

Cómo sobrevivir a lo real

Edwin Culp

como dijo Lin Pao,
el dolor es un instante;
su permanencia,
una representación.

Mario Bellatín, *La Escuela del Dolor Humano de Sechúan*

Casi al comienzo del *Nacimiento de la Tragedia*, Nietzsche nos habla de una leyenda de la antigua Grecia:

[D]urante mucho tiempo, el rey Midas había intentado cazar en el bosque al sabio *Sileno*, acompañante de Dionisos, sin poder cogerlo. Cuando por fin cayó en sus manos, el rey pregunta qué es lo mejor y más preferible para el hombre. Rígido e inmóvil calla el demón; hasta que, forzado por el rey, acaba prorrumpiendo en estas palabras, en medio de una risa estridente: «Estirpe miserable de un día, hijos del azar y de la fatiga, ¿por qué me fuerzas a decirte lo que para ti sería muy ventajoso no oír? Lo mejor de todo es totalmente inalcanzable para ti: no haber nacido, no *ser*, ser *nada*. Y lo mejor en segundo lugar es para ti —morir pronto».¹

Los griegos conocían bien el dolor y el espanto por la existencia: el brutal pecado del mito edípico, la maldición de la estirpe de los Atridas, el buitre que acecha a Prometeo, todo un mundo de lo real golpeándoles constantemente a la cara. Fue la necesidad de sobrevivir a este horror por la existencia lo que llevaría a los griegos a la creación del mundo olímpico. A través de estos seres se daba un halo de superioridad a la existencia: ellos vivían y padecían tanto o más que los seres humanos: un espejo que daba sacralidad a la existencia. Una realidad inmersa en un tiempo distinto, perenne, sólo variable por otro acontecimiento atroz, desbordante de vida. El ser humano no querrá separarse más de ellos, de su bella existencia. El lamento del ser humano cambiará del dolor por la existencia al dolor por tener que dejarla tan rápidamente. Se instaura así el mundo de lo apolíneo: belleza, *arte* e ilusión listas a vencer la horrorosa profundidad de lo real.

¹ Friedrich Nietzsche, *El Nacimiento de la Tragedia*, trad. Andrés Sánchez-Pascual. Alianza Editorial, Madrid, 2002. p. 54.

Será hasta mucho después de Homero —artista apolíneo por excelencia— que el mundo griego de la belleza, la individualidad y la medida tendrá que enfrentarse con una nueva amenaza que se deja escuchar como un latido que viene de lejos (escuchar y no ver, como sí lo haría la apolínea flecha), una amenaza que reclama la desmesura y el mundo titánico del sufrimiento sobre el que se había asentado el velo apolíneo y que volvía a ponerse de manifiesto; los griegos apolíneos no podían hacer más que nombrarlo como a un dios (en lo que podría ser ya un intento del lenguaje por reasimilar el conocido horror, bajo las nuevas formas simbólicas de los dioses): Dionisos. Después de una larga batalla entre estas dos figuras, será la tragedia ática, una peculiar forma artística la que logrará dar una tensa tregua. El arte daba finalmente una salida representacional a los mitos fundacionales del horror humano, tan velados por el arte exclusivamente apolíneo. Podrán *verse* y *escucharse* en la recién inaugurada escena los lamentos de Agamenón, Edipo, Antígona, Electra, Las Bacantes.

Largo tiempo ha pasado para el hombre desde que aquella tensa tregua finalmente se disolviera cediendo el lugar de la tragedia por el de la *comedia nueva* —seguramente el verdadero antecesor del teatro moderno, que buscaba que el público viera su propia *realidad* puesta sobre la escena, pudiendo así identificarse con los personajes. Han sido diferentes los intentos de revivir la tragedia ática. El impulso que Nietzsche llamó dionisiaco volvía a ponerse bajo un velo. Pero el dolor por la existencia no ha dejado de estar allí. No importa cuán resistente tejamos el velo, siempre habrá una pequeña ranura por la que lo real venga y vuelva a golpearnos a la cara.

Los así llamados artistas no han cesado de intentar nuevas treguas, la historia de las artes de la escena está llena de momentos que buscan reconocer y recuperar parte del impulso perdido de la tragedia ática y su espíritu dionisiaco, haciendo frente o integrando lo real dentro del espectáculo, tan sólo por mencionar algunas: la ópera wagneriana (que el mismo Nietzsche primero elevaría al grado de ser la recuperación de la tragedia sólo para luego romper con ella y criticarla calificándola de romántica y obnubilante²), Alfred Jarry y su *Ubu Rey*, Artaud y el Teatro de la crueldad, el *Living Theatre* y las acciones de los setentas (que buscaban un borrar los límites entre arte y vida), las experiencias de Richard Shechner y el *Performance Group* (que intentaban

² Ver Friedrich Nietzsche, “Ensayo de Autocrítica” en *El Nacimiento de la Tragedia...Op. cit.* pp. 34-36.

revitalizar lo cultural en el espectáculo), Spalding Gray y Elizabeth LeCompte con el *Wooster Group* (que integraban experiencias de la dura vida de Gray al espectáculo a manera de autobiografía).³

La propuesta a la que nos referiremos mas adelante en este ensayo, *La felicidad nunca ha hecho feliz a nadie*, no pretende ser una nueva recuperación de elementos de la tragedia ática, pero sí reflexiona acerca de ese lamento de dolor, no pretende acercarse al teatro ni a ninguna forma específica del arte escénico⁴, pero tampoco niega el uso de referentes teatrales. En todo caso el trabajo intenta asumir que aquello que llamamos real está siempre cubierto de un velo que puede rasgarse, exponerse, representarse. Trata de caminar cerca de algunos grandes temas —el Rostro y la mirada (alejadas del concepto de vigilancia, y más bien, intentando recuperar una mirada al *Otro*), lo Real, el lenguaje y el sentido, la escritura—, pero sólo para reflexionar sobre lo que tenemos más cerca. No es un grito aislado: conscientemente toma contexto, asume referentes y busca el diálogo con otros trabajos escénicos. Hablaremos particularmente de uno de los trabajos de la española Olga Mesa.

³ Ver José A. Sánchez, *Dramaturgias de la Imagen*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2002, 235 pp.

⁴ A lo largo de este trabajo usaremos el adjetivo *escénico* para hablar de todas aquellas experiencias artísticas que ocurren sobre un espacio determinado y durante un tiempo determinado — con o sin la presencia de cuerpos actuantes —, incluyendo *happenings*, instalación, performances, arte acción, teatro, danza, música, ópera, etc.

I.

*To doubt the subject seized by the eye
is to doubt the subjectivity of the seeing "I"*

Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*

Tal vez el signo más contundente de nuestra época sea el debilitamiento de aquello que llamamos realidad: el cine⁵, la física cuántica⁶, la popularización de las drogas, los medios, los Reality Shows, las relaciones vía chat; poco a poco el concepto de realidad se desgaja para conformarse con ser sólo una de las posibilidades de la representación, la más antropomórfica de todas (confirmando los pensamientos de Schopenhauer y Nietzsche⁷). Este cambio en el estatuto de realidad afecta sobretodo dos ámbitos: la mirada (que es el sentido sobre el cual se construye la representación —volveremos a este punto) y el tiempo (no sólo en la percepción del tiempo, sino el concepto mismo de tiempo). No es casualidad que estos sean justamente los elementos que el cine y el *Principio de Incertidumbre* terminan por desestructurar.⁸

Desde mediados del siglo XX, algunas propuestas escénicas comenzaron también a jugar con los elementos de realidad y tiempo —como lo haría el cine occidental a partir del *neorrealismo* (o incluso antes en el cine oriental con el trabajo de Yasuhiro Ozu) que daría lugar lo que Deleuze llamará un cambio de la *imagen movimiento* a la *imagen tiempo*⁹—: el acento ya no estaba en el tiempo que dura una acción representada en

⁵ Desde su primera imagen proyectada (o mejor dicho su primer tiempo), el cine ha tenido un estatuto de realidad, recordemos el caos generado por la imagen de *La Llegada del Tren a la Ciudad* de los Lumière.

