

Escenificar el retorno de lo reprimido

Staging the Return of the Repressed

César de Vicente H.

Centro de Documentación Crítica, España

cdc@nodo50.org

Resumen

El proyecto teatral posmoderno sufrió, desde sus comienzos, una fractura estética que dividió a aquellos que abandonaron el problema de lo Real de aquellos otros que lo consideraron en su determinación histórica. Esto dio lugar a que buena parte del teatro crítico posmoderno restituyera categorías usadas por la modernidad dotándolas de otra dimensión. En los años noventa y de comienzos del siglo XXI esta división se transformó en ruptura cuando lo reprimido por el sistema social retornó en forma de síntomas.

Palabras clave:

Teatro posmoderno – capitalismo – teatro político.

Abstract

From its beginning, postmodern theatre suffered an aesthetic fracture that divided those who abandoned the problem of realism from those who considered it in its historical determination. This gave way to much of the critical postmodern theatre, in which modern categories were restored and given a different dimension. During the nineties and the early twenty-first century, this division ruptured when that which was repressed by the social system returned in the form of symptoms.

Keywords:

Postmodern theatre – capitalism – political theatre.

Tres décadas después de la eclosión de los diferentes discursos, artefactos y dispositivos escénicos que instituyeron en el teatro¹ la posmodernidad, se hace evidente la fractura que, desde sus comienzos, estuvo en el interior de la misma. Aunque procedentes de una matriz² común que suele sintetizarse en la *crítica de la modernidad*, desde el primer momento hubo dos grandes tendencias: por una parte, la que funciona como “lógica cultural del capitalismo tardío”, que, a grandes rasgos, Fredric Jameson caracterizó como una nueva formación ideológica que acompaña la expansión dialéctica del capitalismo. Esta lógica se funda en la disolución del pasado en el presente, la desaparición del sujeto autónomo, el dominio del espectáculo (entendido como una relación social mediada por las imágenes), la abolición de la distancia crítica y la hipervaloración de la retórica. Por otra, la que funciona como “lógica de la apropiación política”, que José Martín Prada pensó como generadora de una nueva concepción del sistema social que “carente de mecanismos globalizadores o unificadores dentro de un proyecto, no puede sino verse volcado de nuevo en el individuo y en su contexto social más inmediato: el espacio cotidiano regido por la ‘lógica de lo doméstico’” (15). Esta diferencia alcanzó, claro está, al modo de producción de la práctica teatral: lo performativo, definido por Erika Fischer-Lichte como realizaciones escénicas autorreferenciales y constitutivas de realidad, se convirtió en la *forma* principal del teatro posmoderno. Pero también afectó a la teoría teatral: lo posdramático, que Hans-Thies Lehmann describió como un nuevo paradigma que supone una ruptura con las formas tradicionales del drama y su teatro, significó el *modelo lógico-deductivo* del teatro posmoderno.

Como sucedió con la modernidad, en la que también apareció una fractura producida por la lucha por el dominio de la producción discursiva, en la posmodernidad estas dos tendencias o bien han tenido un tratamiento indiferenciado, o se ha analizado in extenso solamente la primera de las tendencias. El conocimiento de la segunda tendencia, sin embargo, nos permite apreciar cuestiones fundamentales que reconsideran la idea central de este monográfico.

Incluso, ante las evidencias de la crisis social radical provocada por el neoliberalismo, el propio discurso posmoderno dominante sufrió una reorientación política: desde fines de la década de los años noventa, la fractura era ya reconocible en la progresiva crítica de algunos de sus planteamientos fundamentales³. Probablemente lo más significativo de la misma sea la consideración de historicidad de la hermenéutica y el ataque al realismo neopositivista de John Rogers Searle. Al aceptar la afirmación de Nietzsche de que “no hay hechos, sólo [sic] hay interpretaciones. . . Y también esto es una interpretación” (Vattimo 28, énfasis del autor), el filósofo italiano concluye, por una parte, que “el Ser tiene una historia, su epocalidad hace posibles las épocas, el estado de arrojado del *Dasein* y los múltiples lenguajes en que se articula *son históricamente mudables*” (84, énfasis del autor); y, por la otra, siguiendo a John McDowell, que “Lo dado está siempre dado, en su modo de presentarse fragmentario y puntual a una persona particular”, lo que supone que

1 En realidad, se trata solamente de un campo muy limitado del teatro referido a las estéticas vanguardistas desarrolladas en las culturas occidentales, puesto que las prácticas teatrales dominantes en las sociedades capitalistas siguen siendo el *teatro espectacular* (en los términos de Debord), los *clásicos*, o el *teatro costumbrista posmoderno*.

2 Por matriz entiendo un conjunto de prácticas y normativas segregadas por una misma ideología. Cf. Juan Carlos Rodríguez, *La norma literaria*.

