

Teatro y fascismo

José A. Sánchez

El fascismo nos vuelve a amenazar, nunca se fue. El fascismo fue el gran invento político del siglo xx, al igual que el socialismo lo fue del xix. El socialismo trató de luchar contra el fascismo, pero se encontraba en desventaja histórica con éste, y sólo lo consiguió transmutándose en totalitarismo. Los nuevos socialismos tomaron el relevo y lograron éxitos parciales. La resistencia contra el fascismo en el siglo xxi sólo puede darse como implicación en iniciativas radicalmente democráticas. Al gobierno del capital, que reduce los cuerpos a máquinas de deseos programados, y al gobierno del terror, que reduce los cuerpos a carne, sólo se puede responder con el gobierno de la gente, que nunca dejó de ser una multitud de cuerpos.

Existe un fascismo de guante blanco, el de aquellos que viajan en aviones privados y que para seguir haciéndolo deben limitar drásticamente los derechos de quienes viajan en turista y de quienes quedaron abajo. Existe un fascismo de palabra engatusadora, el de los que venden la felicidad a los propios y fomentan el odio hacia los extraños. Y existe un fascismo de mano sucia, el de quienes no reconocen la vida propia en el cuerpo del otro y se acostumbran al maltrato, la violación, la mutilación y la muerte. Todos se alimentan de un impulso siniestro que late en los cuerpos, y que puede ser instigado por las fábricas de miedos y deseos, pero no con mayor facilidad pueden ser instigados el impulso empático, el lúdico, el del asombro o el de la danza.

Boaventura de Sousa Santos analizó las formas de lo que él llama “fascismo social”: “fascismo de apartheid”, “fascismo contractual”, “fascismo territorial”. En los tres casos, el fascismo se basa en el arrogamiento de una superioridad de derechos, hasta el punto de negar los derechos de los otros. “Como el fascismo social coexiste con la democracia liberal, el Estado de excepción coexiste con la normalidad constitucional, la sociedad civil coexiste con el Estado de naturaleza, el gobierno indirecto coexiste con el gobierno de la ley.”¹ Esa democracia con la que el fascismo puede coexistir es lo que en otro tiem-

¹ Boaventura de Sousa Santos, *Descolonizar el saber*, Trilce, Montevideo, pág. 48.



?????????????
????????????????????
????????????????????????????

po se denominó “democracia formal”; es la que traiciona los principios básicos de igualdad y fraternidad y que se deja regir por quienes están en condiciones de imponer su poder social afianzado en la violencia; la violencia del dinero, de las armas, de las fronteras, de los muros.

La democracia formal puede coexistir con el fascismo porque éste ya no necesita disciplinar militarmente los cuerpos para asegurar la potencia de la masa. “El control de la sociedad sobre los individuos”, advirtió lúcidamente Foucault, “no sólo se lleva a cabo mediante la conciencia o la ideología, sino también en el cuerpo y con el cuerpo. Para la sociedad capitalista, lo más importante es la biopolítica, lo biológico, lo somático, lo corporal”.² Las democracias formales son los instrumentos que hacen tolerable el fascismo social. Sin embargo, resultan ineficaces para mantenerlo en los límites de riesgo previstos por el capitalismo amable. Una vez liberados, los impulsos fascistas fácilmente se desbocan: la codicia, la crueldad y la lascivia engendran monstruos que ni siquiera los defensores de la “mano dura” saben cómo embridar.

He comenzado a escribir este texto a bordo de un avión que me transporta de Madrid a Hermosillo, Sonora. A 10 mil metros de altura, en el interior de la máquina, los cuerpos se vuelven insignificantes. Las luces están apagadas, pero se percibe aquí el movimiento de un brazo, una cabeza que asoma, un tronco que se acomoda, una pierna que se estira. Los que viajan en la cabina delantera tienen suerte, la máquina ha sido diseñada para cuidarlos, y las azafatas procuran que el viaje les resulte lo más agradable. En la cabina trasera, los cuerpos deben luchar por su comodidad, pues el único compromiso adquirido es que lleguen con vida a su destino, nutridos e hidratados. No hay diferencia evidente entre unos cuerpos y otros; sin embargo, a unos se los cuida y a otros no tanto.