⁶ El desarrollo de la física cuántica representa para la ciencia la gran caída del discurso de la verdad, no sólo por presentar una gran cantidad de fenómenos de los que no puede dar cuenta (pero para los que promete dar modelos de su funcionamiento) sino porque le obliga a abandonar el sueño de los resultados exactos por el de la *probabilidad* de un resultado (que, en algunos casos representa una probabilidad apenas acotada, casi infinita), pero sobretodo porque comprueba que el observador modifica al objeto observado —acabando con la objetividad científica (ambos principios se derivan del *Principio de Incertidumbre* —que básicamente da cuenta de que entre más precisamente se conoce la posición de una partícula, menos precisamente se conoce su *momentum*, relacionado con la velocidad y la masa y por consiguiente, con la energía y el tiempo. El principio llega al extremo de comprobar que si conocemos exactamente la posición de una partícula, su energía puede ser cualquiera o peor aún, si conocemos su energía precisamente, la partícula podría estar literalmente en *cualquier parte*). En ese “preciso” momento lo que quedaba del cadáver de Nietzsche dibujaba una leve y burlona sonrisa.

⁷ Ver Friedrich Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, <http://www.inicia.es/de/diego_reina/contempo/fnietzsche/sobre_verdad_y_mentira_en_sentido_extramoral.htm> (28 de Agosto 2004).

⁸ Estos conceptos los desarrollaré más ampliamente en el ensayo *El tropiezo de la verdad: de la Incertidumbre a la Postmodernidad*.

⁹ Cf. Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*. Paidós, Barcelona, 1986. pp. 11-32.

una pieza de ficción sino en el tiempo real en el que se inscribían los participantes (el público), un tiempo de mirada y contemplación. Estos movimientos (entre ellos los primeros *happenings*, algunas reuniones *Fluxus* y las piezas del *Living Theatre*) asumían la realidad del momento como material de inicio. Este sería el punto de partida para mucho del arte acción, teatro y performance a partir de los sesentas¹⁰: asumir que estamos en un espacio real, con individuos reales y en un momento real. Esta nueva relación con el público asume un nuevo tipo de representación:

La representación reproduce al Otro como a lo Mismo. El *performance*, en la medida en que puede definirse como representación sin reproducción, puede verse como un modelo para otra economía representacional, una en la que la reproducción de Otro como lo Mismo no esté asegurada.¹¹

Conforme los eventos de la época se complicaban hacia 1968, las piezas que daban prioridad a la experiencia generada en el espectador fueron cediendo paso a otras donde el foco iba hacia el sujeto actuante y su acción, muchas veces confrontando al público con experiencias violentas para hacer aparecer algo de lo real en el espectáculo. No era una vuelta a la ficción, por el contrario, el tiempo y el espacio subjetivos eran violentados por el *tiempo real* de una acción¹². Se negaban los formalismos estéticos para dar paso a una acción presentada cruda y violentamente de modo que el espectador no pudiera generar una representación de la experiencia. Sin embargo, esta experiencia, lejos de presentar en el espectador una rasgadura del velo que le permitiera enfrentarse al horror de lo real, tiende a presentar en éste una reacción emotiva compasiva, mucho más cercana al pathos sentimental de un

¹⁰ El término da lugar a una gran cantidad de equívocos. En inglés la palabra *performance* significa representación, actuación, desenvolverse, etc. y en el lenguaje artístico se utiliza generalmente para hablar de una representación de danza, teatro o música. El *performance* como un género estaría vinculado a las acciones iniciadas en los sesentas y setentas (que utilizaron el término para no tener que definir un género artístico específico y para el cual establecieron ciertas premisas mínimas como la no repetición, contingencia de contenidos, y negación de la ficción. Lo que hace complicado el término es que estas premisas no eran respetadas ni siquiera por algunos de los primeros *performers* y que en muchos casos no están presentes en los eventos más actuales). Elegimos referirnos a los eventos cercanos en forma a los de los sesentas y setentas mejor como *acciones* o *happenings* según el caso. Sin embargo es útil hablar de *Performance Art* justamente cuando queremos referirnos a un hecho escénico que mezcla géneros (y que por tanto *casi* podría aislarse en un género, pero que los traspasa y usa alguna de las premisas mencionadas antes), o usando el adjetivo *performatividad* que es una característica asumida por distintos discursos artísticos y culturales (como el cine, el documental, el feminismo, etc.). Para mayor claridad, ver RoseLee Goldberg, *Performance Art: From Futurism to the Present*. Thames and Hudson, New York, 2001, 232 pp.

¹¹ Peggy Phelan, "Broken symmetries: memory, sight, love" en *Unmarked: The Politics of Performance*. Routledge, Nueva York, 1993. p. 3. Las cursivas son mías (ver nota).

¹² El *tiempo real* poco tiene que ver con su representación en horas y minutos, sino más bien con la duración completa de una acción, usando las esperas y pausas como elementos discursivos y de tensión.

melodrama.¹³

Con la popularización del vídeo, que hacía posible imitar y subvertir el sistema televisivo, algunos artistas comenzaron a desarrollar estas acciones delante de una cámara, ya sea para emitir las por circuito cerrado o para que fuesen vistas en un tiempo diferido. Manteniendo las premisas del performance, la acción ocurre toda frente a la cámara, sin ficción, sin cortes y en *tiempo real*. En estas *videoacciones*, el punto de la mirada cambia y se pone en cuestión, el espectador se enfrenta a una nueva forma de mirar que cuestiona su propia forma de mirar. El uso del *tiempo real* sigue siendo una constante, sólo que ahora podemos estar viendo la acción al mismo tiempo que ocurre (transmisión en directo) o podemos ver la acción en otro tiempo (en diferido y por tanto superpuesto al nuevo tiempo en el que se encuentra el espectador al momento de ver la pieza) pero con la duración en *tiempo real*. En todo caso, el tiempo de la acción es el que prevalece sólo que lo percibimos mediatizado: actuante y espectador dejan de compartir el mismo tiempo para compartir una duración. A partir de las videoacciones se abren dos tipos de placer visual, el placer escópico (heredado también del cine) por mirar a otro como objeto de estimulación sexual¹⁴ y el recién adquirido placer narcisista (gracias a la rápida retroalimentación que da una condición similar a la de un espejo).¹⁵ En ambos casos los sujetos estarían convertidos al estatuto de objeto para dar placer visual a un sujeto que mira desde la distancia. En el primero, el artista generalmente asume con conciencia la crítica hacia el placer escópico en el cine, y busca el distanciamiento del sujeto que mira con el objeto representado (intentando así generar una conciencia de la mirada) generalmente a través de la imagen cruda, violenta. El problema viene cuando el artista mismo es objeto de representación: son las pocas experiencias que logran salir de la auto-representación, del regodeo sobre las formas conocidas, del placer narcisista de verse proyectado en un actuante / personaje que realiza una acción (aún y cuando —o mejor dicho, sobretodo cuando— utiliza la

¹³ Cf. Birgit Pelzer, “«cache-toi, objet!» the unattainable revolution” en *Behind the facts. Interfunktionen 1968-1975* (Catálogo), Fundación Joan Miró, Barcelona, 1994. p 73.

¹⁴ Las teorías feministas han criticado ampliamente este punto, especialmente véase: Laura Mulvey, *Placer visual y cine narrativo*. Episteme, Valencia, 1988. Siguiendo el análisis de María Ruido, Mulvey distingue principalmente dos tipos de placer escópico: “el voyeurismo (la asimilación narcisista del objeto contemplado) y la fetichización (la conversión del cuerpo de la mujer en falo-fetich para neutralizar el miedo a la diferencia sexual)” y propone tres maneras de acabar con él: la “evidencia de la cámara”, el “distanciamiento” y la “desestetización” (María Ruido, “El Ojo Saturado de Placer: Sobre fragmentación, porno-evidencia y brico-tecnología” *Banda Aparte*, No. 18. Valencia (Mayo, 2000), p. 56.).

¹⁵ Cf. Gabriel Villota, “Narciso lee las «instrucciones de uso»” en *Lucas, cámara, acción (...) ¡corten! Videoacción: el cuerpo y sus fronteras*. IVAM, Valencia, 1997. pp. 3-4.

violencia sobre su propio cuerpo), acercándose mucho más a la representación que pretende criticar que a algún vestigio de lo real; le vemos en un sufrimiento pactado, en una representación visual del regodeo sobre su dolor, sin mayor efecto que el de la compasión (en cuyos casos, valdría más que recuperasen al personaje del teatro realista que al menos tiene matices dramáticos en su composición).