3 Son significativos, en este sentido, los últimos libros teóricos de Gianni Vattimo, *Ecce Comu* (2007), *De la realidad* (2012) y *Comunismo hermenéutico* (2013). Aunque en buena medida este desplazamiento crítico puede entenderse como una refundamentación que resuelve las críticas a las que se había enfrentado la posmodernidad, no deja de ser importante que en el movimiento se produzcan fallas.

para poder ser fundamento de enunciados y juicios, el dato ofrecido por la mera presencia constatada en la sensación y eventualmente asumido en la definición ostensiva privada *tiene necesidad de ser subsumido en una red discursiva que solo puede provenir de una actividad espontánea del sujeto*. (38, énfasis del autor).

Esa red es, para Vattimo, “una especie de sistema de formas a priori que están, sin embargo, cualificadas, y por eso McDowell las llama *Bildung*, cultura” (39). La importancia de esta modificación está en que se reconoce la *historicidad* del Ser y de las cosas, es decir, se restituye el ámbito de *lo histórico* (de las determinaciones y condiciones estructurales definidas coyunturalmente) que había desaparecido en el discurso posmoderno.

Así, pues, en donde estamos en los últimos años, es en los límites de la representación posmoderna: el quiebre del trascendentalismo nihilista que ha alimentado las obras y los espectáculos teatrales más importantes de la escena alternativa.

El realismo sigue siendo el problema

Contra gran parte de lo escrito sobre el tema, en las escenificaciones, en los textos, en las propuestas performativas y posdramáticas que procedían de la lógica de la apropiación política, aún funciona el *realismo*, único régimen de identificación en el que lo Real es el objeto de investigación y de representación; que posee un compromiso crítico (se ajusta a unos principios de producción que no dependen solamente de sí mismo) y que sitúa la enunciación de su discurso más allá (o más acá) del sujeto. Es obvio que en aquellas propuestas performativas y posdramáticas que proceden de la lógica cultural del capitalismo tardío (y conforman el sentido en el capitalismo de consumo⁴) el problema del realismo no existe, dado que

la realidad ha muerto por su manipulación general, todos nos podemos recrear mediante vídeos, ordenadores, juegos de ordenador y representaciones comunicacionales, todos somos actores y nadie tiene tiempo para ser espectador; lo que no conduce a una comunicación verdadera sino a una confusión total es la función de la hiperrealidad y la realidad virtual, acabar con la realidad misma por sobre-exposición (Baudrillard cit. en Alonso LVI)

Es importante tener presente esto, dado que por consumo Baudrillard no se refiere a la adquisición compulsiva de bienes, objetos (como si se tratara de un problema psicológico), sino a la “producción social de un material de diferencias, de un código de significaciones y de valores de estatus, sobre el cual se sitúan los bienes, los objetos y las prácticas de consumo” (Alonso XXX). Se trata de una inscripción del sujeto *no en la realidad* sino en la totalidad del sistema de los objetos y su valor social diferencial. Por eso

4 Enseguida se solapó esta tercera *naturaleza* del capitalismo a la cuarta: el capitalismo cognitivo, que explota y acumula privadamente conocimientos.



quererNOver. Producción performance: María José Contreras, Andrea Pelegrí, Iván Smirnow y Pablo Dubott. 2013.
Fotografía: Javier Godoy. Realizada en Santiago de Chile.

Materialización de los cuerpos desaparecidos durante la dictadura de Pinochet que habilita lo histórico mediante el uso problemático de lo performativo.

La sociedad de consumo podría definirse, así, como la forma global que tienen los hombres y la sociedad de vivir en un "imaginario colectivo". Toda la realidad de los objetos, de la cultura y de las sociedades es captada dentro de este imaginario omnipresente a través de sus signos y sus símbolos. De manera que las características lógicas de este imaginario son la desconfianza y la ocultación de lo real y de la historia. En un mundo de pulsiones y de fantasmas manipulados por los signos, lo real no puede llegar a su propia realidad y a su verdad. La práctica del consumo consiste en una negación esencial del acontecimiento, del enfrentamiento y de la exigencia de la realidad y la verdad. Del mismo modo que los primitivos ignoraban la historia con sus contradicciones y sus dramas porque su pensamiento era mítico, la sociedad de consumo, por la omnipresencia del imaginario colectivo, ya no hace historia y no la reconoce. Lo real no es aprehendido en su trascendencia, está totalmente sumergido en el sistema de signos que se comporta como una pantalla ante la percepción de la realidad. En un universo imaginario no pasa nada, nada se crea ni llega a existir en sí mismo.

Consumir es, pues, huir de la historia en sus contradicciones y de lo real en su verdad. Atrapada constantemente en una proyección indefinida de fantasmas individuales y colectivos, la dimensión de lo real y de la historia se encuentra excluida en beneficio de un gozo inmediato y a corto plazo. Sociedad sin rumbo ni voluntad común, en la que la política no puede llegar más que en forma de fantasmas. Nuestra sociedad es fantasmal y una fantasmagoría (puesta en escena de situaciones y de personajes del imaginario), sociedad ahistórica en el sentido en que Freud habla de la dimensión ahistórica del inconsciente. (Alonso XLVIII)

Contrario a esta lógica, las propuestas de apropiación política inciden, entre otras cuestiones, en la *reapropiación de la realidad*, y esta operación no es posible, claro, si no se procede a un trabajo de producción sobre la misma, en el que el asunto del realismo sigue siendo central.

