se desterritorializa de su orquidiedad para atraer a la avispa, adoptando sus colores, y la avispa se desterritorializa de su avispidad para copular con la orquídea y libar su néctar, esparciendo a su vez el polen. Y ambas, orquídea y avispa, se reterritorializan, abriéndose a lo nuevo, hacia un afuera, hacia líneas de fuga, nos dice Deleuze. Buscar esas intertextualidades, citas y derivas como formas de mutación de la dramaturgia contemporánea.

Buscar crear problemáticas nuevas, operando siempre con conceptos formales. Lo que narra es la forma. Si hay coherencia interna, la habrá también para el público.

Crear una estética que rompa con el alivio.

Establecer una relación de antipatía con el público, no empatía ni apatía. Que el pathos de la retórica estética quede cancelada.

Buscar formatos crípticos, pero nunca herméticos. Lo hermético anula en el artista y en el público la voluntad de la comunicación, mientras que lo críptico la fomenta.

Alejar la realidad naturalista. El arte es parte del mundo, pero tiene una identidad propia. No se necesita recurrir a la mimesis.

Generar experiencias habitables, y no solo visitables o transitables.

El público es siempre más inteligente de lo que creemos, pero el público es siempre más idiota de lo que creemos.

Establecer todas las posibles tensiones (texto-imagen, imagen-sonido, texto-sonido, etc, hasta llegar a la tensión entre obra-público)

Solo los universos personales pueden transformarse en sujetos colectivos de enunciación, nunca los universos privados. No me interesa el color de la ropa interior que usa el artista o si su papá le pegaba cuando era chico, si eso no tiene más pretensión que la exhibición pura. Para eso está Facebook. Por favor, pinta tu aldea con el imperativo de pintar el mundo.

Aceptar saltar al vacío, meter la cabeza en lo oscuro. El teatro como un oficio de riesgo, recuperando su carácter atávico. Reinstalar el concepto de circo (la muerte) y de misa (la trascendencia).

Que el objeto mundo nos interrogue permanentemente. Aprovechar esa corriente de aire que viene del caos. Tratar lo causal como casual y lo casual como causal.

Asumir la única responsabilidad del artista: la de considerar al público como sujeto en posesión de la libertad. Ser políticamente incorrecto. Provocar la peste artaudiana. Ser la herida hedionda en el pie podrido de Filoctetes.

Poner en entredicho todo el teatro hecho hasta ahora (incluso el propio) cada vez que se acomete un nuevo montaje. Romper con los presupuestos escénicos. Iniciar siempre un contrato nuevo, con el público y con uno mismo.

Producir rupturas en la estructura sensible de las percepciones y en la dinámica de los afectos. Trabajar por el disenso, ampliando las formas de enunciación al cambiar los marcos, las escalas o los ritmos.

Construir relaciones nuevas entre la apariencia y la realidad, entre lo singular y lo común, entre lo visible y su sentido.

Utilizar el concepto de *cita* Benjaminiano, en el cual la referencia que se utiliza es sacada de su contexto original, su significación es reasignada, pero porta aún los vestigios, los ropajes descascarados de lo que fue, creando así una noción de fantasma con voces múltiples.

Atención con los significantes vacíos, y mucha más atención aún con los significantes llenos.

Entender que el problema de *lo bello* y del *buen gusto* ya no existe en estética, es un anacronismo. El problema de lo bello es hoy, un problema sólo de los creativos publicitarios, y el del buen gusto, un problema de los fabricantes de helados o golosinas. El arte superó, desde Duchamp y antes también, esas cuestiones.

No enamorarse nunca de las ideas ni de las formas propias.

Los genios artísticos no existen, solo existe el trabajo duro.

Trabajar los signos como capas de una cebolla. La primera capa debe llegar a todos por igual, intentando que nadie quede afuera de esa superficial línea de sentido, democratizando esa primera capa; y a medida que nos sumergimos en la cebolla, los signos pueden ir complejizándose, volviéndose cada vez más eruditos o extrarreferenciales.

La obra debe producir al artista y al espectador un efecto de deseo más que de goce. El goce es presente efímero, y concluye pronto, como el orgasmo. El deseo es siempre a futuro, y es utópico y no conclusivo. Pensar la duración de una obra como el tiempo intrínseco natural de la misma, no como formato impuesto desde afuera. Si una obra tiene que durar quince minutos, que lo haga. Si tiene que durar seis horas, también. Trabajar al borde del accidente, y cuando suceda, capitalizarlo. Francis Bacon nos enseñó eso hace mucho tiempo.

La obra es siempre más inteligente que el artista. Y a veces, que el público.

Nada indica si un texto es o no es teatral. No hay textos teatrales. Mejor dicho, no hay ningún texto que no sea teatral. El Hamlet de Shakespeare no es ni más ni menos teatral que las Páginas Amarillas.

El teatro es crisis, del mismo modo que el arte lo es. Las crisis es una coyuntura de cambios, un cruce de caminos. En el cruce de caminos se encontró Edipo con Layo, su padre, y ahí lo mató. El arte debe buscar matar al padre.

Subjetividad no es lo mismo que arbitrariedad.

Performar no es lo mismo que preformar.

Enfrentar la contradicción de ser un iconoclasta adorador de imágenes, blasfemo y pagano al mismo tiempo.

Baudelaire diría: Ser la herida y el cuchillo.

El artista debe ser invisible en su obra. Flaubert diría: Así como Dios es invisible en la naturaleza.

Buscar que lo sofisticado se encuentre con lo salvaje. Artaud, diría: El teatro, como los sueños, es sangriento e inhumano.

Evitar caer en la tentación del éxito. Müller diría: el arte sirve para defender al hombre de su propia banalidad. Se suele hablar del teatro como del *espacio vacío*. nada más alejado de la realidad que esto. El teatro no es el espacio vacío, sino que es el espacio lleno, así como ni la tela al comenzar una pintura ni la hoja al comenzar un escrito están en blanco. Están llenas de todo lo que los artistas hicieron antes que uno. Se trata entonces de vaciar el espacio que está cubierto por todos los clichés preexistentes y preestablecidos y que hay que borrar, limpiar, laminar y desmenuzar, de iniciar un proceso de decollage para vaciar el espacio, que en realidad nunca estuvo vacío. Ser un nómada buscando recuperar la opción de lo nuevo histórico.

En ese nomadismo perpetuo quizás esté el secreto de lo efímero, la flor de lo teatral. El raro encuentro entre la avispa y la orquídea.

PD: Este texto está construido casi en su totalidad por citas, como todo. Como dicen esos dos pensadores franceses que escribieron juntos durante un tiempo, el secreto ya no está en el “es”, la afirmación, sino en el “y”, la relación.

*** Texto de Emilio García Wehbi lido por ele no dia 10/02/2011 em Conversa Aberta na Oficina Formativa do ERRO Grupo, pelo projeto Manutenção do ERRO com o patrocínio da Petrobras, realizada no Forte Santa Bárbara (Fundação Cultural Franklin Cascaes) em Florianópolis-SC.**