

ÉTICA DE LA REPRESENTACIÓN

José A. Sánchez

ESPAÑA

Universidad de Castilla – La Mancha

¿POR QUÉ HABLAR DE ÉTICA?

El título de esta conferencia se adelanta problemático. La ética es práctica, la ética no se representa, se actúa éticamente. Si la ética no se representa, ¿se puede hablar de una ética de la representación?. La pretensión de hablar de ética de la representación ¿delata ingenuidad o arrogancia?. En cualquier caso el título parece inconsistente, un oxímoron, una contradicción, un imposible.

¿Cabe una ética más allá de la presencia en el presente?

La mayoría de creadores que se han planteado una cuestión ética de base en relación con su práctica escénica o artística concluyeron abandonando la representación, entendieron que la representación era incompatible por la ética. Y que la ética tenía lugar en la vida, en el encuentro y no en la representación de la vida ni en la representación del encuentro.

No obstante, algunos -unos pocos-, siguen convencidos de que en la representación también cabe una ética. Ahora bien, para mantener su posición ética en el interior de la representación se han visto obligados a in-disponer la escena. En muchos casos, la opción elegida ha sido la del retorno al cuerpo. De modo que hablar de una ética de la representación es casi sinónimo de hablar de una ética del cuerpo. O dicho de otro modo, la representación sólo resuelve la incompatibilidad con la ética cuando el cuerpo se pone en escena, cuando uno pone su cuerpo, no necesariamente como actor, pero sí como creador que pone en juego su propio cuerpo.

Ahora bien, el cuerpo ¿no es precisamente aquello que resiste a la representación? El cuerpo ¿no es lo real irrepresentable?

Ciertamente, el cuerpo es indisociable de su imagen, (BELTING: 2007), el cuerpo es siempre su propia imagen. Pero esa imagen se convierte en representación sólo cuando se prescinde del cuerpo que la sustenta, cuando el cuerpo está ausente o cuando se priva al cuerpo de aquello que lo define como cuerpo subjetivo.

El teatro es un ejercicio de ausencias. Toda representación lo es de algo ausente. Y si el teatro es un ejercicio de ausencia ¿cómo pensar la ética en su interior? Porque la ética no existe sin el encuentro y el encuentro no puede producirse en ausencia. Puede producirse en la distancia, en la contemporaneidad distante, pero no en ausencia, ni

tampoco en la asincronía.

¿Por qué hablo de ética? ¿Por qué hablo del encuentro de los cuerpos? ¿De los cuerpos que se encuentran? Quizá porque contemplo con preocupación el hundimiento del humanismo, no del humanismo clásico, sino también del humanismo interno al llamado posthumanismo. Puede que ustedes me digan que el humanismo fue un invento europeo que convivió con los colonialismos de diverso signo sin inmutarse y que morirá con el eurocentrismo, afortunadamente agonizante.

En ese caso tendremos que inventar otras palabras, otro lenguaje, para hablar de eso que aquello que intentamos comprender como fundamento de la ética y que tiene que ver con una relación intrascendente con los otros. Intrascendente, porque ninguna religión rige la moral: no existe ética sin aceptación de la inmanencia. Y necesariamente igualitaria: una relación en la que yo reconozco al otro como igual a mí, compartiendo algo que en el pasado definimos como humano y que ya no resulta tan fácil definir.

Y es que ahora que hemos borrado las diferencias entre lo humano y lo animal, entre lo animal y lo inerte, entre la inteligencia orgánica y la computacional, ¿cómo mantener los principios éticos sobre los que se basó el discurso emancipador? ¿O debemos abandonarlo para empezar desde otro lado?

QUÉ SIGNIFICA REPRESENTAR

Partamos de una historia antigua. Les quiero recordar una película filmada en el año 1952: *La carroza de oro*, de Jean Renoir, uno de los grandes maestros de la puesta en escena cinematográfica. El crítico André Bazin se basó en él para definir un concepto de realismo basado precisamente en la puesta en escena, frente a otros modelos basados más bien en el montaje: el montaje producía abstracción, producía un discurso dirigido por el realizador-montador, mientras que la puesta en escena se mantenía más cerca de la realidad. Desde ahí, Bazin defendería el cine de Orson Welles y de los neorrealistas italianos. Y no deja de resultar interesante que los dos grandes realistas del cine de postguerra según el crítico francés, Welles y Renoir, fueran ambos amantes de lo teatral.