No se trata, por ende, de las consideraciones de la *tradicional* estética realista, pues, como ya advirtiera José Carlos Mariátegui,

Los errores del realismo, en el teatro como en la novela, han sido graves. Pero un balance exclusivamente negativo y pasivo de la escuela realista sería incompleto e injusto. El realismo ha renovado la técnica y el método teatral. En la mayoría de las obras realistas subsiste la técnica vieja. El eje de la obra es un "asunto". La intensidad del asunto aumenta a medida que las escenas transcurren. Y culmina en la escena final que es la escena del desenlace. Este método era propio del viejo teatro clásico. El teatro realista lo conservó, sin embargo, durante mucho tiempo. Los temas y los materiales del teatro fueron sustituidos; su arquitectura no. El proceso, los personajes, el mundo de una pieza teatral seguían subordinados a un método artificial. Más, ahora que el realismo está agotado y superado, aparecen una técnica y un método verdaderamente realistas. En el teatro moderno, las escenas tienen vida aislada. (186)

El mismo Mariátegui advirtió ya algo básico para comprender el realismo en tanto que forma de registro de la realidad en la ficción por cuanto participa de la vida:

La ficción no es anterior ni superior a la realidad como sostenía Oscar Wilde; ni la realidad es anterior ni superior a la ficción como quería la escuela realista. Lo verdadero es que la ficción y la realidad se modifican recíprocamente. El arte se nutre de la vida y la vida se nutre del arte. Es absurdo intentar incomunicarlos y aislarlos. El arte no es acaso sino un síntoma de plenitud de la vida. (186)

Por esta razón, Beatriz Catani podría preguntarse en 2010, siguiendo, según ella misma afirma, los pensamientos de Francis Bacon: "¿Cómo crear en lo teatral una realidad donde, desde la distorsión y el barrimiento de lo 'real-aparente', se llegue a un registro sensible y propio de lo 'real'?" (303). Naturalmente, la persistencia del realismo arrastra los problemas más significativos que desde el primer momento tuvo este planteamiento estético: *lo histórico*, esto es, la idea de que cualquier representación está determinada por una estructura social específica que establece el mundo en que se desenvuelve la vida de las colectividades y que tiene que ser visibilizada o realizada escénicamente; y el *referente*, entendido como el *objeto social* (sea un hecho, una sensación, o una idea) que va a ser puesto en escena⁵. Lo uno, *lo histórico*, señala las *condiciones de producción*; lo otro, el *referente*, las *condiciones de enunciación*.

Sin embargo, los regímenes de identificación también son históricos, y es por ello que el realismo ha tenido diversas configuraciones productivas en función de cuáles eran los "funda-

5 Téngase en cuenta que hablo de *objeto social* y no simplemente de *objeto*, porque desde Voloshinov sabemos que todo lo que construye mundo está significado por la sociedad y, por tanto, sometido a los complejos procesos de semiotización que se dan en su seno. "Donde no hay signo", dice Voloshinov, "no hay ideología. Un cuerpo físico es, por así decirlo, igual a sí mismo: no significa nada coincidiendo por completo con su carácter natural único y dado" (32). Cf. De Vicente, César. "Estética del Teatro Político: el realismo crítico". *La escena constituyente. Teoría y práctica del teatro político*. Madrid: Centro de Documentación Crítica, 2013. Impreso.

mentos contingentes”⁶ (Butler) que *constituían* la sociedad y los discursos gnoseológicos en un momento dado. El cambio histórico de la posmodernidad empezó a potenciar los rasgos de un *nuevo realismo*, que inicialmente pudo definirse a partir de los parámetros de la *dialéctica negativa* de Adorno⁷ y que hoy ya es posible comprender como *realismo de lo común* o *realismo constituyente*. Sucede, sin embargo, que este nuevo realismo no contó, más que en casos excepcionales, con el apoyo institucional, y tuvo que buscar formas de co-producción y recepción vinculadas a hechos prioritarios para la concreción de un nuevo espacio geopolítico de operaciones (lo que Antonio Negri llamó Imperio). Esto provocó que, en realidad, buena parte de las propuestas no fueran sino *una reproducción posmoderna del realismo social moderno*. Es el caso de los teatros *de la memoria* con los que se trata de restituir a las sociedades la parte excluida y establecer un espacio social del *consenso* (y cierre aparente del antagonismo constitutivo de la sociedad) restituyendo, en su modelo posmoderno, la ideología del *humanismo*. En esta línea se sitúa el teatro *testimonial* (diluido en un discurso antropológico), el llamado *documental* (que se contenta con llevar al escenario un “hecho social” descontextualizado, o un testigo desubicado de su lugar conflictivo, y que no tiene que ver con el proyecto radicalmente histórico del Teatro documento de Weiss). Esta restitución es posible, en la mayoría de los casos, por la crítica del discurso decolonial y la revalorización y revisión de las historias locales. Algunos espectáculos tratan de *trasladar* al escenario un fragmento del mundo indígena, de las comunidades marginales, de las clases subalternas, entre otros, pero no tocan el fundamento ausente de la realidad: lo Real en su radical historicidad, es decir, *la contradicción capitalista*.