Hacia los ochentas, nuevas propuestas escénicas que parten del performance comienzan a incluir documento, representación y realidad en un mismo espectáculo, rompiendo con el purismo del performance anterior. La unión de estos fragmentos generan a su vez un *tiempo fragmentado*, más bien caótico, cercano a la experiencia del naciente videoclip y a la ya asimilada cultura televisiva. El *Wooster Group* dirigido por Elizabeth LeCompte (y fundado también por Spalding Gray, famoso por sus espectáculos autobiográficos) es sin duda el exponente más interesante. Ellos toman momentos históricos mezclados con momentos importantes de la vida de los actores con total libertad en la formas (generando una suerte de *performance documental* del que hablaremos más adelante): los sucesos se representan en la escena, se narrados en forma de conferencia, vienen de una voz en off, se caricaturizan, se bailan. El riesgo caer en el narcisismo del que hablábamos antes es altísimo, y conscientes de ello, la directora jamás se planta sobre la escena, mantiene una visión distante del espectáculo (visión que ha sido objeto de crítica por los que favorecen la creación colectiva, pero que por otro lado facilita la lectura al espectador al ser el director una especie de “primer espectador”). El tipo de provocación hacia el espectador no viene de una violencia corporal directa, sino por el exceso de información (en forma de imágenes reales, televisivas, voz en off, sonido), la ironía y la caricaturización de los sucesos más personales y reales, distanciando al espectador radicalmente de la puesta, tal vez a la manera en la que lo quería Brecht.

Este debilitamiento de la noción de realidad ha llegado a incidir finalmente también en los medios audiovisuales y en concreto en el que debiera expresar la realidad más objetivamente que ninguno, el llamado género documental. Valiéndose del uso de la ficción de manera abierta y casi cínica, de escenas metafóricas y alejadas de la aparente objetividad, haciendo que la presencia de la cámara no sea obviada, pero sobretodo dejando de asumir que la realidad existe allí estática y eterna, sino partiendo de que el documental ocurre justamente cuando se da la interacción entre su ejecución

y la realidad es que esta nueva corriente documental adquiere su adjetivo *performativo*¹⁶. El documental performativo se aleja del realismo y de los hechos aparentemente veraces para dar lugar a una interpretación abiertamente subjetiva de los hechos; acaba con la fórmula “búsqueda de problema, propuesta de solución”, para abrirse a la memoria, la emoción, la sugerencia, la evocación.

Ya no dan la impresión de *captar* el territorio referencia tal cual, el mundo histórico a secas, más bien abren cancha a criterios de duración, textura y experiencia desprendidos, en muchos casos de sus lazos demasiado estrechos con actores sociales volcados en actuaciones virtuales, afines a los códigos expresivos derivados de la ficción.¹⁷

A una escena histórica aparentemente dolorosa puede seguirle una secuencia donde vemos al autor bailando lentamente, lo importante deja de ser la transmisión de un concepto claro que haga que el público se identifique con la visión del autor para dar un efecto de distanciamiento y por tanto de crítica:

En contraste con el documental reflexivo, el performativo no recurre a la referencialidad cual objeto de interrogación, sino cual componente de un mensaje dirigido hacia otra parte. El trabajo performativo consigue, sin duda, un efecto desfamiliarizante —en la línea del concepto formalista ruso de *ostranenie*, o de la enajenación¹⁸ brechtiana.¹⁹

El documental performativo no sólo se repliega sobre sí mismo, sus estrategias nos llevan a cuestionar la forma en que los documentales “objetivos” suelen presentarse:

[S]e podrían considerar estas tácticas artificiales como un medio de sugerir que tal vez los documentales harían bien en reconocer la derrota de su proyecto utópico, y optar por escenificar otra *honestidad*, que no busque encubrir su inestabilidad intrínseca, sino más bien aceptar que la actuación — la interpretación del documental especialmente para la cámara— ha estado y estará siempre en el centro de la película de no ficción.

¹⁶ Cf. Stella Bruzzi, “El documental performativo: Barker, Dineen, Broomfield” en *POSTVERITÉ* (Catálogo). Centro Párraga, Murcia, 2003. p. 226.

¹⁷ Bill Nichols, “El documental performativo” en *POSTVERITÉ* (Catálogo). Centro Párraga, Murcia, 2003. p. 202

¹⁸ *Verfremdung*, tradicionalmente traducido como *distanciamiento*. Brecht buscaba que el público jamás se identificara ni con los personajes ni con la situación. De este modo, podía por ejemplo, ocurrir una escena en la que un personaje estaba siendo juzgado a la pena de muerte mientras otro actor entra al primer plano vestido como un payaso y comienza a imitar los gestos del primero. El distanciamiento es como hacer *zoom-in* con *dolly-back*.

¹⁹ *Ibid.*, p. 208

Así como el documental ha tomado elementos *performativos* en su construcción para poder abrir y cuestionar su capacidad discursiva, la escena pone en juego el concepto de documento (memoria, historia, autobiografía) dentro de su estructura para realizar una construcción muy similar a la que describimos en el documental performativo, en lo que podría ser un *performance documental* (hemos dicho ya que algunos trabajos del Wooster Group ya están en esta línea). Dentro de este contexto se puede situar el trabajo de la artista española Olga Mesa²⁰, concretamente su *Suite au dernier mot: au fond tout est en surface*²¹, en el que desarrolla ampliamente la idea de una danza que empieza por la mirada ²².

Su trabajo, desnudo, ínfimo, sutil, se presenta ante nosotros, antes de nosotros, antes del diálogo, antes del nombre, antes de la representación, antes del nombre-ley (*nomos*): mostrando el rostro, mirándonos directamente al rostro, sus gestos todos dirigidos hacia mí, *recordándonos* a ese rostro-desnudez (del que habla Lévinas) que

²⁰ Aunque situamos un referente importante para *La felicidad nunca ha hecho feliz a nadie* en la *Suite au dernier mot: au fond tout est en surface*, sería injusto no asumir también la influencia de al menos otras dos propuestas escénicas de las que hemos podido ser participantes activos: *El vuelo sobre el océano* (2001-2002) basada en textos de Brecht, dirigida por Ricardo Díaz y presentada en *El Foro Teatro Contemporáneo* de la Ciudad de México, y *Amnesia de Fuga* (2004) dirigida por Roger Bernat y presentada en el *Mercat de les Flors* de Barcelona.

En la gran fiesta que fue *El vuelo sobre el océano*, la idea de memoria y documento estaban constantemente presentes (pero sólo para dudar de su validez), el tiempo y el espacio eran continuamente fragmentados: la pieza abría con una conferencia sobre Derrida y Artaud (el conocimiento, puesto en escena —gran representante de lo real); los momentos de ficción (tomados de los textos de Brecht, de quien ya hemos mencionado su efecto de *distanciamiento* y la presencia constante de un actor-narrador —ver nota) eran evocados en otro tiempo, dichos en pasado, como si los actores dijeran “recuerdo que...” antes de iniciar cada frase; la ficción era continuamente intervenida por los conferencistas —que aprovechaban para criticarla, teorizar o hacer preguntas a los actores/personajes—; el espacio se rompía aprovechando la música, la entrada de un coro o la irrupción de elementos escenográficos que no tenían lugar; el cuerpo era destruido en el espacio de la memoria (se hablaba de su mutilación mientras los personajes permanecían estáticos); hasta que poco a poco todos los personajes (teórico incluido) acababan con una nariz de payaso, combatiendo por tener el protagonismo del espectáculo e invitando al público a salir a la calle mientras ellos se alejaban (escenografía en mano) cantando por la calle.

En *Amnesia de Fuga*, el director invitaba a varios residentes de la comunidad indo-paquistaní de Barcelona a hablar sobre sus memorias, de su viaje, del exilio, del recuerdo que tienen de su país de origen. Continuamente las historias eran interrumpidas por juegos propuestos por los participantes. En los juegos, algunas veces la realidad se superponía a representación de la historia a contar. Así podíamos ver una boda, danzas en la playa de Calcuta, o escuchar los “trapicheos” de un joven para ganar dinero. La estructura del espectáculo no era estable: se conformaban unidades de sentido ya ensayadas (las historias, los juegos, las representaciones) pero éstas podían tomar cualquier orden en la presentación.

²¹ *Continuación a la última palabra: en el fondo todo está en la superficie.*

²² Cf. Olga Mesa y José A. Sánchez. “La danza empieza por la mirada” en José A. Sánchez y Jaime Conde-Salazar (eds.), *Cuerpos sobre blanco*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Comunidad de Madrid, 2003.

me llama a —me *rueda*— la responsabilidad, a ese rostro que *me es confiado* y en la deuda de su responsabilidad —responsabilidad de la que no puedo huir, pero que tampoco me hace deudor, ya que la deuda es impagable—, en su mortalidad “me reclama: como si la muerte invisible afrontada por [ese] rostro [de] otro —pura alteridad, separada en cualquier caso de todo conjunto— fuera «asunto mío» (...) [Como si] tuviese que responder de esa muerte de otro, como si estuviese obligado a no dejar al otro en su soledad mortal.”²³

La mirada del público es todo y nada. (...) Es como cuando estás muy cerca de algo que no puedes tocar. Se establece una relación muy misteriosa porque no sabes qué mecanismo está funcionando. Yo siempre pienso en el público como individuos. El trabajo de la mirada está siempre focalizado: se trata de individualizar al espectador.²⁴

Cuidadosa, sutil, coloca una cinta que separa su espacio ¿hablaremos de la realidad? Sí, pero estamos en el teatro, nada podemos hacer. De la cinta penden objetos de la memoria, escritos, fotografías, storyboards: esto ya se ha repetido antes, antes de nosotros. Una línea de memoria, memoria personal nos separa en el espacio. Yo no soy el otro, el otro tiene esa memoria y no la mía. Se prepara a comenzar, ¿no habíamos comenzado aún?

