



Esculturas de Enrique Marty. *Perro muerto en tintorería*:
Los fuertes, de Angélica Lidell. Fot. Alberto Nevado.

Éticas del cuerpo

TEATROS PARA EL SIGLO XXI...
¿QUÉ TEATROS PARA QUÉ SOCIEDAD?

En el comienzo está la relación.

MARTIN BUBER (1962: 24)

Este proyecto no está motivado únicamente por el objetivo de documentar un campo cultural difícil de visualizar,² sino al mismo tiempo por la pregunta acerca de la actualidad de todo este espacio de creación y el deseo de pensarlo desde otros lugares no solamente artísticos. Por momentos parecería que no es fácil llegar a ver qué tienen en común unos campos y otros; qué tiene que ver la creación escénica o —por ponerlo más difícil— lo que hoy se entiende por «teatro» con la sociedad de comienzos del siglo XXI, qué relación existe entre la acción que un actor realiza frente a un público y la cultura de los medios y las telecomunicaciones, la cultura de la economía global y la precariedad laboral. Sin embargo, cuando

² El panorama histórico de la creación escénica al que apunta este estudio se completa en el Archivo Virtual de las Artes Escénicas (www.artescenic.org), impulsado por el grupo de investigación ARTEA. En este sitio se puede ampliar la información sobre los creadores, grupos y contextos citados a lo largo de estas páginas.

Zygmunt Bauman (2002: 68) —una de las guías que vamos a utilizar a lo largo de estas páginas—, afirma que el mayor reto para la sociología del siglo XXI es la debilidad de la acción, que se ha venido profundizando en las últimas décadas, podemos pensar que esa pérdida de credibilidad afecta no sólo a la sociedad en términos generales, sino también al escenario como metáfora de lo social. Hacer creíble una acción es, efectivamente, uno de los retos de la creación escénica en la era de la imagen, de los cuerpos sin cuerpo y las comunicaciones por ordenador.

Sobre este fondo de globalización y precariedad, no sólo del mundo laboral, sino también de la escena, hay que entender el término «teatro» que aparece en el título de esta introducción. «Teatros para el siglo XXI» no responde al ánimo de predecir el futuro y menos aún de afirmar lo que debe ser el teatro porvenir, sino a una provocación. La versión neutra, no provocativa, de este título sería «Artes escénicas para el siglo XXI» o en un tono más sugerente «Escenarios para el siglo XXI»; sin embargo dice «teatros», refiriéndose además a unas obras cuya adscripción a este género podría ser discutible. Como afirma Fernando Renjifo en la primera versión de *Homo politicus*, discutir si una cosa es o no es teatro no es el objeto de estas páginas, como no lo era de su obra —«las discusiones de género siempre son reaccionarias»—; lo importante —añadía el autor— no está ahí.

Si este ensayo se hubiera escrito a comienzos del siglo pasado, se hubiera sumado a un coro de voces que no dejaron de anunciar el fin del teatro. A inicios de un nuevo siglo sigue existiendo esta posibilidad de negación, pero esta hipótesis parece interesar menos, no por falta de verosimilitud, sino de operatividad. Las preguntas surgen ahora en un horizonte temporal distinto, están formuladas no en función de un futuro mirado desde un pasado, sino desde un presente que trata de afirmarse

ante la reinención de pasados y el mercado de los futuros, desde lo inmanente antes que lo inminente de esta especie de imposibilidad del teatro acentuada a lo largo de la Modernidad, síntoma a su vez de tantas otras imposibilidades; afirmarse desde un aquí y un ahora que crece desde la pragmática de cada escenario artístico, social o ético, antes que desde su proyección hacia un posible futuro.