Por ello, por la continuidad de esta tendencia, y a pesar de los límites políticos de los ejemplos puestos, se puede decir que, contra la idea de Baudrillard en *El crimen perfecto*, *la realidad nunca desapareció*, tampoco desapareció de la escena teatral. Así, pues, tiene poco sentido, desde esta perspectiva, hablar de “el retorno de lo Real”, que en sí mismo es ya una afirmación equívoca porque lo Real nunca vuelve o se va. *Lo Real está*. Y es el arte, el teatro, el que puede retornar a él, indagarlo, tratando de representarlo (por más que sea imposible, según las tesis de Lacan y de la ciencia contemporánea) o de escapar de él (como hace el arte por el arte⁸). De hecho, este nuevo realismo entendió que lo Real (o lo que la filosofía materialista llama el fundamento ausente de lo social⁹) es el motor de toda subjetividad (de quien indaga) y de todo objeto (de lo que se indaga). La realidad nunca desapareció porque lo que Baudrillard llamó simulacro no es más que una estructura de fijaciones parciales (de sentido, de relación) de la sociedad *sobredeterminadas* (Laclau y Mouffe 125-26), lo que significa que

6 Es decir, la diversidad de movimientos hegemónicos discursivos que han tratado de fundar la sociedad comprendiéndola como una totalidad.

7 Una crítica a la dialéctica de Hegel cuya negatividad supone la refutación de su tesis de que el principio de identidad de las cosas y de los seres se basa en el principio de contradicción y de la superación de esa contradicción, realizada desde una posición de no-ser. Esto significa, para Fredric Jameson, que el rechazo del ideal y de los sistemas filosóficos (incluido el de Hegel) “parece exigir una práctica del pensamiento que en sus límites más extremos autorice la escritura de esas performances conceptuales provisionarias, fragmentarias que se autodestruyen, celebradas por la filosofía propiamente posmoderna” (*Marxismo tardío* 52), aunque, finalmente, el mismo crítico no coloque la obra de Adorno entre el pensamiento posmoderno.

8 Que, sin embargo, sí tiene una función instrumental para el arte y el teatro, dado que trata de superarse a sí mismo: como laboratorio de herramientas retóricas y técnicas de representación.

9 Y no se habla aquí de un fundamento único, como pudo ser Dios o la economía en otro tiempo histórico, sino del fundamento múltiple, relacional y cambiante.



quererNOver. Producción performance: María José Contreras, Andrea Pelegrí, Iván Smirnow y Pablo Dubott. 2013.
Fotografía: Javier Godoy. Realizada en Santiago de Chile.

Materialización de los cuerpos desaparecidos durante la dictadura de Pinochet que habilita lo histórico mediante el uso problemático de lo performativo.

la posmodernidad básicamente es un intento de dominación del campo de la discursividad (una relación de poder). No comprender este hecho significa que se ha acentuado el aspecto dominante de la posmodernidad y no el aspecto subversivo. Así –siguiendo las ideas de Baudrillard– Santiago López Petit y otros filósofos pudieron afirmar que “la realidad es una con el capitalismo¹⁰” (López Petit, *El Estado-guerra 7*). En otras palabras, el sistema social producido por el capitalismo, como sucede con el famoso mapa del cuento de Borges, cubría el sistema social en toda su extensión, olvidando que ninguna realidad agota lo Real (siempre hay excedentes) y confundiendo las fundaciones parciales de la sociedad con un absoluto. La *naturaleza* de ese mapa (siguiendo la metáfora, el capitalismo) está *hecha* de sedimentaciones del pasado que terminan por corroer su textura; está *unificada* por contradicciones que puede manifestarse en una coyuntura precisa; está *ensamblada* por relaciones antagonistas contenidas que acabarán por reaparecer; está *soldada* por elementos que pueden disfuncionar por las perturbaciones que constantemente se producen en el mundo.

Hasta el momento, el teatro posmoderno de “reapropiación política” no ha hecho sino representar esta limitada problemática definida anteriormente: el teatro de la memoria ha escenificado las sedimentaciones, ha colocado sobre el espacio de representación las contra-

10 También el discurso burgués del siglo XIX insistió en que la sociedad burguesa era natural, o sea, era una con la naturaleza; y era fundamento del ser humano, o sea, era una con la Humanidad.