Nos da la espalda. Mediante una cámara y una proyección obtenemos otro punto de vista superpuesto: Olga (uso la palabra, le llamo por su nombre, por ese nombre que me permite llamarle a *ella*, después del rostro pero por el rostro, después de el primer *sí-incondicional* que nos permite el diálogo, gracias a la acogida que antecede a la palabra²⁵) en primer plano, los espectadores servimos de fondo para la imagen. El espejo no la incluye sólo a ella sino también a nosotros. A través de la imagen, entramos en el espacio de la representación. Es un espejo roto: no me refleja a mí sino

²³ Emmanuel Lévinas, “Del Uno al Otro. Trascendencia y Tiempo” en *Entre Nosotros: Ensayos para pensar en otro*. Pre-Textos, Valencia, 2001. p.175. Y también Cf. Emmanuel Lévinas, *Dios la muerte y el tiempo*, Cátedra, Madrid, 1994 citado en Jacques Derrida, *Adiós a Emmanuel Lévinas. Palabra de Acogida*. Editorial Trotta, Madrid, 1998. p. 17.

²⁴ Olga Mesa y José A. Sánchez. “La danza empieza por la mirada” en José A. Sánchez y Jaime Conde-Salazar (eds.), *Cuerpos sobre blanco*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Comunidad de Madrid, 2003. p. 71.

²⁵ Cf. Jacques Derrida, *Adiós a Emmanuel Lévinas. Palabra de Acogida*. Editorial Trotta, Madrid, 1998. pp. 39-51.

a mi mirada, a mi rostro mediado por la cámara pero también por su rostro que me mira en el reflejo. Hace un gesto y congela la imagen —memoria. Su voz es pausada, íntima.

La mirada del público es como un espejo de mi propia mirada, hay una relación especular: como si a través de la mirada del espectador yo pudiera ver mi propia mirada. Mi mirada no termina conmigo, empieza con el otro. Es como si mi cuerpo estuviera aquí, pero mis ojos estuvieran contigo: yo no sé si te pertenezco a ti o tú a mí, o quién se pertenece a quién.²⁶

Al final de este párrafo —y en el espectáculo— Olga hace un extraño cambio de la voz impersonal, al *Tú*. Un *Tú* íntimo, conocido, al que le tengo confianza. Un *otro* que es *tú*. Esta intimidad nos sitúa en un mismo-espacio, en un mismo-tiempo, no ya *tiempo subjetivo* (como experiencia personal) ni *tiempo real* (como experiencia histórica) sino tiempo de acogida, de encuentro, de reconocimiento del infinito a través del rostro del otro, *tiempo intersubjetivo*.

Se trata también de buscar un espacio de observación para el espectador dentro de la propia obra: ofrecer un tiempo en que la construcción es el pensamiento: el pensamiento como algo independiente de la comunicación, como algo privado. Compartir un mismo tiempo con el espectador, pero estando en un lugar diferente. No deja de haber también un juego de seducción.²⁷

Varias escenas fragmentadas (que ella llama *coreogramas*) se van articulando delante de nosotros. Una historia. Recuerdos. Olga siguiendo el ritmo de una música, deteniendo el movimiento y creando momentos estáticos, pero no del todo estáticos puesto que en cada “fotografía” que genera nos mira, su movimiento se traduce en mirada, en *intencionalidad*, va en dirección hacia nosotros.

[La intencionalidad, la conciencia-de] es atención a la palabra o acogida del rostro, *hospitalidad* y no tematización.²⁸

Se enciende un monitor. **En él una película de Godard.** Olga va narrando el momento en el que la prostituta pide fuego al muchacho, iniciando la relación de amor. Godard. No

Comentado [EC1]: Vivir su vida

²⁶ Olga Mesa y José A. Sánchez. “La danza empieza por la mirada” *Op. cit.*, p. 71.

²⁷ *Ibid.*, p. 70.

²⁸ Emmanuel Lévinas, *Totalidad e Infinito*, Sígueme, Salamanca, 1977. p. 303, citado en Jacques Derrida, *Adiós a Emmanuel...* *Op. cit.* p. 40

es extraño que Olga evoque a Godard. Al hacerlo, nos da una clave de lectura para su propio espectáculo. Historia, memoria, *imagen-tiempo*. Y entonces Olga se gira para hablar con Daniel y comentar la película. Daniel es lo que Lévinas llama al *tercero*: ese otro que es también mi prójimo y “sin esperar viene a afectar la experiencia del rostro en el cara-a-cara”²⁹, ese otro testigo que es el comienzo de la justicia. Su figura es central en la creación, sin ser un director de escena, se vuelve un testigo, una *otra mirada*.

[Es importante lo que Daniel me devuelve] y su aportación con la iluminación y el audiovisual, pero no sólo eso, también su ayuda a nivel dramático, su mirada exterior. (...) Necesitaba romper [con la] soledad creativa.³⁰

Justamente es a él a quien Olga le dirige la pregunta (y que resignifica el título del espectáculo *Suite – Continuación*): «¿Continuamos?»

Más historias, juegos, anécdotas. Con maestría se va moviendo entre tres planos de presentación: personaje (un personaje de sí misma), intérprete y Olga, sin nunca perder el hilo de contacto con el espectador.³¹

Olga se desnuda en escena, se coloca unos anteojos para nadar y sale. El escenario queda vacío. La seguimos escuchando por medio de un micrófono mientras nos cuenta cómo va saliendo, desnuda, hasta la calle. Con su descripción, con su mirada, vamos siguiendo las reacciones de la gente en la calle, los detalles. El uso de palabras, símbolos, representaciones, va generando una nueva mirada del espacio de realidad, cambiando una vez más el punto de vista del espectador —antes, mirando desde el escenario, ahora desde fuera del teatro en la realidad.

Finalmente Olga regresa al escenario, en confianza, pide al público que cierre los ojos: “Nunca me ha gustado que me miren mientras me visto”. Repitiendo el gesto, un espectador es invitado a ir a la escena, mirarla desde dentro, ya no hace falta que estén todos, la intimidad se ha generado; con este espectador comparte un último secreto, tal vez ya no es necesario que nos lo diga: ya nos lo ha compartido.

²⁹ *Ibid.*, p. 48.

³⁰ Olga Mesa y José A. Sánchez. “La danza empieza por la mirada” *Op. cit.*, p. 66.

³¹ Cf. Caroline Coutau, *L'intimité, infiniment*, en <<http://www.adc-geneve.ch/html/prograencours/jadc32/olgamesa.html>> (30 de Agosto 2004).

II.

Pero, ¿qué es lo real? ¿tiene que ver con el dolor por la existencia nietzscheano? ¿es aquello que se escapa a la representación, a lo simbólico, aquello de lo que el lenguaje no puede dar cuenta, lo irrepresentable? ¿es lo inesperado? ¿podemos *hablar* de una *experiencia de lo real*, podemos pensarla? Algunas de estas preguntas son el punto de partida sobre el que trabajamos para la creación de *La felicidad nunca ha hecho feliz a nadie*.

Según Colli lo irrepresentable, el contenido inadvertido de la vida, está en la *inmediatez* y todo el conocimiento (incluidas las sensaciones mal-nombradas inmediatas) pertenece a la memoria, es sólo recuerdo. Los momentos de inmediatez pueden recordarse, pero cuando intentamos expresarlos, hay algo que se nos escapa a la representación. Este espacio inexplorado pone en cuestión la continuidad de la representación, que, al recordar la inmediatez, la convierte en un objeto.³²

El lenguaje, forma simbólica, pacto generalizador, y por tanto representación. Mediante un juego de metáforas, explica Nietzsche, es que llegamos a las palabras: un impulso nervioso es extrapolado para formar una imagen que luego será transformada de nuevo en un sonido. Al tener que encajar con innumerables experiencias similares, la palabra no puede dar cuenta del recuerdo individual al que debe su origen.³³ Entre las palabras y lo real habrá siempre una falta, una carencia de sentido.