En ese aferrarse a una pragmática inmediata —que implica siempre una política— de la comunicación radica quizá «lo importante» a lo que alude Renjifo, no en lo que pueda llegar a ser algo, teatro o no teatro, sino en su devenir (escénico), en lo que *está pasando* a partir de la realidad física y material de estos y otros escenarios teatrales y no teatrales. Con este enfoque se abría *Políticas de la palabra*, donde se subrayaba la dimensión material de esa abstracción que se llama «lenguaje». Considerado así, el mito de los orígenes —«Al principio fue la palabra»— dejaba ver tras la Palabra una acción originaria —«Al principio fue la acción»—. El paso atrás que va de la política a la ética, de la palabra al cuerpo, es el desplazamiento de enfoques que hay entre aquellas *políticas de la palabra* y estas *éticas del cuerpo*.

Retomando el punto de partida propuesto por Buber al comienzo de estas líneas, el acto del encuentro, abierto a un proceso inestable, a un cara a cara que siempre tiene algo de primera vez, se apunta como una posibilidad más de reinventar los orígenes para seguir pensando el presente. Este encuentro, implícito ya en el acontecimiento (escénico) de la palabra (política), hace visible al tú que mira como motor de un acto originario, construcción del yo y principio de la realidad. El instante del encuentro ilumina un espacio inmediatamente anterior a la representación, previo a lo político.

No se trata ahora de renunciar al campo de la política, sino de reconsiderarlo desde otro sitio en un período

caracterizado por el desprestigio de la política, la degradación de la cultura democrática y la pérdida de credibilidad de las instancias públicas. Este maltrecho plano de la política es revisado ahora desde un momento anterior, pero no «anterior» en un sentido temporal, sino desde una coexistencia permanente —como propone Agamben (1978: 64) el concepto de «infancia» referido a la historia— entre dos planos, donde uno está constantemente naciendo del otro: la representación naciendo del encuentro, o la historia construyéndose sobre un momento previo en el que aún no se tiene conciencia de ésta. Esta reconsideración, que sirve también para repensar las prácticas escénicas, viene dada por la necesidad de volver a conectar las prácticas políticas con la ética de una actitud personal, las palabras con los cuerpos, las representaciones con el momento anterior de encuentro en el que se generan; la necesidad de pensar el individuo no sólo como parte, sino producto de una *sociedad*, no en un sentido abstracto, sino próximo y personal, por más que los mitos de la libertad traten de convencerle de su independencia frente al grupo.

La radicalidad con la que se afirma este aquí y ahora de un acto de comunicación con el otro obliga a construir estos escenarios desde la puesta en escena de un yo desnudo, ético, cínico, socarrón, altivo o violento, frente a alguien que mira, es decir, desde una situación de comunicación —social— que define también una *política* en el sentido profundo de este término. La dimensión relacional de este acontecimiento, entre un yo concreto enfrentado a un tú al que se dirige directamente, caracteriza uno de los capítulos más significativos de las prácticas escénicas en la búsqueda de un efecto de realidad —como ha estudiado recientemente Sánchez (2007: 259-279) en *Prácticas de lo real*—, eficaz no sólo en un plano artístico, sino sobre todo en el espacio social definido por el grupo de personas que están ahí *presentes*.

Después de décadas de intensas relaciones entre géneros escénicos y visuales provenientes de espacios distintos, como el teatro dramático, la danza, el performance, las artes de acción o la vídeo-creación, surge la pregunta por lo que queda detrás de un término en otro tiempo dominante como el de «teatro»; en qué se piensa cuando se alude a este concepto, medio o género artístico; cuál sigue siendo su utilidad, más allá de una delimitación de géneros que ya no parece funcionar ni como horizonte de trasgresión. Una vez realizadas todas las rupturas, desvíos y contaminaciones, adónde apunta el imaginario de lo teatral dentro del mapa actual de las artes escénicas. Igualmente podría plantearse el interrogante por el imaginario de la danza, transformado desde los años setenta, de las artes de acción, del performance o las artes visuales, aunque la proximidad histórica de algunos de estos campos permite ofrecer respuestas más claras. Sin embargo, cuando pensamos en una práctica milenaria como el teatro, que ha ocupado un lugar central en la formación cultural de Occidente, la cuestión acerca del espacio que hoy ocupa se hace más difícil de formular. Cuando alguien procedente de la danza como Juan Domínguez afirma en *The Application* su atracción por el medio teatral, a qué se está refiriendo exactamente. ¿Cuáles son los teatros que siguen teniendo alguna eficacia para el siglo XXI más allá de su condición de espectáculos? ¿Desde qué formas de comunicación se sigue proponiendo algún reto escénico, es decir, social a ese grupo de personas que acude a una sala?