dicciones de un sujeto esquizo (Deleuze y Guattari), ha mostrado las diferencias sociales que ha producido la globalización, o ha evidenciado las disfunciones que se dan en las llamadas sociedades del bienestar. Y lo ha hecho precisamente a medida que la realidad se movía, se desenchajaba del mapa, en el momento en que *en la sociedad* se producían las contradicciones. Porque, ya que ningún teatro puede adelantarse a su sociedad más que en el periodo de una crisis ideológica, solo es visible el discurso de la tendencia de la apropiación política en la coyuntura de un proceso de reconstrucción social, como el que comienza el 1 de enero de 1994 con la revuelta del Movimiento Zapatista de Liberación Nacional (gozne de los movimientos por la independencia colonial y la resistencia al neocolonialismo), en las periferias; o el que se inicia en noviembre de 1999 con el Movimiento Alterglobalización en Seattle (gozne entre los movimientos sociales clásicos y los nuevos movimientos sociales), en los centros. Esto es lo que es llamado “el retorno de lo Real” que no es, como vemos, sino la emergencia en la sociedad del discurso crítico que había estado desde el comienzo de la posmodernidad. Este “retorno” solo adquiere esa visibilidad cuando el simulacro es roto por los *acontecimientos*, es decir, por “una irrupción de nuevos significantes dentro de un proceso, una fisura que juega el papel de una antifunción momentánea dentro de un sistema”, y se “caracteriza tanto por sus propios agentes (individuos o instituciones directamente implicados en el acontecimiento) como por sus representantes (individuos o instituciones que reconstruyen el acontecimiento para comunicarlo con fines pragmáticos)” (Marzouk 13). A partir de aquí, en el interior de la tendencia teatral de reapropiación política, aparece una nueva contradicción, dado que algunos de esos acontecimientos son considerados transformaciones necesarias para la reestructuración del capitalismo¹¹. La contradicción manifestó una evidente división en dos orientaciones distintas: por una parte, la que llamaríamos de los *modos de hacer*; por la otra, los que no son sino esbozos de un *Teatro Político Posmoderno*. Reforma o Revolución.

En términos filosóficos, esta división tiene su origen en la emergencia de lo reprimido, como señala el discurso psicoanalítico, en el hecho de que lo reprimido retorna en forma de síntomas. Desde la perspectiva de un Teatro Político, estos son, ahora, los elementos que deben guiar el proceso de producción de las dramaturgias.

Los síntomas: la irrupción de lo Real

En la superficie de esa realidad –en tanto estructura discursiva mediante la que se domina el sentido sobre las fijaciones parciales que es una sociedad–, comienzan a aparecer síntomas, fenómenos que vienen directamente de lo Real, desde el fundamento ausente de lo social. Si consideramos que en nuestras sociedades el capitalismo es lo constitutivo, esos síntomas, en tanto que expresión de las contradicciones del capitalismo mismo, definen lo constituyente que el teatro político posmoderno debe convertir en *escena*. Esos fenómenos, al menos los más relevantes, han sido tres.

¹¹ Así lo piensa López Petit respecto a la “movilización global”, considerada como “el mecanismo interno y el límite al que apunta la actual globalización neoliberal” (*La movilización global* 63), lo que permite suponer que la aparición del testimonialismo y de algunas acciones teatrales pueden ser también formas de control biopolítico.

Primer fenómeno: la emergencia de un *malestar social*, que algunos no dudan en calificar de “nueva cuestión social” (López Petit, *La movilización global* 101) y que se manifiesta tanto a través de síntomas en las subjetividades, como de la movilización general de las instituciones políticas de la sociedad capitalista en forma de *poder terapéutico* o *tratamientos médicos farmacológicos y quirúrgicos*. Los sujetos están sometidos a compulsiones procedentes de los intentos por recuperar un asidero en la realidad¹². Hay ejemplos bien claros: uno, las autolesiones de los *cutting*. Otro, las proyecciones delirantes y arbitrarias que se dan en las “enfermedades del vacío”. Exploraciones escénicas en este sentido son las “clásicas” de Marina Abramovic y, en los últimos años, las de Angélica Liddell.

Esto significa que la “pasión por lo Real”, que Badiou ha señalado como la clave del siglo XX, supone “la experiencia directa de lo Real como algo opuesto a la realidad social cotidiana, lo Real en su extrema violencia como precio que hay que pagar por pelar las decepcionantes capas de la realidad” (Cizek, *Bienvenidos al desierto de lo real* 11). Así, Angélica Liddell ha señalado, respecto a su proyecto teatral, que “solo quiero convertir la información en horror. Solo quiero concentrar el horror en un escenario para que el horror sea real, no informativo sino real” (292). Esta “violencia poética” que ha sido criticada en numerosas ocasiones, es utilizada por Liddell “para combatir la violencia real” (290). No debe perderse de vista que el motor de la producción de subjetividades está atravesado tanto por la biopolítica del capital, como por la potencia humana, el deseo de vida. Este implica una tarea clara para el Teatro Político Posmoderno: escenificaciones en las que deberíamos ser capaces de distinguir, en lo que experimentamos como ficción, el núcleo duro de lo Real, que solo somos capaces de soportar si lo convertimos en ficción. Deberíamos ser capaces de desentrañar la parte de ficción de la realidad “real”. Deberíamos ser capaces de mostrar esas subjetividades como multitud. Por eso, López Petit puede describir el retorno de lo subjetivo-personal a lo colectivo-impersonal como una tensión que es la que existe “entre el ‘aún no’ y el ‘ya no’” (*La movilización global* 109) que tiene la forma de “la ausencia de una presencia que insiste” (108). La politización de esa potencia del vivir que se sustrae del miedo ante los síntomas de lo Real debe producirse, por la representación teatral, *alterando definitivamente* lo cotidiano, las instrucciones del vivir sistémico. De este modo, acabar con el relato maestro de la dominación que demanda “tienes que ser tu propia marca” y que se camufla bajo la apariencia del “esfuerzo”, la “competitividad” y del “deber ser nuestro propio destino”.