En *La Carroza de Oro* vemos a una troupe de actores italianos que llega a un país de América Latina, en la época del virreinato. Ese país es Perú y esa ciudad probablemente es Lima. Y lo que ocurre en la película es que los actores de comedia del arte de esta troupe italiana donde el personaje de Colombina, el personaje principal, está interpretado por Anna Magnani, van a poner al descubierto la teatralidad del sistema político cortesano del virreinato.

Renoir hace un interesante juego de cajas y presenta un escenario donde comienza la función; ese escenario, cuando la cámara entra, se convierte en un espacio urbano y pasamos de un registro teatral a un registro cinematográfico. Detrás de una comedia de enredo, muy similar a *La regla de juego* (1939), donde tres personajes muy distintos se

enamoran de la Colombina, lo que se descubre es, desde una óptica muy juguetona, la teatralidad misma del sistema. De modo que la reflexión final de Colombina, la señora Mariana, cuando los tres amantes coinciden en su casa (el virrey, el torero y el joven convertido ahora en militar) ella se pregunta ¿dónde está la verdad?. Pensaba que había una diferencia entre la escena como lugar de la mentira, y la vida social como lugar de la realidad y la verdad. Pero se da cuenta de que no es así: que hay mentira por todas partes y de que no hay verdad en ninguna parte, o que la verdad es algo que no corresponde con lo que nosotros pensamos que era verdad y que no se puede vivir sin máscaras. La verdad no tiene que ver con un quitarse la máscara, sino con un negociar las máscaras que permiten la relación más intensa o la relación más justa o la relación más solidaria en cada momento. Y que probablemente la ética tiene más que ver con el saber qué máscara ponerse que en quitarse la máscara.

Mariana adquiere en esta película una función de representación que va más allá de la representación teatral. Deriva de una identificación del pueblo no con el personaje de Mariana, no con Colombina, sino con la posición de Mariana. Pero Mariana es indistinguible de Colombina. Y esto es lo que me interesa destacar. Mariana sólo llega a ser querida porque representa a Colombina. Pero Mariana no es querida como Colombina, sino como Mariana.

El éxito de Mariana-Colombina radica en que Mariana produce una identificación con el pueblo, porque Colombina es una criada, porque es una mujer de pueblo, porque hace chistes y se trata a sí misma de una manera desenfadada, con humor, con una relativización de sí misma. Es decir, está en ese punto que compartirían los personajes bajos de la comedia del arte, Colombina y Arlequín, con los bufones en cuanto a la relativización de la propia individualidad al situarse como “uno cualquiera” (AGAMBEN: 2001)¹. Probablemente si Mariana representara en la Comedia del Arte el papel de Isabella no tendría el mismo cariño, o si representara un papel trágico, una Antígona. Podría tener admiración, respeto, pero no tendría el mismo cariño, el que convierte a Mariana Colombina en representante en el sentido de representativa, en el sentido de representación de lo que nosotros, lo que todos como pueblo somos. En contraste con el poder colonial representado por el virrey.

Como la película de Renoir es una comedia, no entra en análisis políticos más de fondo y se limita a que el virrey, por amor, regale el símbolo de la representación soberana, la carroza de oro, a una extranjera. Lo cual es interesante, porque por una parte no sólo rompe el esquema identitario de la nobleza (el poder está en la nobleza), el esquema económico de la riqueza (el poder es de los ricos), sino que también rompe el esquema identitario: el poder pasa a una cómica sin patria (eso sí, europea y blanca).

1 “L'essere che viene è l'essere qualunque”. Giorgio Agamben, *La comunità che viene*, Bollati Boringhieri, Torino, 2001, p. 10.

LOS CUATRO CONCEPTOS DE REPRESENTACIÓN

Representación tiene varios sentidos en castellano, que en otros idiomas son dados por otras palabras. Y esto afecta a nuestra concepción de lo teatral, a diferencia de lo que ocurre en otros ámbitos culturales. Me gustaría contrastarlo con su propia experiencia: pensar de qué modos las palabras y los conceptos afectan a la práctica.