Quiénes fuimos educados en el capitalismo triunfante de las últimas décadas del siglo veinte nos creímos la fábula de que en el futuro la cabina ejecutiva se iría ampliando y que, con mucho esfuerzo y algo de suerte, tendríamos acceso a ella: cuando fuéramos mayores y nuestros cuerpos ya no tan flexibles, disfrutaríamos de las comodidades que hace 40 años estaban reservadas a unos pocos. El otro relato, el de la eliminación de la cabina ejecutiva y la homogeneidad de los asientos no resultaba tan atractivo, aunque quienes nos rebelamos intelectualmente contra la ilusión capitalista no tuviéramos duda en reconocer la razón que lo sustentaba. Lo que no podíamos imaginar es que nuestros cuerpos llegarían a convertirse en el combustible que sigue haciendo funcionar la máquina

Nunca antes he estado en Sonora. Me represento Hermosillo a partir de las amables palabras de quienes me invitan para compartir experiencias sobre prácticas artísticas. Aunque en mi memoria literaria el desierto es el escenario don-

² Michel Foucault, “La naissance de la médecine sociale”, en *Dits et écrits*, Gallimard, París, 1994, pág. 210.

de Roberto Bolaño decidió situar “La parte de los crímenes”. Basta recordar el sobrecogedor relato dolorosamente construido por el narrador para que los cuerpos que me rodean dejen de ser bultos y comiencen a tener afectos, miradas, recuerdos, deseos. “Que nadie los toque, porque quien los toque me está tocando a mí.”

Los crímenes continuaron, tras la publicación de la novela, y se expandieron avivados por la impunidad. Los cuerpos de Chihuahua y de Guerrero, sus restos o sus ausencias, se suman a los que cayeron y desaparecieron en la selva Lacandona, en los cerros de Antioquia y el Valle del Cauca, en la sierra de Ayacucho o el desierto de Atacama, pero también a los cuerpos sepultados bajo los escombros en Gaza, estrangulados en Indonesia, quemados a sangre fría en Nigeria o cosidos por las balas en Siria, a los que esperan desde hace décadas en las fosas comunes con que el ejército fascista sembró los campos de Andalucía, de Aragón y Castilla, y a los que flotan en las costas del Mediterráneo, víctimas del sueño que les vendió la Europa de los banqueros y de las armas y muros que esa misma Europa fabricó contra los sueños. Roberto Bolaño ya no vive para escribir sobre ellos. Uno quisiera que 2666 estuviera en todas las escuelas y en todos las mesillas de hotel, como la Biblia o como *El Quijote*, aunque es posible que tampoco nadie la leyera y que su humanidad doliente y vitalista resultara pervertida y apropiada por los enemigos de la dignidad humana.

Hans Reiter, quien más tarde sería conocido como novelista con el nombre de Archiboldi, se vio forzado, como tantos jóvenes alemanes a luchar en las filas del ejército nazi. Veinte años menor que Bertolt Brecht y sin formación cultural, no pudo huir, ni siquiera tenía conciencia política. Ésta la adquirió más tarde, como espectador de la barbarie de la que él mismo era partícipe. Los cuadernos de Ansky, que a su vez dan cuenta de las creaciones y desgracias de un tal Ivanov, le indicarían el camino por el que buscar su respuesta. Archiboldi aprendió de aquellos tanto como el propio Bolaño del teatro organizado por el diablo en la novela de Mijail Bulgákov. “Para Ivánov un escritor de verdad, un artista y un creador de verdad era básicamente una persona responsable y con cierto grado de madurez. Un escritor de verdad tenía que saber escuchar y saber actuar en el momento justo.”³ Por ello, el prisionero de guerra Reiter no vaciló en asesinar a Sammer, un representante de la “banalidad del mal”, que había liquidado con esfuerzo y diligencia a los 500 judíos que, enviados a Auschwitz, había recibido por equivocación en su pequeño pueblo.

No puede dejar de sorprender que dos años antes de la invasión nazi de Holanda, Johan Huizinga publicara su célebre libro sobre el juego: *Homo ludens* (1938). La amenaza del Tercer Reich era para entonces más que una posibilidad, la Guerra Civil española entraba en su última fase y a los intelectuales antifascistas ya no les quedaba otra salida que el exilio. Tan sorprendente como el hecho de que Huizinga

³ Roberto Bolaño, *2666*, Anagrama, Barcelona, 2004, pág. 892.

aplicara su erudición a aquel tema resulta que Mijaíl Bajtín se esforzara en concluir su tesis doctoral sobre el carnaval, el cuerpo grotesco y la risa. Stalin y Hitler habían firmado en 1939 un pacto de no agresión, que había permitido la ocupación de Polonia y las repúblicas bálticas. Unos meses luego de que Bajtín leyera su tesis sobre Rabelais, el 22 de junio de 1941, Alemania rompía el pacto y se adentraba con sus ejércitos en territorio soviético. ¿Por qué dos intelectuales tan brillantes como Huizinga y Bajtín dedicaron su tiempo a escribir sobre el juego y sobre la risa siendo muy conscientes de la amenaza nazi que se cernía sobre los territorios que habitaban?