Segundo fenómeno: la experiencia del fin de los tiempos, como supone el accidente nuclear de Fukushima, que hace visible lo invisible cotidiano de la posibilidad de la destrucción de la humanidad y el ecocidio. Tal y como sucedió en 1986, con la catástrofe de Chernóbil, solo la evidencia del límite de la energía nuclear es capaz de interrumpir la estructura, más o menos extendida por todo el mundo, del *bienestar* que se vincula a la dominante idea de *progreso* y el control de la Naturaleza. Los informes y documentos que desde hace más de cincuenta años ha puesto en circulación el movimiento ecologista no han conseguido convertir la evidencia empírica de la destrucción del planeta en un conflicto social; solo han conseguido dar a conocer

12 Más allá de los simulacros que conforman nuestro tiempo, que incluyen desde los falsos procedimientos de irrupción de la realidad en los “reality shows” hasta las imágenes preparadas sobre las guerras en Irak. Pero, igualmente están sometidos por compulsiones que proceden de los intentos de salir de una experiencia traumática producida en la realidad, como sucedió con en el atentado contra las torres del World Trade Center, lo que Günther Anders llamaba “la información servida a domicilio” (53).

algunas representaciones más o menos significativas de paisajes escénicos desolados (como los derivados de la interpretación de algunos textos de Heiner Müller). La amenaza atómica sí. Un Teatro Político Posmoderno debería ejercitarnos en “comprender lo invisible como si estuviera aquí, ante nosotros”. Una escena política así debería potenciar la capacidad imaginaria, la capacidad de sentir, hasta el extremo de captar y comprender la magnitud de lo que el progreso capitalista es capaz de hacer. Anders llamaba a esto una ampliación de la “imaginación moral”. Moral porque con esta idea de progreso se condena a las generaciones humanas futuras, lo que fuerza a reintroducir la dimensión humana además de obligar a la ética posmoderna a restituir, en una forma radicalmente nueva, los universales del modernismo, desplazando lo posmoderno hacia una –podríamos decir– altermodernidad.

Tercer fenómeno: el retorno del antagonismo, como resultado del imposible cierre de la *sociedad capitalista*¹³ con el que se pretendía “fijar el sentido de todo elemento o proceso social” (Laclau, 104), establecer una esencia del orden social, de la totalidad social, reconocible tras las variaciones empíricas que se expresan en la vida social, y producir una serie de fijaciones que limitaran el juego de las diferencias. Este retorno contradice el intento de cierre que hizo que las posiciones del sujeto perdieran las identidades de clase adquiridas como resultado del conflicto social, las mismas que permitían que todas ellas se reconocieran en una noción común (a veces simulada por la idea de “ciudadano” y otras por la de “humanidad” misma), cuya relación fundacional sería el *consenso*. Los sucesivos movimientos de diferencias sociales que ha producido la crisis han tenido, sin embargo, un notable grado de unificación lograda por la articulación y la potencia de las luchas democráticas. La constante destrucción de los bienes comunes que ha asolado la vida cotidiana y que ha dejado al descubierto la artificialidad del equilibrio social y la aparición del hombre endeudado (Lazzaratto) supuso, al mismo tiempo, la separación brutal entre la política institucional y la construcción política emancipatoria; la distinción entre la dicotomía privado/ público y lo común. La precariedad social ha dado paso a una no-fijación como condición de toda identidad social, lo que ha hecho emerger la dimensión relacional y contextual de la identidad. Este escenario, antes irreconocible, solo ha producido obras diluidas en las teatralidades desarrolladas en las manifestaciones políticas y en las prácticas públicas. Intervenciones antimilitaristas como *GelöbNIX* en 1999 o la participación del grupo peruano Yuyachkani en la “Comisión de la verdad” en Ayacucho, son ejemplos del desplazamiento que se produce de los espacios escénicos a los espacios colectivos. Asimismo, dan cuenta de la persistencia en una representación homologable a la conflictividad de lo Real, lo que establece un proceso de intervención en la sociedad que pueda *generar relaciones con el mundo*, sin producir una representación espectacular y, a su vez, sin mostrarlas en su contradicción, esto es, sin desvelar los efectos de la división social del poder, al mismo tiempo que sin politizar las posiciones de sujeto salvo para empujarlo hacia demandas concretas. En este sentido, tanto las micropiezas de acción política como los experimentos de grupos como Konkret, con un proyecto de “Teatro civil” que superpone la acción dramática a la realidad cotidiana para desestabilizarla y mostrarla en su dimensión real, no llegan a establecer una representación del antagonismo.