1. La representación teatral, que se refiere a la puesta en escena de una obra dramática o de un material no dramático sobre el que se elabora una dramaturgia. La representación puede referirse, a su vez, a la idea de escenificación (Inszenierung) o al momento del hacer presente cada noche la puesta en escena (Aufführung).

2. Otra idea de representación que ocurre en el ámbito de lo escénico: yo represento a otro mediante la imitación o mediante una construcción de un personaje, en un proceso análogo representa a un paisaje. O una descripción literaria representa a un personaje o una habitación. La idea de representación como ponerse en el lugar de otro o en el lugar de lo otro mediante un ejercicio de construcción, o de mimesis. Es lo que en alemán se denomina “Darstellung”.

3. La capacidad de algo o de alguien para representar los rasgos comunes; en otros sentidos desde una óptica identitaria podríamos llamar las esencias. En una perspectiva democrática, los rasgos comunes, la idea de comunidad. Y que es distinto a los otros dos.

4. Representar en el sentido de actuar en representación de alguien. El virrey es representante del rey y el rey es representante de Dios. Y el poder está en ese esquema de representación. En un sistema democrático, la idea de representación es inversa: el pueblo en teoría elige a unos representantes, y esos representantes eligen a un presidente. Esta idea de representación en términos políticos, representar mis intereses, mis derechos, representar los intereses de un país o de un territorio ante otros países o territorios, como consecuencia de una delegación de voluntad en el representante. Y que puede tener otros significados más cotidianos: el representante legal de alguien, el representante de los trabajadores. Corresponde a lo que los alemanes denominan “Vertretung”.

Lo que ocurre en la película es que la primera idea de representación (1) se extiende a la vida social. La sociedad se convierte en un teatro. Como consecuencia de ese juego barroco que hemos visto en la primera secuencia. Y Mariana, de ser actriz y por tanto “Darsteller” (2), de ponerse en el lugar de Colombina que a su vez se pone en el lugar de la criada pasa a convertirse en representativa del pueblo (3). De ahí es muy fácil dar el paso siguiente y convertir a Mariana-Colombina en “representante” (vertreter) (4).

La potencia política del teatro, o más bien de la teatralidad, se asienta sobre la transición de la “Darstellung” a la “Vertretung” (SPIVACK: 2009)². Lo localizamos en los grandes

2 Precisamente, esa diferencia entre “Darstellung” y “Vertretung” es clave en la crítica de Spivak a Deleuze

personajes de la literatura dramática. Obviamente, Hamlet no es un personaje mil veces representado por representar a un príncipe, sino porque es representativo de un conflicto humano más general. O Antígona. Pero no es tan fácil actualizar a Hamlet o Antígona de manera que mantenga ese carácter representativo y no se convierta en una representación de la primera categoría, es decir, en una mera ficción singular.

Lo que está en juego en *La carroza de oro* es quién representa mejor al pueblo. Si el representante político, el virrey, o la actriz. Podríamos decir que en un caso hay una representación que tiene que ver con la ley, con la garantía de derechos, la toma de decisiones políticas y en otro caso hay una representación que tiene que ver con la afectividad, con el comportamiento, que tiene que ver incluso con la fragilidad. La cuestión es cómo este representante, que es el representante de los derechos, puede tener la tentación de ser también representante de los afectos y de las identidades. O a la inversa: de qué modo este representante de las identidades y los afectos puede tener la tentación de ser también representante de los derechos.

Los políticos desde hace mucho tiempo intentan aproximarse a las formas de ser y los gustos de la gente para convencerles de que les pueden representar. Pero yo no quiero que un político me represente por el hecho de hacer deporte, o hacer teatro, o comer hamburguesas, o bailar. Yo quiero que el político me represente defendiendo mis derechos ciudadanos, defendiendo en primer lugar los derechos humanos, después los ciudadanos, después el igualitarismo y la afirmación de la igualdad entre los seres humanos. Aspectos que sólo se distinguen por el esfuerzo que cada uno quiera realizar en las tareas que le corresponden.