La mirada, esos impulsos nerviosos provenientes del ojo son los que inician el juego de la representación. En una interpretación del mito de la caverna de Platón, Miquel Morey señala que el ojo es un órgano sólo adaptado para el juego de representaciones que hay dentro de la caverna, fuera hay una luz muy intensa, algunos se aventuran a salir, a descubrir lo real que hay fuera, pero la luminosidad intensa nos deja ver por un momento pero sólo para luego cegar nuestra mirada y hacernos ciegos a lo que pueda haber allí. ¿Qué podemos percibir de lo real? Lo que nuestro oído pueda decirnos, puesto que fuera sí podemos escuchar algo. Fuera de la caverna está justamente lo extrahumano, no habría una escala humana del conocimiento. Apenas podemos

³² Cf. Giorgio Colli, *Filosofía de la Expresión*, Miguel Morey (trad.), Siruela, Madrid, 1996.

³³ Cf. Friedrich Nietzsche, *Sobre verdad y mentira... Op. cit.*

alejarnos, cuando mucho, a un metro de Prometeo.³⁴

El problema es que lo real, esa “niebla informe” suele irrumpir en nuestra realidad cotidiana, dejando desvalido al lenguaje sobre el que se soporta, y recordándonos, justamente aquella paradoja de Sileno con la que abrimos este ensayo.

Justamente, a partir del lenguaje es que decidimos que debía comenzar la pieza. Los espectadores entran a la sala. En la proyección ven una imagen de un público sentado en una sala, mirando (tomada de *Banshun —Primavera tardía—* de Yasuhiro Ozu). Juego de deslizamientos: los espectadores llegan al teatro y en vez de *representación* se encuentran con imagen de unos espectadores seguida de una larga conferencia sobre el lenguaje, lo real y el sentido.³⁵

La conferencia ha terminado. Lentamente van saliendo del espacio los elementos que conformaban la conferencia. Escuchamos el *Preludio de la Suite No. 4* mientras en la proyección vemos imágenes: los tejados de las casas de un pueblo, un hombre abanicándose, interiores de una casa vacía, las vías de un tren (vacías), de nuevo el hombre abanicándose, el puerto, una embarcación que se aleja en un río, de nuevo las vías, la embarcación... Las imágenes de *Tokyo Monogatari* (Cuentos de Tokio) del cineasta japonés Yasuhiro Ozu no sólo tienen una función transitoria en la escena: música, imágenes y escena tienen un efecto de vaciado. Las imágenes —aún fuera de su contexto original— nos hablan de un tiempo circular, cada vez con menos movimiento, con faltantes (vemos las vías, pero ningún tren circula por ellas), las imágenes se repiten, acumulan una sensación de tiempo inmutable. En el contexto de *Tokyo Monogatari*, es el momento final: el hombre se ha quedado solo después de una extraña visita a sus hijos (hijos y padres *dicen* y *creen* que el viaje que los padres han hecho ha sido bueno, y sin embargo, el espectador ha sido testigo de que no es verdad: hemos visto lo mismo que ellos han visto y luego hemos visto sus rostros) y de que su mujer muriera. Su temporalidad no ha cambiado: vemos las mismas imágenes del pueblo que vimos al comienzo, la misma secuencia del abanico, el mismo barco, la misma vecina vuelve a pasar (y como afirma Marvin Zeman, incluso lo seguirá haciendo

³⁴ Cf. Miquel Morey, *Debate sobre la experiencia: El Ojo Utópico*, Seminario de doctorado en la Universidad de Barcelona (sin publicar). Barcelona, 4 de Mayo del 2004.

³⁵ Ver el Apéndice 2: M^a Cruz. Estrada, *Cómo sobrevivir al sentido*.

después del filme³⁶) y él sigue viviendo. Sin embargo, su mundo ha quedado destruido al morir su mujer. No es necesario que el actor haga un gran gesto o que hayan textos narrados, tiempo y planos son suficientes para construir al personaje:

[Es] una especie de impresionismo con el que Ozu nos ofrece tanto las impresiones como las cosas que las crearon, combinándolas de tal modo que la impresión en nosotros es idéntica a la que experimentan los personajes. (...) Nada tiene que ver con la acción. Y sí con la reacción. Ozu casi nunca construye una «historia» en el sentido visual; la hace verbalmente, en el diálogo. Y casi nunca construye un «personaje» en el sentido verbal; lo hace visualmente.³⁷

La mirada que propone Ozu es siempre ética, apela a la Justicia (como quería Lévinas): nos hace ver lo que los personajes ven (desde la distancia, como *testigo*, como *tercero*) y luego nos muestra el rostro del personaje (convirtiéndonos en el *otro* del personaje, en su *prójimo*). En sutil cambio del tercer pronombre al segundo Ozu nos invita, nos ruega *justamente* a mirar a ese otro *prójimo*.

En sus imágenes el tiempo es un *ocurrir*, a pesar de que muy poco pasa, no hay tiempo eterno, el pasado no es reductible a una forma del presente. Seguimos el tiempo en Ozu, tal y como lo hacemos en una pieza musical.

Es el tiempo, el tiempo en persona, «un poco de tiempo en estado puro»: una imagen-tiempo directa que da a lo que cambia la forma inmutable en la que el cambio se produce.³⁸

Esto es incluso aplicable si imaginamos que todo el cine de Ozu es un gran *work in progress* en la que ningún filme aislado está terminado, se contamina de los otros y contamina a otros³⁹, “la forma de lo que cambia no cambia”.⁴⁰ Muchos actores son los mismos, las anécdotas no están muy alejadas unas de otras, siempre están cerca de la cotidianidad, y sin embargo de una a otra el contenido y la experiencia son

³⁶ Cf. Marvin Zeman, “El arte Zen en la obra de Ozu”, en René Palacios (ed. y trad.), *El cine de Yasujiro Ozu*. Semana Internacional de cine de Valladolid, Valladolid. p. 25

³⁷ Donald Richie, “Yasujiro Ozu: La sintaxis de sus filmes” en René Palacios (ed. y trad.), *El cine de Yasujiro Ozu*. Semana Internacional de cine de Valladolid, Valladolid. pp. 18-19.

³⁸ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo...Op. cit.*, p. 31.

³⁹ Cf. Marvin Zeman, “El arte Zen en la obra de Ozu”...*Op. cit.* p. 25.

⁴⁰ *Ibid.*

completamente diferentes.

Oscuro. Comienza el *Preludio de la Suite No. 1*. En la proyección, algo que apenas es una mancha verdosa. Se mueve por la proyección. Vemos un cuerpo. La música sigue. Un hombre con una cámara entra en el espacio escénico cruzando la proyección. Fragmentos del cuerpo que se mueve. El rostro.

Cuando acaba la música y de nuevo comienza la siguiente proyección descubrimos que la mujer está allí en el espacio (no la veíamos más que en la proyección —se usó una cámara de infrarrojos). Nuestra mirada continuamente es sorprendida, cuando creemos que hemos atrapado la imagen, esta se desliza, de una mancha a la imagen un cuerpo, a sus fragmentos, al cuerpo real que, aunque veíamos, *no veíamos*. Todo sobre una música que gran parte del público reconoce, que aumenta en tensión (musical, no dramática) y se debate en respiros. El primer momento de las suites de Bach es una verdadera introducción, nos da las bases de la escucha, nos guía.

Imágenes de una playa (tomadas de *Banshun —Primavera Tardía*), dos jóvenes en sus bicicletas paseando tranquilos, enamorándose. La mujer entra en el espacio escénico. Se sienta en una silla. Dos imágenes que se contraponen

Un maremoto es la agitación violenta del agua del mar, producida por una sacudida en el fondo marino. En ocasiones el agua invade la tierra, antes de que suceda el agua está muy tranquila. (...) Sin previo aviso, el agua regresa. Lo hace a toda velocidad, con toda su fuerza. Se transforma en una ola gigante.⁴¹

De nuevo el lenguaje. No importa cuánto podamos definir un maremoto, cuánto podamos definir lo real, el lenguaje será siempre insuficiente para contenerle.

Cuando llega a la tierra, arrasa con todo. Aun así se sobrevive.

Se puede sobrevivir a un maremoto. ¿Se puede sobrevivir a un maremoto?