13 Conviene tener presente que este intento de cierre también se produjo en las sociedades del llamado “socialismo real”, aunque no es posible tratarlo aquí con detalle.

La disrupción de la ficción

Como las llamadas tecnologías disruptivas, el teatro de apropiación política produce realizaciones escénicas que tienden a desaparecer en el medio social en donde se representan, pero lo hacen después de haber desplazado una realización o una situación dramática anteriores. Es común el uso y cruce de propuestas simbólicas fundamentales de la cultura, casi siempre de carácter mítico o alegórico, para subsumir su significación en el sentido producido por las demandas sociales. Esta brusca ruptura de la ficción sobre la realidad impulsa nuevas demandas y crea ámbitos de cotidianidad nuevos. En buena medida tiene su raíz en las prácticas situacionistas y performativas de los años sesenta, aunque aquellas no procedían directamente de la *ficción*, mientras que las que se desarrollan en los años noventa y el primer decenio del siglo XXI sí. Se trata de interrumpir una actividad (en el caso de campañas políticas que utilizan la teatralidad para llevar a cabo su denuncia) o un proceso de gran escala, inapreciable en la dinámica de la vida cotidiana y con las disposiciones del sentido común. Estamos ante artefactos, dispositivos y realizaciones escénicas que desbordan la lógica cultural y política del capitalismo, perjudicando y alterando el funcionamiento de reproducción de la sociedad.

Además, este procedimiento productivo no afecta solo al espectador tradicional, limitado al espacio de una sala, sino también a un número amplio de personas que se encuentra *en la situación*. En cierto modo, las técnicas del *teatro invisible* de Augusto Boal pretenden una disrupción de la ficción en la realidad, pues se trata de guiones de realizaciones escénicas que se representan rompiendo la convención clásica del teatro, es decir, el "público" no sabe que lo que está sucediendo es teatro, motivo por el que tratan de alterar el estado de las cosas. Sin embargo, las técnicas de *teatro invisible* están limitadas, como buena parte de estas propuestas, puesto que rehabilitan la racionalidad moderna, sin verdaderamente interrumpir o cortar lo cotidiano y su lógica reproductiva, y sin lograr hacer irreversible la reproducción de sociedad.

Los síntomas que muestran el retorno de lo reprimido son abordados siempre desde una perspectiva *descriptiva*, a través de sus consecuencias, y no *analítica*, a través de sus articulaciones. La tragedia de Fukushima, por ejemplo, no puede representarse como una obra de realismo moderno en la que asistimos al desastre medioambiental; conocemos los personajes implicados y los intereses que impulsan, sentimos las consecuencias y tomamos una posición política o moral sobre el asunto. Puesto que la tragedia de Fukushima no es solo de una catástrofe ecológica *concreta* sino que define una situación humana irreversible *abstracta*, el teatro está obligado no solo a representarla, sino a interrumpirla, a hacerla irrepetible. El carácter *absoluto*¹⁴ de esta demanda implica un acercamiento a lo Real que se manifiesta en el acontecimiento atómico. Y aquí, nada en la cultura y nada en la historia del teatro es capaz de asumirlo precisamente porque es un acontecimiento radicalmente histórico y solamente la ficción contemporánea (y no ninguna "condición humana" que unifique a todos los seres humanos en la misma problemática) puede hacer el intento. La ficción, la construcción de una realidad con elementos simulados, donde no caben los efectos espectaculares que inciden sobre los sentidos (que engañan, por tanto), ya no puede ser aquella que espera que la disrupción se produzca en el ámbito de la recepción. Al

14 Donde con el concepto de absoluto se trata de definir un acontecimiento *constituyente socialmente*, que lo es independientemente de los puntos de vista que haya sobre el mismo.



Maldito sea el hombre que confía en el hombre: un projet d'alphabétisation. Dramaturgia y dirección: Angélica Liddell. 2011. Fotografía: Ricardo Carrillo de Albanez.

El teatro como espacio de reinscripción de la vida (la actriz habla en primera persona como Angélica Liddell), desterritorializando en parte la escena dramática puesto que la sintetiza con su biografía.

contrario, la ficción debe actuar como dramaturgia en todos los ámbitos: el de la producción, el de la realización escénica y el de la recepción. El intento imposible de mostrar la totalidad del acontecimiento debería llevar a comprenderlo en otra dimensión que está por determinar. Por eso, llama la atención que un proyecto como el que trata de llevar adelante la dramaturga Lola Blasco, significativamente titulado "En defensa de un teatro político-revolucionario" (2011), siga apegado a una retórica convencional, y construya su poética a partir del canon y no de la demanda estética que requiere cada acontecimiento y cada tiempo histórico.

¿Un nuevo paradigma estético para el teatro?