Yo no quiero que los políticos se parezcan a mí, no quiero que me imiten (mucho más sin conocerme). Lo que quiero todavía menos es que me hagan imitarles a ellos. La confusión en el ámbito de la teatralidad entre representación como “*zVertretung*” y representación como “*Darstellung*” y representatividad da lugar a perversiones de los sistemas políticos. Obviamente al servicio del poder económico. No porque los políticos no sepan alemán, sino porque viene muy bien a los intereses económicos y los poderes fácticos que en cada lugar condicionan los procesos democráticos.

Pero por la misma razón que le exijo a un representante político o sindical que no se convierta en un actor ni que se arroge la representatividad, también le exijo a un actor que no se arroge los privilegios del escenario para considerarse representante o representativo de nada, sin por ello renunciar a la formulación de discursos. Y sabiendo que la posibilidad de que su representación (2) llegue a convertirse en representación (4). La posibilidad de que alguien llegue a poner en escena el Hamlet contemporáneo o la Antígona contemporánea no depende tanto del talento artístico o actoral, sino de la capacidad humana de vaciarse de individualidad, vaciarse de expresión para llegar a ser uno cualquiera; entre los que estamos aquí.

en su libro *Can the subaltern speak: Gayatri Chakravorty Spivak, ¿Pueden hablar los subalternos?*, Trad. y ed. crítica de Manuel Asensi Pérez, MACBA, Barcelona, 2009, pp. 54ss. (El traductor opta por el plural aunque la opción más literal sería “¿Puede hablar la subalterna?”)

El Otro no puede ser representado (visualmente), pero sí puede ser representado (políticamente). La representación visual no puede tener efectividad política. Es decir, Colombina podría representar visualmente / afectivamente al pueblo. Pero el pueblo es heterogéneo y esa heterogeneidad impide que sea representado políticamente por ella. Lo ilegítimo de su representación pone también en cuestión su representatividad: homogeneizar la representación del pueblo es un acto de violencia, pues niega la heterogeneidad, priva de subjetividad a los individuos y traslada esa subjetividad a la representación absolutizada.

Es desde esta reflexión como observamos la insuficiencia del discurso de Renoir:

1. Eurocentrismo: Colombina (criada italiana) se convierte sin mediación alguna en representación del pueblo limeño. ¿Se habría mantenido la película si en vez de una troupe de italianos hubiera llegada a Lima una troupe de indígenas para representar sus danzas?

2. Pero además Colombina llega a convertirse en representante política de ese pueblo, y su representación fortalece el poder del virrey. El pueblo limeño ni siquiera es representado.

De modo que debemos completar el discurso.

REPRESENTAR A LOS OTROS

Partamos de otros dos ejemplos.

El primero: *Rosa Cuchillo*, de Yuyachkani (2002).³ En este caso, la construcción del personaje por parte de la actriz Ana Correa resulta de una fusión de un personaje literario con la memoria de una persona real, Angélica Mendoza. Fíjense que lo interesante es de qué modo en el caso de Yuyachkani se produce algo similar a lo que se produce en la película de Jean Renoir, que la representación por delegación de una mujer real, pero que es una mujer cualquiera, en el sentido de que es una mujer del pueblo, se convierte en representativa de un estado, de una situación, de mucha gente, no sólo por la vía de la identificación, de que yo me identifico con el dolor de otro, sino porque veo representado ahí algo que es común. La fuerza de esta representación no está en el individuo que representa algo, una idea, etc. Sino que está en la capacidad de vaciamiento de ese individuo para representar una fuerza colectiva.

El segundo: *The Continuum*, de Ong Keng Sen (2002).⁴ Ocurre un proceso inverso: un proceso de singularización. De modo que del conocimiento histórico que tenemos de las decenas, de los centenares de miles de muertos causados por el Jemer Rojo en

3 Véase Miguel Rubio, "Persistencia de la memoria", en *Citru.doc*, México, 2005, p. 71-77. También podrá verse Yuyachani de Rosa Cuchillo en: <http://www.youtube.com/watch?v=MuaDpVPBqco>

4 Véase <http://joseasanchez.arte-a.org/node/515>

Camboya, va apareciendo una figura, que es la figura de una bailarina y maestra de bailarinas, que se va singularizando. Ella es Em Theay. De modo que va descargándose de la carga de la representación, de ser representativa *de...* para convertirse en individuo. Un individuo por otra parte cuya singularidad consiste en ser la última bailarina de la corte de Norodon Sihanouk. La individualización se produce en el cambio de una representatividad (y también de una identidad) por otra: se produce un desprendimiento de la máscara de víctima de la represión del Jemer Rojo, para asumir la máscara de bailarina y maestra de bailarines. Pero lo interesante es lo liminal: el cambio de máscara durante el cual se adivina la individualidad.