En chino, el paisaje se encuentra entre la montaña y el agua. La cosa entre el este y el oeste. El deseo es valle y *carencia*. La escritura china propone otra relación con los objetos que representa de diferente forma que como lo hacen la mayoría de las lenguas

⁴¹ *La felicidad nunca ha hecho feliz a nadie*, esta y todas las siguientes referencias hasta el final.

occidentales: un conjunto de símbolos que según su concatenación pueden dar lugar a diferentes significados, sin que haya una relación entre aquello a lo que se refiere y el símbolo. Indefinible, deslizable, en chino un mismo símbolo da cuenta de varias palabras: como una metáfora, actúa creando un *estado* intermedio. Sería absurdo decir que una u otra representación es mejor, lo que nos interesa es la reflexión sobre el mecanismo que nos lleva a representar.

Una mañana de verano, me encontraba escalando en la montaña. Escuché una explosión. Miré hacia arriba y vi un montón de piedras que se desprendían montaña abajo. Entonces vi en el cielo, suspendida sobre mi cabeza, una roca enorme. La roca no me tocó pero desde entonces la busco siempre en el cielo, ahí, a punto de caerme sobre la cabeza.

Lo real nos sobrepasa, está allí siempre. Hemos *visto* que el lenguaje hace poco por asimilar su experiencia, mirada apenas percibe sus proyecciones. No nos queda más que renunciar a aprehender su experiencia, e intentar dar espacio, como dice Colli, a la inmediatez, al tiempo que discurre en Ozu, al silencio de una Suite de Bach. Si por un momento dejamos de mirar, volvemos al cuerpo a la respiración para luego estar listos, escuchar, mirar tratando de dejar a un lado la memoria, en una mirada que no vigila sino que escucha.

Ahora les voy a pedir que cierren los ojos un momento, que se concentren en su respiración (...) Cada uno a su ritmo, puede ir abriendo los ojos.

Comienza el *Preludio a la Suite No. 6*. La mujer ocupa una silla delante de la proyección, asume la misma posición que la chica en la imagen. En ella vemos de nuevo a los espectadores del teatro de *Banshun (Primavera tardía)* —la misma imagen con la que enmarcamos el inicio de la conferencia—, como en el trabajo de Olga Mesa, ahora ellos están sobre el escenario. El círculo se ha completado, no podemos hablar de lo real sino solamente recordar, tal vez, su inmediatez, caminar como lo hace el hombre intuitivo. Hacia el final de la pieza, finalmente el espectador vuelve al teatro: en las imágenes, una representación de teatro noh, seguramente la forma teatral más antigua que se mantiene viva, los mismos espectadores mirando, solo mirando. Una breve anécdota cruza la imagen: un saludo. Como siempre, poco importa la anécdota, es la reacción, la experiencia que adquiere el espectador al ver la secuencia de Ozu.

La mujer deja el espacio. A manera de epílogo volvemos al lenguaje, esta vez un texto proyectado. Mientras, de nuevo escuchamos el *Preludio de la Suite No. 1* de Bach. Después del viaje, un texto que podría ser casi irónico, adquiere otro sentido, tal vez, sólo tal vez un sentido que nos hace recordar:

Lección 1: La mayoría sobrevivirá al maremoto

Lección 2: Preste atención a los avisos de la naturaleza

Lección 3: Preste atención a los avisos oficiales

Lección 4: Dirijase a un sector alto y permanezca allí

Lección 5: Abandone sus bienes

Lección 6: No cuente con vías transitables para huir

Lección 7: Suba a un piso superior o al techo de una edificación

Lección 8: Suba a un árbol

Lección 9: Suba a algún objeto que flote

Lección 10: Las olas dejarán diferentes tipos de desechos

Lección 11: El nivel del suelo bajará

...

El riesgo en un espectáculo como este está en ponerse allí, en juego, tal vez en el estado de peligro que buscaban los accionistas de los setenta a través de la violencia. La debilidad formal de este tipo de trabajos está vinculada a la de aquellas experiencias de los setentas: crear un falso espejo de Narciso en el que en vez de conocimiento haya autocomplacencia.

Además del problema de estructura que me parece tiene este trabajo —hemos sido poco hábiles para hilvanar la línea de lectura, dejando unas transiciones demasiado bruscas en un trabajo que no buscaba serlo—, su otra debilidad reside en la presencia de la que está allí, expuesta, de la que se presenta, de la que representa. Resulta muy difícil poder alcanzar un nivel de diálogo con el espectador, más difícil aún si se hace de dramaturgo, director y además presencia (por no decir actor). Incluso en los trabajos que tienen una mirada externa el problema está presente: ¿cómo mirar al espectador en el cara-a-cara, sin tematizarle, así, aceptando su pregunta-ruego, acogiéndole? En el fondo, la escena, el arte no dejan de ser una farsa sin *pathos* real, si es que se puede hablar de un *pathos* real, y sin embargo la experiencia que puede producir no ya cuando rasga sino cuando apenas toca y nos hace conscientes de ese velo de realidad es ciertamente de un ámbito que no pertenece a la representación.

Seguramente son preguntas que valdría la pena seguir haciéndose en trabajos posteriores.

...

Bibliografía

- BRUZZI, Stella: "El documental performativo: Barker, Dineen, Broomfield" en *POSTVERITÉ* (Catálogo). Centro Párraga, Murcia, 2003
- COLLI, Giorgio: *Filosofía de la Expresión*, Miquel Morey (trad.), Siruela, Madrid, 1996, 279 pp.
- COLLI, Giorgio: *El Nacimiento de la Filosofía*. Tusquets, Barcelona, 1994, 121 pp.
- DELEUZE, Gilles: *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine 1*. Paidós, Barcelona, 1984, 318 pp.
- DELEUZE, Gilles: *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*. Paidós, Barcelona, 1986, 391 pp.
- DERRIDA, Jacques: *Adiós a Emmanuel Lévinas. Palabra de Acogida*. Editorial Trotta, Madrid, 1998, 155 pp.
- GOLDBERG, RoseLee: *Performance Art: From Futurism to the Present*. Thames and Hudson, New York, 2001, 232 pp.
- LÉVINAS, Emmanuel: *ENTRE NOSOTROS: ENSAYOS PARA PENSAR EN OTRO*. PRE-TEXTOS, VALENCIA, 2001, 289 PP.
- MESA, Olga y SÁNCHEZ, José A.: "La danza empieza por la mirada" en José A. Sánchez y Jaime Conde-Salazar (eds.), *Cuerpos sobre blanco*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Comunidad de Madrid, 2003.
- MOREY, Miquel: *Debate sobre la experiencia: El Ojo Utópico*, Seminario de doctorado en la Universidad de Barcelona (sin publicar). Barcelona, 4 de Mayo del 2004.
- MULVEY, Laura: *Placer visual y cine narrativo*, Episteme, Valencia, 1988, 22 pp.
- NICHOLS, Bill: "El documental performativo" en *POSTVERITÉ* (Catálogo). Centro Párraga, Murcia, 2003.
- NIETZSCHE, Friedrich: *El Nacimiento de la Tragedia*, (trad. Andrés Sánchez-Pascual), Alianza Editorial, Madrid, 2002. 298 pp.
- NIETZSCHE, Friedrich: *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, <http://www.inicia.es/de/diego_reina/contempo/fnietzsche/sobre_verdad_y_mentira_en_sentido_extramoral.htm> (28 de Agosto 2004).
- PELZER, Birgit: "«cache-toi, objet!» the unattainable revolution" en el catálogo Gloria Moure (ed.), *Behind the facts. Interfunktionen 1968-1975*, Fundación Joan Miró, Barcelona, 1994, 543 pp.
- PHELAN, Peggy: "Broken symmetries: memory, sight, love" en *Unmarked: The Politics of Performance*. Routledge, Nueva York, 1993.

- RICHIE, Donald: "Yasujiro Ozu: La sintaxis de sus filmes" en René Palacios (ed. y trad.), *El cine de Yasujiro Ozu*. Semana Internacional de cine de Valladolid, Valladolid, 72 pp.
- RUIDO, María "El Ojo Saturado de Placer: Sobre fragmentación, porno-evidencia y brico-tecnología" *Banda Aparte*, No. 18., Valencia (Mayo, 2000).
- SÁNCHEZ, José A.: *Dramaturgias de la Imagen*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2002, 235 pp.
- STOPPARD, Tom: *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*. Grove Press, New York, 1991. 126 pp.
- VILLOTA, Gabriel: "Narciso lee las «instrucciones de uso»" en *Luces, cámara, acción (...)* ¡corten! *Videoacción: el cuerpo y sus fronteras*. IVAM, Valencia, 1997.
- ZEMAN, Marvin: "El arte Zen en la obra de Ozu", en René Palacios (ed. y trad.), *El cine de Yasujiro Ozu*. Semana Internacional de cine de Valladolid, Valladolid, 72 pp.
- ZIZEK, Slavoj: *Mirando al Sesgo: una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*, Paidós, Buenos Aires, 2002.

