

en un acontecimiento irrepetible con una dimensión sagrada. Lo sagrado es aquello que se esconde de la mirada meramente curiosa o utilitaria y se protege de la instrumentalización mercantilista o interesada.

El valor epistemológico de la presencia, que residía principalmente en la instancia de mediación (el actor como representante del ausente) es reemplazado por otros valores: un valor que podríamos considerar estético, la *commoción*, y un valor que en principio es ético, la *compasión radical*, que necesariamente deviene *implicación*. La posibilidad de conciliar el teatro de la crueldad con una agenda política con implicación en el presente histórico fue la tarea que asumieron los teatros radicales y el arte de acción en las décadas de los sesenta y los setenta (de Lygia Clark o el Living Theatre a Yuyachkani o Las Yeguas del Apocalipsis). El cuerpo como escenario de lo político y de lo poético (mágico) es el eje que atraviesa este desarrollo histórico y que pronto se expande a otros escenarios, como el de la biografía singular y el de la constitución y cuidado de comunidades y colectivos.

Romeo Castellucci realizó una singular puesta en escena de la ópera barroca *Orphée et Eurydice*, de Ch.W. Gluck, en versión de F. Berlioz (La Monnaie, Bruselas, 2014). En ella el personaje de Eurydice no era representado, sino puesto de manifiesto en el cuerpo de una persona *ausente*: Els, una joven que sufría síndrome de enclaustramiento. El infierno inmanente se manifestaba en un cuerpo postrado en una cama de hospital. Els, incapacitada para moverse o hablar, *hacia presente* a Eurydice al tiempo que escuchaba la retransmisión de la ópera misma por medio de unos auriculares, su única conexión con el mundo exterior además de su propia mirada. La irrupción de lo real se producía mediante una comunicación a distancia (que asumimos en directo), mediante la que el cuerpo de Els se convertía momentáneamente, pero con una necesidad inapelable, en el único espacio dramático posible.

La presencia es una virtud del teatro, pero no su esencia (y menos aún garantía de su verdad). Existe un teatro sin actores o con actores a distancia, existen modos de teatralidad con espectadores distantes y cabe imaginar una vida previa y una vida posterior del acontecimiento escénico hecha posible gracias a las tecnologías de la comunicación. La inclusión de

la tecnología en escena fue sólo uno de los modos en que se dio el diálogo entre el teatro y el cine (y el vídeo y lo digital), que afectó igualmente a la dramaturgia, a los modos de actuación y a la relación con los espectadores. En ese diálogo el teatro se enriqueció al reconocer las posibilidades de expansión (o complejización) que otros medios le aportaban, no cuando se retiró hacia un lugar de pureza. Pero debe haber buenas razones, y no meramente coyunturales o interesadas para renunciar a la virtud de la presencia.

La ausencia, la desaparición y la distancia constituyen modos posibles de acción: en cuanto medios de denuncia de olvidos y violencias impunes o en cuanto medios para impugnar una degradación espectacular de lo público y una mercantilización de las subjetividades. En cambio, carecen de virtud cuando se convierten en recursos resultantes de la aceptación pasiva sin hacer explícito el malestar. Las transformaciones tecnológicas, culturales y políticas han condicionado y condicionan la transformación de las prácticas artísticas y su inscripción social; lo propio de éstas (no en exclusiva) es elaborar la necesidad como libertad y trabajar, incluso en constricción (y contra ella), por la expansión de la experiencia.

Las constricciones (voluntarias o aceptadas) son un medio probado para activar la libertad creativa siempre que no determinen los resultados ni se apliquen (y se asuman) con interés proxeneta, siempre que no suspendan los devenires singulares (individuales o colectivos) y la posibilidad misma del juego. Aquí radica una de las misiones más delicadas que compete a las instituciones culturales: la de abrir recurrentemente espacios de libertad en que siga siendo posible el juego en una relación tensa con el pasado y el porvenir. Museos, teatros, bibliotecas y universidades tienen sentido en cuanto lugares de afirmación y generación de ciudadanía, y no pueden prescindir de la dimensión sagrada o de la dimensión política sin traicionar las razones de su institución. Hubo un tiempo en que la ciudadanía estaba asociada a la propiedad, pues se consideraba que sólo los propietarios podían ser libres. Hoy aceptamos la posibilidad de ciudadanos no propietarios, aunque ello introduzca una ficción problemática en el funcionamiento de la democracia representativa; es más difícil aceptar, sin embargo, la ficción de una ciudadanía precaria o pobre, pues ahí lo ficticio se desliza hacia una mentira ante la que no cabe una tolerable *aceptación de la ilusión*.