Las dos tensiones me parecen interesantes y me parecen necesarias. En un caso tenemos la desindividualización de la actriz, pero también la desindividualización del sentimiento para volcarlo sobre una representación. Esa representación se convierte a su vez en garantía de que todas y cada una de las historias individuales que van a aparecer en los juicios van a ser escuchadas o respetadas. La representación no conduce al silencio, sino más bien a la toma de la palabra.

Porque tenemos esa representación, porque estamos representados como un ser humano individual, pero colectivo al mismo tiempo, nos animamos a hablar. Y porque ese ser humano, esa actriz que ya no es ella sino que es algo más que ella, tiene cuerpo, tiene palabra, tiene mirada. Yo también la tengo, porque ella es representación por el hecho de ser cualquiera.

La gran diferencia entre las piezas de Yuyachkani y Ong Keng Sen, radica en el status de la actriz. La primera es una actriz profesional, que pierde su individualidad para representar un personaje / personal. En otro caso, la misma persona que ha sufrido ese proceso de internamiento en la prisión del Jemer Rojo, y la que emerge en escena ya no como documento, ya no como signo, ya no como número, ya no como imagen, sino como persona que ha elegido una trayectoria vital determinada y que la muestra en escena. Al hacerlo, reivindica la individualidad de ella, pero también de todas y cada una de las víctimas que podemos recordar en el museo del genocidio en Camboya.

Podríamos considerar ambos espectáculos como ejemplos de un teatro político que asume la necesidad de distinguir entre actuación, representatividad y representación. El mantenimiento de la representación/actuación de personajes depende de la capacidad de mantener esa distinción. Claro que uno también puede decir: yo no quiero ser representativo, yo no quiero representar. Es la propuesta, por ejemplo, de Rabih Mroué, y la propuesta también de Mapa Teatro, que luego comentaremos.

VIRTUOSISMO O SACRIFICIO

Pero antes de llegar a esa opción, me gustaría plantear una nueva reflexión sobre los límites de la representación afectiva y su relación con el virtuosismo.

¿En qué condiciones un ejercicio de representación con implicación afectiva y con

voluntad política es éticamente asumible? Un ejemplo: una pieza dramática escrita por una autora española sobre la vida de una inmigrante subsahariana que llega a Europa y pasa por el infierno de los traficantes, la prostitución, la marginación hasta que encuentra la vía de salida. La pieza sería fácilmente trasladable a otros contextos: un relato del sufrimiento ajeno que tiende a darnos información sobre una historia real como ejemplo de una situación de injusticia general. La pieza está diseñada con una ligera introducción de procedimientos narrativos y con un desdoblamiento de la actriz en narradora, protagonista y también otros personajes. La actriz es muy buena: sabe transitar perfectamente de un registro a otro, sabe bailar, sabe fingir voces de otros personajes que aparecen en la historia cuando narra. Y consigue además transmitir la emoción: un relato impactante, efectivo, desde el punto de vista emocional, que hace visible una realidad que conocemos pero que no está visible diariamente. Sin embargo, desde mi punto de vista incluye varios problemas:

- a) La legitimidad para representar a esta persona;
- b) La legitimidad para convertir a esta persona en referente o en modelo, en representativa;
- c) La incoherencia entre el virtuosismo técnico desplegado por la actriz y la desestructuración de la vida de esta persona a la que se representa.

Esto me lleva a preguntar si acaso ¿no hay temas donde el virtuosismo es intolerable?. Porque una de los problemas del virtuosismo es que clausura la representación: imposibilita el acceso (VIRNO: 2004).⁵ Un actor virtuoso ya se enfrenta a un problema ético. Porque ser virtuoso o ser virtuoso de la composición psicológica, o de la reproducción de otro, ya implica la posibilidad de suplantar al otro, y por tanto negar la subjetividad del otro. Obviamente es mucho más peligroso un virtuoso político, que tiene la capacidad de silenciar a miles y apropiarse de subjetividades, y desde ahí tratar de modelarlas o de anularlas.