Del acontecimiento de la palabra entendida escénicamente, es decir, en un contexto pragmático, pasamos a lo real de un acto determinado por la presencia de un cuerpo frente a otro. De este modo, la pregunta inicial, «¿qué teatros para qué sociedad?», podría transformarse en «¿qué cuerpos para qué sociedades?», unos cuerpos no

sólo determinados, sino definidos por su necesidad de llevar a cabo ese encuentro —escénico— que está en la base del hecho social, lo que define el ser-político de estos cuerpos. Estos escenarios permiten volver a plantear la condición política del hombre desde su determinación social, pero también natural, retomando la idea de la «biopolítica», difundida en los años sesenta y setenta, cuando se comienza a percibir el fin del funcionamiento clásico de la política y el comienzo de unas nuevas reglas de juego impuestas por la mundialización de los sistemas económicos. Dentro de este proyecto, al mismo tiempo colectivo e individual, el teatro, como dice Renjifo, se presenta como una posibilidad de llegar «a los territorios más pequeños de actuación, como algo previo o necesario para hablar de política».³

EL TEATRO COMO METÁFORA SOCIAL A PARTIR DE LOS AÑOS NOVENTA

Vivimos en una era de riesgo que es global, individualista y más moral de lo que suponemos. La ética de la autorrealización y logro individual es la corriente más poderosa de la sociedad occidental moderna. Elegir, decidir y configurar individuos que aspiran a ser autores de su vida, creadores de su identidad, son las características centrales de nuestra era.

ULRICH BECK (1999: 13)

La sociabilidad, por así llamarla, flota a la deriva, buscando en vano un terreno sólido donde anclar, un objetivo visible para todos hacia el cual converger, compañeros con quienes cerrar filas. Existe en cantidad..., errante, tentativa, sin centro.

ZYGMUNT BAUMAN (1999: 11)

³ Entrevista realizada en Madrid el 14 de marzo de 2007.

Podríamos pensar que el tema de este libro es una utopía, es decir, una imposibilidad, la imposibilidad de lo social o al menos su precariedad, la dificultad de ir más allá de un yo individual. Este libro trata de teatro y al mismo tiempo de la debilidad del pensamiento colectivo, dos fenómenos que de algún modo tienen algo que ver; trata de la fragilidad de lo social y al mismo tiempo de la fragilidad del propio teatro como fenómeno grupal. La revolución artística de la Modernidad, desde que se decretara la emancipación del arte como fenómeno específico, se ha explicado en términos de límites e imposibilidades. A medida que nos alejamos de los años setenta, pero sobre todo ya a partir de los noventa, estas limitaciones sin dejar de pensarse de un modo formal han vuelto a discutirse en un plano social ligado en muchos casos a posiciones éticas.

Como recuerda Beck (1995: 5), en los años ochenta Margaret Thatcher, por entonces Primera Ministra del Reino Unido, hacía famosa su afirmación de que la sociedad ya no existía, lo que existían eran los individuos. Esta declaración queda como insignia del neoliberalismo que comenzaba a imponerse. Una rama de la sociología insiste, sin embargo, en la tesis inversa, el *thatcherismo* invertido: no desaparece la sociedad, sino que todo se hace social, incluso lo privado. Pero si todo es social, igualmente nada es social, o al menos lo social se convierte en un fenómeno difícil de determinar por falta de límites. De un modo u otro, la salud del espacio social, y quizá por ello también del teatro, empieza a deteriorarse de manera singular a partir de los años setenta.

La aparente invisibilidad de lo social corre en paralelo a la presencia creciente de un yo individual convertido en un producto de mercado. A más individuo no ha habido más sociedad, a pesar de que las instituciones y espacios