Huizinga estaba convencido de que la cultura provenía del impulso lúdico. Y en tanto la cultura es lo que nos diferencia de otros seres vivos, el juego es también aquello que nos hace humanos. El juego es impensable en ausencia de libertad, pero también en soledad. Los solitarios no son más que juegos aplazados, del mismo modo que la escritura no es más que copresencia suspendida. No existiría sin el deseo de compartir con otros. Pero para que el juego funcione debe haber también atención a lo que los otros desean, recuerdan o piensan. El fascista es el matón que pasa por encima de las reglas de juego, que niega la libertad y no reconoce al otro como sujeto de inteligencia y de afecto; lo ve más bien como carne sobre la que acumular su interés, su beneficio, su éxito. El fascista es también aquel que no se ríe con los otros, sino que, convencido de la superioridad de su cuerpo, se ríe de los otros y celebra fiestas privadas, protegidas por muros, temeroso de que su cuerpo pueda ser afectado por cuerpos inferiores o simplemente extraños.

El libro de Huizinga no impidió la invasión de Holanda, ni el de Bajtín los millones de muertos en el frente ruso, ni la invasión de Francia fue detenida por los escritores convocados por la Alianza de Intelectuales Antifascistas en un Congreso al que asistió Brecht, pero no Antonin Artaud, porque consideraba que la cultura luchaba en otro campo, el del propio cuerpo. ¿Se equivocó Artaud? ¿Acertó Brecht exiliándose? ¿Estaban fuera de la realidad Huizinga y Bajtín? Reiter mató con sus propias manos a Sammer, el oficial nazi, y después se hizo escritor. No ocurrió al revés. Reiter es un ser imaginado por Bolaño, que se hizo escritor antes de matar a nadie. ¿Acertó Bolaño huyendo de Chile tras su paso fugaz por los calabozos de la dictadura? ¿Se equivocó Pedro Lemebel exponiendo su diferencia?

El teatro, como arte del juego y de la risa, planta cara al fascismo reinstaurando la libertad de los jugadores, celebrando la santidad de los cuerpos y derribando los muros que privatizan la imaginación y la fiesta. Cuando la amenaza de la barbarie se eleva, cuando los cuerpos se acumulan, los artistas, como el resto de ciudadanos, no pueden girar el cuello y mirar a otro lado. Pero ¿cómo resistir? Podrían dejar de ser artistas y matar a los nuevos funcionarios del mal. Pero podrían más bien defender con su propio cuerpo el campo simbólico en que son soberanos; negarse a la neutra-

lidad, porque la neutralidad prepara la invasión; impedir que los intrusos establezcan la agenda estética, pues su estética nada tiene que ver con la creación artística; rechazar las invitaciones para participar en fiestas privadas, pues sólo se puede considerar fiesta la que reúne a cuerpos iguales en derechos y agentes en su diferencia. Y seguir jugando, y seguir riendo. Bertolt Brecht, aun en los momentos más oscuros, no dejó de escribir poesía.

El teatro que resiste la barbarie es una práctica humanista que sabe de las perversiones del viejo humanismo. Su ética ya no es la del rostro, sino la de los cuerpos deseantes. Su poética no es la del duelo, sino la de la celebración vital. Los cuerpos que participan en ese teatro se resisten a la desaparición trabajando incansablemente sobre sí mismos en la exploración de la vida,⁴ disolviendo cualquier pretensión de jerarquía e reinstaurando el campo de juego de la inmanencia, en el que existimos en tanto nos sostenemos unos a otros sobre un escenario sin fundamentos. Ese escenario no puede ser expropiado por el interés ni por el terror, es nuestro en tanto nuestra imaginación colectiva lo mantenga y lo defendamos con nuestra risa. La risa es esa convulsión de músculos y membranas que nos define como seres pensantes con anterioridad a la palabra, es el instrumento más simple de generación de comunidad, en la cual nos constituimos como animales políticos. El teatro que resiste a la barbarie es un lugar de cooperación, donde no es concebible la risa unilateral ni el cuerpo interesado. Es un teatro que se ofrece como lugar de experimentación simbólica de un mundo sin propietarios ni desposeídos, una comunidad de derecho a la que se puede denominar también democracia radical.

Madrid-Hermosillo, febrero de 2015 ○

⁴ A. Negri y M. Hardt, Paidós, Barcelona, 2005, pág. 85.

JOSÉ A. SÁNCHEZ es catedrático en la Facultad de Bellas Artes de la UCLM en Cuenca. Investigador y curador, autor de numerosos textos sobre teoría de la literatura, artes escénicas y cine. Director del grupo de investigación Artea (www.arte-a.org) y codirector del Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual (UCLM-Museo Reina Sofía, Madrid). <joseasanchez.arte-a.org>