En su libro *Caosmosis* (1992), Félix Guattari desarrolla la idea de un nuevo paradigma estético que trataba de abarcar el arte como *proceso social* y no como *campo autónomo*. En este, Guattari señala que

Solo tardíamente se destacó el arte en la historia de Occidente como actividad específica tributaria de una referencia axiológica particularizada. En las sociedades arcaicas, la danza, la música, la elaboración de formas plásticas y de signos sobre el cuerpo, sobre objetos, sobre el suelo, estaban íntimamente asociadas a las actividades rituales y a las representaciones religiosas. Las relaciones sociales, los intercambios económicos y matrimoniales eran asimismo poco discernibles de la vida en

conjunto de lo que he propuesto llamar Conformaciones territorializadas de enunciación. A través de diversos modos de semiotización, sistemas de representación y prácticas multirreferenciadas, estas conformaciones lograban hacer cristalizar segmentos complementarios de subjetividad. Ponían al descubierto una alteridad social por conjugación de la filiación y la alianza; inducían una ontogénesis personal mediante el juego de los grupos etarios y de las iniciaciones, de suerte que cada individuo se hallaba envuelto en varias identidades transversales colectivas o, si se prefiere, se encontraba situado en el cruce de numerosos vectores de subjetivación parcial. (121)

La descripción de Guattari concluye con los efectos que esta indiferenciación del arte y de la actividad social provocan en los sujetos:

En estas condiciones, el psiquismo de un individuo no se organizaba en facultades interiorizadas sino que empalmaba con una gama de registros expresivos y prácticos directamente conectados con la vida social y el mundo exterior. Semejante interpenetración del *socius* con las actividades materiales y los modos de semiotización dejaba poco espacio a una división y a una especialización del trabajo -siendo la noción de trabajo ella misma imprecisa- y menos aún al desgajamiento de una esfera estética diferenciada de otras esferas económicas, sociales, religiosas, políticas. (121)

Ni las tendencias posmodernas de la apropiación política ni el Teatro Político Posmoderno han podido aún escenificar, en todas sus dimensiones, el retorno de lo reprimido. Y esto no será posible mientras no se asuma la condición histórica como determinación, la necesidad de un nuevo paradigma estético que contemple la analítica de las relaciones de poder como definitorias del fundamento ausente de lo social (el capitalismo). Tampoco mientras no se abandone el marco espectacular y plantee la ficción como una forma de disrupción de la realidad que sirva para dar paso, precisamente, a lo Real, en la única forma que puede aparecer: en forma de acontecimientos y conflictos.

Obras citadas

- Alonso, Luis Enrique. Estudio preliminar. *La sociedad de consumo*. Jean Baudrillard. Madrid: Siglo XXI, 2009. XIII-LX. Impreso.
- Anders, Günther. *Filosofía de la situación*. Madrid: Los Libros de la Catarata, 2007. Impreso.
- Catani, Beatriz. "Acerca de 'lo real'". *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización*. Ed. Óscar Cornago. Cuenca: Universidad Castilla-La Mancha, 2010. 303-305. Impreso.
- Marzouk El-Ouriachi, K. "Acontecimiento". *Terminología científico-social (anexo)*. Director Román Reyes. Barcelona: Anthropos, 1991. 11-14. Impreso.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada, 2011. Impreso.
- Guattari, Félix. *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial, 1996. Impreso.
- Jameson, Fredric. *Marxismo tardío*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010. Impreso.
- Laclau, Ernesto. *Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1990
- . y Chantal Mouffe. *Hegemonía y estrategia socialista*. Madrid: Siglo XXI, 1987. Impreso.

- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Londres: Routledge, 2006. Impreso.
- Liddell, Angélica. "El mono que aprieta los testículos de Pasolini". *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización*. Ed. Óscar Cornago. Cuenca: Universidad Castilla-La Mancha, 2010. 287-293. Impreso.
- López Petit, Santiago. *El Estado-guerra*. Hondarribia: Hiru, 2003. Impreso.
- . *La movilización global*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2009. Impreso.
- Mariátegui, José Carlos. "Algunas ideas, autores y escenarios del teatro moderno". *Obras completas. El artista y la época*. Lima: Amauta, 1977. Impreso.
- Martín Prada, José. *La apropiación posmoderna*. Madrid: Fundamentos, 2001. Impreso.
- Rodríguez, Juan Carlos. *La norma literaria*. Madrid: Debate, 2001. Impreso.
- Vattimo, Gianni y Zabala, Santiago. *Comunismo hermenéutico*. Barcelona: Herder, 2012. Impreso.
- Vicente Hernando, César de. *La escena constituyente*. Madrid: Centro de Documentación Crítica, 2013. Impreso.
- Voloshinov, Valentín. *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza Editorial, 1992. Impreso.
- ek, Slavoj. *Bienvenidos al desierto de lo real*. Madrid: Akal, 2005. Impreso.

Fecha de recepción: 5 de agosto de 2013
Fecha de aceptación: 22 de octubre de 2013