Ahora bien, uno podría responder: “Pero si no se cuenta la vida de esta persona, es peor. Porque esta persona está silenciada, nunca tendrá acceso a un escenario, probablemente tampoco a una televisión.” ¿Cómo podemos dar respuesta a este problema concreto? ¿Cómo indisponer la escena de esta representación? Si uno de los problemas que hemos detectado es el virtuosismo, quizá una manera de indisponer la escena, sería la de renunciar al virtuosismo, y precisamente plantear el discurso en términos no virtuosos. Esto puede incluir como ha ocurrido en muchos espectáculos recientes la presencia en escena de personas sin formación escénica, por qué no la propia protagonista de la historia, que quizá contaría mucho peor su propia historia que la propia actriz.

Esto es lo que tienen en común la política y el teatro. Que un actor profesional puede

5 Hablo aquí de virtuosismo en un sentido coloquial, sin atender a la consideración que Virno hace del virtuosismo como modelo de comportamiento que iguala la acción política y la acción cultural o trabajo inmaterial. Véase: Paolo Virno, “Excursus sobre el teatro. La escena y las comillas”, en Cuando el verbo se hace carne. Lenguaje y naturaleza humana, Trad. Eduardo Sadier, Buenos Aires, Cactus / Tinta Limón, 2004, pp. 42-45. <http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=231&PHPSESSID=azhwlexmmzvpjcee>

contar la vida de alguien mejor que ese alguien del mismo modo que un político profesional puede en teoría defender mejor los intereses de cualquiera que los cualquiera. El virtuosismo otorga efectividad representativa. Pero ¿se puede ejercer esa representación sin al mismo tiempo arrogarse el poder? O en otras palabras, ¿el despliegue de la potencia de los representados en la escena (teatral o política) sirve para empoderarles o contribuye a empoderar al virtuoso? Ésta es la ética de la representación. No hay una respuesta general. La legitimidad del teatro, del viejo teatro en que se representan personajes, como la legitimidad de la política, se basan en una decisión ética, en una devolución constante del poder a aquellos cuya potencia se usa.

¿Bajo qué condiciones uno puede ganarse el derecho a la representación?

Ésta es la pregunta que se hace Angélica Liddell en *Perro muerto en tintorería* (2007). Invitada a producir una pieza en el teatro nacional de Madrid, la dramaturga se cuestiona a sí misma. ¿Qué representa ella como actriz? ¿Y cómo puede representar el dolor de otros desde ese lugar de representación central? Recurre exponer desde el principio su propia contradicción: la de una voz y un cuerpo críticos al sistema institucional que acepta la financiación y la plataforma que ese sistema le ofrecen para poner al descubierto la hipocresía, la violencia escondida en el mismo. En cierto modo, practica sobre sí misma como dramaturga-actriz un ejercicio de autodestrucción como medio de destruir la estructura de representación en la que se inscribe, y cuando llega el momento de representar al otro, a la otra, la dramaturga se retira y deja paso a la mujer: Nasima, una inmigrante magrebí, a la que se cede la centralidad de la escena. Columpiándose, como la Getsemaní del cuadro de Fragonard presente durante todo el espectáculo, Nasima ataca las construcciones con que desde la ilustrada Europa se construye a los otros, a los inmigrantes, y la hipócrita negación de la ciudadanía real que tales representaciones comportan:

Sí, es más fácil pensar que soy un tópico, es más fácil pensar que el enemigo es un tópico, es más fácil pensar que las víctimas son un tópico. [...] La vida puede continuar normalmente gracias al exotismo. Gracias al exotismo nos colonizasteis. Gracias al exotismo nos esclavizasteis. Gracias al exotismo nos aniquiláis. Gracias al exotismo nos deportáis cuando somos muy pobres. O nos encerráis en lugares llamados “centros de internamiento”. El primer crimen que se perpetra contra nosotros es la pobreza. La economía es una de las formas del crimen. La economía es una de las formas del racismo.⁶

ÉTICA DEL CUERPO

¿Qué condiciones deben darse para hablar de una ética de la representación? ¿De qué modo escapar a la complicidad entre representación y mercantilización de los cuerpos

6 Angélica Liddell, *Perro muerto en tintorería* (2007), Nórdica Libros, 2008, pp. 234-5

en un contexto político en que el colonialismo se ha expandido y difuminado? ¿Cómo poner en escena al otro? ¿O cómo indisponer la escena para que la presencia del otro sea efectiva?