Apéndice 1

Estructura del espectáculo

1. Imagen *Primavera Tardía*, espectadores en el teatro.
2. Conferencia *Cómo sobrevivir al sentido* de Ma. Cruz Estrada.
3. Imágenes *Cuentos de Tokio con Preludio Suite 4*, mientras el espacio se vacía.
4. Imagen en infrarrojo proyectada. *Preludio Suite 1*.
5. Imágenes *Primavera Tardía*, pareja en la playa. Texto: “Un maremoto es la agitación violenta del agua del mar, producida por una sacudidad en el fondo marino. En ocasiones el agua invade la tierra, antes de que suceda el agua está muy tranquila. Empieza por retirarse océano adentro metros y metros, puede pasar que desaparezca de la vista desde la costa, dejando al descubierto bancos de arena, restos de árboles, peces. Ahí puede quedar retirado durante horas, incluso días. Sin previo aviso, el agua regresa. Lo hace a toda velocidad, con toda su fuerza. Se transforma en una ola gigante. Cuando llega a la tierra, arrasa con todo. Aun así se sobrevive.”
6. Intertítulo: *Cómo sobrevivir a un maremoto*.
7. Escritura china: ola (agua / piel), cosa (este / oeste), paisaje (montaña / agua) y deseo (valle / falta, carencia).
8. Movimiento de la silla, proyectado en infrarrojos. Mira a la cámara.
9. Confesión: “Una mañana de verano, me encontraba escalando en la montaña. Escuché una explosión. Miré hacia arriba y vi un montón de piedras que se desprendían montaña abajo. Entonces vi en el cielo, suspendida sobre mi cabeza, una roca enorme. La roca no me tocó pero desde entonces la busco siempre en el cielo, ahí, a punto de caerme sobre la cabeza.”
10. Relajación de yoga.
11. Imágenes de *Primavera Tardía*, espectadores en el teatro. En la imagen, la actriz emite un gesto de llanto. Mujer sentada en la silla, la proyección está sobre de sí. Escuchamos el *Preludio Suite 6*.
12. La mujer sale de la escena. Proyección de las Lecciones para sobrevivir a un maremoto⁴² sobre *Preludio Suite 1*.

⁴² Tomadas de *Cómo sobrevivir a un maremoto: 11 lecciones del tsunami ocurrido en el sur de Chile el 22 de mayo de 1960*, Servicio Hidrográfico y Oceanográfico de la Armada de Chile, 2000. Disponible en línea <www.prh.noaa.gov/itic/sp/library/pubs/maremoto.pdf> (30 de agosto del 2004)

Apéndice 2

Cómo sobrevivir al sentido

María-Cruz Estada
mcestada@tiscali.es

Lo que llamamos mundo, no es más que un conjunto de letras y números que se combinan, aliñados con músicas y olores, emociones y suspiros. Creemos que si conseguimos comprender las claves de esa combinatoria, podremos manejarnos en el mundo, y por lo tanto, ser felices. El problema es que además, y sobre todo, están los imprevistos, lo real, lo que nos sorprende, lo que nos asusta por dejarnos pataleando en el vacío. La madre le dice a su hijo desvelado por una pesadilla: "Canta, hijo, canta, que se te irá el miedo", y el niño canta, al cantar combina, y entonces puede aparecer ante sus ojos adormilados, un elefante que se balancea sobre la tela de una araña al son de una musiquilla, y como no se cae -porque en el lenguaje casi todo es posible- avisa a otros elefantes que se siguen balanceando. Y el niño, que cree en el lenguaje, porque cree en su madre - al modo en que Lacan dice que creemos en todo lo que parece aportar sustancia-, tranquiliza su alma, duerme sosegado, lo que no impide que al día siguiente, cuando ya está llegando a la escuela, dé la vuelta a la esquina... y vea a un elefante aplastado por un autobús. ¡Pobre herramienta la nuestra, el lenguaje, frente a tanto desvalimiento!

Y es que esto que nos liga y nos separa, nos acerca y nos aleja de la felicidad: el lenguaje, se muestra siempre insuficiente frente a ese real. Cada vez que lo enigmático se hace presente, cada vez que se produce un agujero en el sentido, los seres humanos nos vemos conminados a explicar, a interpretar, a significar. Y son principalmente las religiones quienes intentan obturar esa oquedad en el saber que el ser humano considera del orden del error pero que no es más que lo que hay. Reconozcamos que la idea de un ser superior omnisciente, omnipotente, ubicuo y necesario, es magnífica, incluso la mejor para llenar ese hueco en el sentido; y de hecho los creyentes dicen así: "gracias a la fe, la vida *tiene* sentido". Sin embargo, en estos momentos, quien se ocupa de explicar el origen de las plagas y las pestes y de ponerles remedio (o eso pretende) es la ciencia con su instrumento: la técnica, ambos comandados por el Estado de la opulencia. Hace veinte años la gente venía a la consulta de los psicoanalistas preguntando y preguntándose qué le ocurría, por qué se sentía mal. Y venían dispuestos a comprometerse interrogando su dolor, desplegando su subjetividad ante los oídos del psicoanalista como en la íntima convicción de que uno posee un saber sobre sí aunque no lo tenga a mano en la conciencia. Entonces el psicoanalista ofrecía su escucha para ese relato y se limitaba a puntuarlo de otro modo, a subrayar algunas palabras, a preguntar algo, en fin, lo que es la manera de hacer del psicoanalista quien, con esa escucha radical, le permite a las personas que consultan ir desplegando su propio saber y poniendo al descubierto los puntos de anclaje que les provocan sufrimiento. Ahora no es así; ahora hay que hacer un trabajo previo con el que viene a consultar, ya que, acude a la consulta haciéndose representar por una palabra o por un sintagma que remite al discurso oficial, el saber de otro sobre ellos: soy homosexual, soy mujer maltratada, soy anoréxica, soy niño objeto de abusos. Y tras decir esto quedan en silencio y nos miran expectantes como si ese saber, ajeno y *prêt-à-porter* sobre lo que les ocurre, se fuera a seguir desplegando fuera de ellos. Pero esas palabras no explican por sí mismas su desdicha, no hacen más que alienarles en

un discurso ya fabricado que les deja sin fuerzas para luchar y sin la más diminuta molécula de confianza en sí mismos. ¿Cómo van a confiar en sí mismos, si siguen creyendo en el saber de quien les pone la etiqueta?

Cuando yo era niña se contaba un chascarrillo atribuido a Francisco de Quevedo; éste tenía fama de decir a todo el mundo las verdades y un amigo apostó con él que no sería capaz de llamar "coja" a la Reina de España. Dicen que Quevedo pidió audiencia con la Reina y tras saludarla puso ante ella dos flores: un clavel y una rosa y se los ofreció con estas palabras: "Entre el clavel y la rosa, su Majestad escoja". Más allá del chiste, esta manera de sustituir en el lenguaje el total de una persona por una parte de la misma – en este caso un defecto físico, y en el anterior un diagnóstico o una definición- hace que palabras como coja, enano, histérica, calvo, que en sí mismas no tienen un valor diferente al de otro adjetivo, alcancen el estatuto de insulto al sustantivarlas, haciéndolas equivaler al ser de una persona. Y el insulto, como el diagnóstico, tienen valor de acto que interrumpe el estatuto simbólico de la palabra. ¿De verdad piensan que toda el alma humana cabe en un insulto o en un diagnóstico? ¿Por qué entonces la gente pide a gritos que la diagnostiquen, por qué ese gusto por hacerse representar por una sola palabra?

Pues no son ni más ni menos que triquiñuelas con las que pretende darse consistencia ese pobre ser humano que desde su nacimiento hasta el fin de sus días se culpará por su torpeza al no conseguir ser feliz, cuando no es que culpa a otro por no procurarle el don de la felicidad (mi marido no me saca al cine, mi mujer no me desea, mi niño no me come), o a aquel de allá porque parece que –ese sí- ostenta algunos brillos... "mira qué cara tan alegre tiene, ¿no será que posee ese supuesto objeto que le haría feliz y pareciera que a uno se le niega?". Pretextos inútiles de quien intenta obtener consistencia vital sin querer pagar el precio que cuesta, sin arriesgar: no arriesgues tu pensamiento que siempre va a abrir preguntas, no arriesgues tu palabra, porque siempre hay un vacío acompañando a la palabra; no arriesgues tus actos porque puedes equivocarte; ten fe en la solución que ha pensado otro por ti; haz como todo el mundo.