Quizá una primera respuesta sea la de afirmar la necesidad de ponerse en escena. Ponerse en escena no significa literalmente que el autor, el director, o el actor-autor se planten sobre el escenario y actúen en directo frente al público. Ponerse en escena significa más bien asumir el riesgo de la exposición, ser coherente con el discurso, comprometerse corporalmente con el discurso (sea verbal, visual, físico o virtual). Jean Renoir es un ejemplo de director que se “pone en escena”, a veces de manera literal, actuando por ejemplo en *La regla de juego*, y otras detrás de la cámara, pero muy visible corporalmente en la propia representación. Pero también los escritores pueden ponerse en escena, puede asumir el riesgo de la exposición física. Mucho más evidente es el caso de los dramaturgos y directores que se ponen en escena. En este caso, la ética de la representación coincidiría en parte con la decisión de “poner el cuerpo”. La ética de la representación es en efecto una ética del cuerpo.

El dramaturgo Eduardo Pavlovsky propuso entender la ética del dramaturgo-actor como coherencia.

Eso es para mí la ética: no decir cualquier cosa según las circunstancias lo exijan. [] En *Rojos globos rojos* El Cardenal lo dice claramente: “Qué lindo es decir todos los días lo mismo en este país y no andar cambiando de un lado para el otro”. Esta es la única ética de la que yo puedo hablar: la del acto. La del compromiso irrevocable. No conozco otra. Por eso pienso también que Teatro Abierto fue un acto de enunciación ético. Se puso el cuerpo.⁷

Un poco más adelante, Pavlovsky explica lo que aprendió del teatro pobre de Grotowsky, y su descubrimiento gracias a él, de que el actor no es un exhibicionista, sino, por el contrario, alguien que se expone: “para mí el teatro fue y es un constante descubrimiento de mí mismo. Cuando ensayo descubro que estoy tocando distintas facetas de mi vida, pero cuando lo más personal llega a un nivel estético, lo mío ya no es mío”.⁸

Este “lo mío ya no es mío” remite nuevamente al proceso de transformación del actor en “uno cualquiera,” es el proceso que hemos identificado en Mariana-Colombina y en Rosa Cuchillo. El actor se vacía de sí para convertirse, no en un personaje con identidad definida, sino en “uno cualquiera”. Cuando esto se hace no por virtuosismo, sino para hacer valer un discurso silenciado, este sacrificio adquiere una dimensión ética. La ética sólo existe en relación con los otros y los otros, en este caso, son tanto los espectadores como aquellos que adquieren representación en el vaciamiento del actor.

7 Eduardo Pavlovsky, *La ética del cuerpo* (Nuevas conversaciones con Jorge Dubatti), Atuel, Buenos Aires, 2001, p. 141.

8 Idem, p. 23

Ahora bien, ¿qué tipo de vaciamiento es éste del que habla Pavlovsky?, sin duda, muy distinto al vaciamiento grotowskiano. En un punto intermedio entre el vaciamiento sacrificial de Artaud y el vaciamiento subjetivo de Brecht. Lo podemos reconocer en algunos trabajos de arte corporal o en algunos trabajos escénicos recientes. Ahora bien, esto es efectivo cuando uno llega al punto en que efectivamente la privacidad se interrumpe, o se anula, la identidad incluso se borra y el actor está en condiciones de ser todos. Casi un retorno a formas rituales de actuación, previas a la teatralidad, al sometimiento a la relación de observación que hace posible la teatralidad. Llegamos a una situación paradójica, en la que uno está actuando como si no actuara. Para producir un tipo de experiencia que querría ser teatral pero que difícilmente existiría fuera del teatro. Uno se pregunta si no puede llegar a ser tan incoherente como lo primero. Si esto éticamente puede ser más aceptable pero prácticamente es igualmente incoherente.