Esta manera de presentarse hoy día las personas que sufren, como dispuestas a hacer un acto de fe total con tal de que alguien les explique el origen de sus males y la buena salida, no es un fenómeno aislado, sino uno de los síntomas de algo que está ocurriendo en nuestra pretenciosa civilización de inicios de milenio que cada vez desprecia más no sólo las preguntas, sino también la búsqueda personal de respuestas. Así, nuestra cultura propone soluciones universales, cómodas, adormecedoras y ciega los caminos singulares en los que el sujeto humano pueda irse produciendo mientras ahonda en sus cuestionamientos.

Fijense, por ejemplo, en otro síntoma de nuestros tiempos: el tipo de libros que se editan actualmente. En gran parte son demandados a los autores en función del mercado. No es que el editor arriesga para publicar el afán, el empuje de alguien por hacer sus propias marcas en su mundo, por ir respondiendo a sus preguntas más radicales mientras escribe, por verterse en el papel, por decirse en churres negro sobre blanco, con las yemas de sus dedos que a veces terminan en lápiz y a veces en tecla. No; al escritor se le encarga que adobe algunas palabras que sirvan para cegar los anhelos de lectores fáciles de contentar, y que sólo leerán libros que sean un reflejo especular de sí mismos: las mujeres separadas leerán sobre mujeres separadas, los padres y madres sobre la educación. Y lo mismo ocurre con el arte: el comercio ha

inundado todas las áreas de la vida en las que no está la Ciencia, incluido el ámbito científico. No nos referimos a la Ciencia que se plantea preguntas y echa a rodar el camino para encontrar respuestas que a su vez abren nuevas preguntas, nuevos vacíos, sino a esa Ciencia que en su apoteosis confunde cada vez más la hipótesis con la ley universal.

A día de hoy, será considerado verdadero todo lo que lleve un halo de científico, prometiéndose la felicidad gracias a los fármacos que supuestamente curan el sufrimiento disfrazando la angustia, pero sobre todo gracias a la opulencia del Estado del bienestar que no deja a nadie desamparado, sino que va a buscar a la persona a su cueva, la nombra, la clasifica y le paga un subsidio para que viva adormecida.

En medio de tanta abundancia en las respuestas al dolor de vivir, no podemos dejar de recordar el papel funcional que tiene la angustia en la economía del sujeto desde los inicios del psicoanálisis. La angustia, a partir de Freud, es una señal saludable de que algo amenaza al psiquismo, y Lacan lo precisará aún más: si es necesario que algo falte para que el sujeto se ponga en marcha, si el motor de la vida es una falta -porque si no nos falta algo, ya me dirán ustedes qué vamos a desear-, la angustia nos avisa que algo está apareciendo como exceso donde debería perfilarse una carencia. Con la mala prensa que tiene el que alguien diga: me siento vacío. Pues los psicoanalistas lo pensamos al revés: sólo del vacío puede venir una búsqueda y, en ella, hay alegría.

La fe se aterroriza ante las incógnitas y cree en los dogmas que se erigen en su lugar. La razón y su herramienta, el pensamiento, se topa con dichas incógnitas, y en su discurrir, pretende hacerse con lo que no es propio de su naturaleza, con lo que no es del orden de lo pensable: con lo real; pero hará camino bordeando el vacío que se le abrió en el sentido, bordando palabras en los bordes del agujero. El artista, ante ese enigma, ese vacío que surge ante él no cree, no razona, sino que a partir de él CREA y, como nos recuerda Lacan, lo hace *ex nihilo*. Evidentemente no todo el mundo tiene la gracia del artista; otros se horrorizan ante lo que los sorprende y sólo se tranquilizan colectivizando su miedo a través de rituales religiosos o esotéricos; los rituales no dan sorpresas que puedan despertar la angustia; ya está todo escrito. ¿Y qué hacemos los psicoanalistas con ese vacío de sentido? Pues nos toca sostenernos frente a él sin intentar llenarlo para los demás ni para nosotros mismos con más teorías, o con consejos y eso nos hace testigos de los intentos singulares de algunas personas para arreglárselas. A veces es duro, pero en cualquier caso es una aventura apasionante para ambos protagonistas de la experiencia.

Entonces, o bien el sentido de la vida, por ser ninguno, es inmanente a las producciones subjetivas, y entonces CREO (del verbo crear), voy creando palabras en el hueco que antes llamé enigma, palabras que a veces se encarnan, o bien el sentido de la vida es trascendente y ese absoluto en el que CREO (del verbo creer) sirve para suturar la dimensión del enigma y por lo tanto para no confrontarnos con el deseo.

Lacan, sin traicionar a Freud, impulsará un gran avance en la teoría y práctica psicoanalíticas creando una escritura del objeto como vacío que nos constituye y que es causa de nuestro deseo. En eso se une a los místicos cuando intentan poner palabras al hecho místico que es del orden de lo inefable, y a algunos poetas que consiguen una negatividad creadora de un no-todo-sentido. Voy a citar a Lacan: "Pero lo real, tal como hablamos de él, está por completo desprovisto de sentido. Podemos estar (...) seguros que tratamos algo de lo real sólo cuando no hay ya ningún sentido. No hay sentido

porque no es con las palabras con las que escribimos lo real...”.

El psicoanálisis no es bienpensante sino subversivo, no cree que a todo efecto le corresponda una causa, al sujeto un objeto, o que todo motivo de desdicha se pueda nombrar. El psicoanálisis nos ayuda a encajar lo azaroso, lo no controlable, lo que escapa a la razón. No nos dice por qué camino vamos a alcanzar la felicidad porque no cree que haya ningún bien universal que perseguir, ni siquiera la vida o el amor. No nos *fragiliza* haciéndonos creer que el sufrimiento tiene un sentido del que otro posee las claves; sólo escucha la manera singular en que un sujeto va haciéndose con lo que es del orden del vacío y le anima a sostenerse en su camino inédito. Este tratamiento no pasa por, ni es una guía hacia el mundo de los bienes; pasa por la escucha y esta escucha es comprometida y a quemarropa.

Tiene un precio muy alto para un ser humano sostenerse en el deseo, pues es como sostenerse en el vacío sin red; la responsabilidad es sólo nuestra. Segura estoy de que ustedes se han quejado alguna vez -como yo- de lo injusta que es la vida; por cierto, injusta ¿comparada con cuál otra? ¿Podemos seguir diciendo entonces que es injusta? Ya podemos quejarnos como víctimas, que si no tiramos para adelante, nunca nos lo vamos a perdonar. Por eso la tentación en momentos de desesperanza es ceder a Otro esta responsabilidad, ya sea al Estado, a una Institución más o menos poderosa, a Dios, a la pareja, o al que pidamos que nos cure. Volviendo al pobre sujeto del principio, aquel que se sentía culpable por no poder ser feliz, viene a cuento una frase de Lacan, que extraigo de su Seminario sobre la Ética⁴³, cuando dice (y fíjense bien en los tiempos verbales⁴⁴): "La única cosa de la que se puede ser culpable es de haber cedido en su deseo (...) si no se tienen totalmente claras las cuentas con su deseo, es porque no se pudo hacer nada mejor, pues no es una vía en la que se pueda avanzar sin pagar nada"; les decía que se fijaran en los tiempos verbales porque Lacan, como Freud, nunca dice "hagan esto para no sentirse culpables, o deberían hacer esto otro para ser felices"; no, porque los psicoanalistas estamos ahí para escuchar los efectos de lo que cada uno ha podido hacer en un momento dado. Por eso una de las ventajas de no dar un diagnóstico es justamente que queda abierta la puerta para que quizás, en otra ocasión, uno pueda hacer las cosas de otro modo.

Los seres humanos somos muy poquita cosa y queremos hacer la tortilla sin cascar antes los huevos pringándonos las manos; quiero decir que pretendemos gozar sin pagar, saber sin hacer camino. El problema es que no hay sujeto sin acto, ni saber que no provenga de un hacer; y ante eso estamos solos y radicalmente desamparados, ya sea que nos deprimamos por ello o que sigamos adelante.

Todo esto que he tardado tanto en decir, lo expresa el director de cine Max Ophuls en una sola frase que pone en boca de uno de los personajes de su película "El placer"; dice así: "La felicidad, no es alegre".

3

⁴³ J. Lacan: El Seminario: La Ética. Ed. Paidós.

⁴⁴ Muchos autores, entre ellos Zizek en su obra "Metástasis del goce" (Ed. Paidós), transforman esta frase en el imperativo: "No cedas en tu deseo", lo que supone desvirtuar por completo la intención y el estilo de Lacan.