EXPOSICIÓN Y SACRIFICIO

Podríamos situar históricamente a Antonin Artaud como impulsor de esta comprensión radical de la actuación. De sus reflexiones deriva la potencialidad de un cuerpo actuante que desafía la representación, que se pone éticamente en escena sorteando las trampas de su propia imagen.

En *Prácticas de lo real*⁹ indagué distintos modos en que los actores evitan la apariencia: hacen acciones reales o incluso viven aquello que actúan. Lo que se pone en escena es un reto a la representación misma entendida como apariencia significante. Por esta vía llegamos a la puesta en escena de la propia vida o de una manera tan radical que esa experiencia llega a desprenderse de la personalidad privada de quien la pone en escena, y dar lugar o presentarse como representación de una multitud de vidas o de una multitud de experiencias. Es la vía del dolor o la vía del sacrificio del artista.

Artaud exploró esa vía en sus textos de madurez, en *Van Gogh o el suicidado por la sociedad*, y en *Para acabar con el juicio de dios*. Pero el vaciamiento individual que justifica éticamente la representación estaba ya adelantado en su pieza *La conquista de México*. En ella el personaje ya no es un personaje humano, sino al mismo tiempo un territorio. Moctecuzoma se gana el derecho a representar al país mexicana porque hace el ejercicio de vaciarse de sí. Entonces el cuerpo de Moctecuzoma se convierte en espacio dramático en el que se revive el dolor de la conquista colonial. Es en ese espacio, en el espacio del cuerpo, donde se desarrolla el teatro de las imágenes físicas, que es un teatro de las vísceras y de la sangre de las que se quiere prescindir, el teatro de la crueldad. Moctecuzoma, en cuanto personaje, señala el camino al actor que aspira ser representante.

9 José A. Sánchez, *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Visor, Madrid, 2007.

En la introducción a *Perro muerto en tintorería*, Angélica Liddell escribió:

Tal vez solo se puede ser ético desde el sufrimiento. El poeta, el artista, lleva sobre sus imperfectos hombros de bufón el peso de millones de vejaciones. Qué curioso que el bufón sea considerado un necio por aquellos que son los auténticos necios. Los verdaderos cretinos desprecian al falso cretino. Pero el bufón se libra de la sensación de servidumbre burlándose de aquellos que le contratan y de aquellos que pagan por verle, se burla de todos ellos haciendo bien su trabajo, haciendo arte. Eso le hace sentir menos necio, menos esclavo. Darse cuenta de todo lo que ocurre a su alrededor le hace sentir menos esclavo. Mencionar la palabra servidumbre ya le hace sentir menos esclavo. Distanciarse de la vanidad propia de su oficio ya le hace sentir menos esclavo. El verdadero espectáculo está, como diría mi queridísimo Carlos Marquerie, en el patio de butacas. En el fondo, el bufón también es un espectador, pero un espectador exigente. El bufón amplía el escenario al mundo donde actúa la sociedad entera.¹⁰

Sin embargo, la ética del sacrificio tiene sus límites: el límite de la resistencia física y, finalmente, de la muerte. La representación es contraria al sacrificio. O el sacrificio es imposible en la repetición. Tal vez por ello, en su siguiente espectáculo, *La casa de la fuerza* (en gran parte concebido en México y con la colaboración de actrices mexicanas), Angélica parece derivar hacia una ética del cuidado. No desaparece el sacrificio, ni la exposición de lo privado. Al contrario, a veces llega hasta el extremo: no tanto por los castigos corporales que Angélica y alguna otra de las actrices se infligen (descargas eléctricas, cortes, laceraciones, trabajos forzados) cuanto por la sobrecogedora exposición del dolor psíquico, del amor traicionado y la experiencia de soledad en Venecia. Ese dolor personal sólo adquiere sentido cuando se pone al servicio de la exposición del dolor de los otros, cuando la privacidad se borra y el sufrimiento de la actriz da carne al sufrimiento de los palestinos masacrados en Gaza o las mujeres violadas y asesinadas en Ciudad Juárez.

Pero lo que es nuevo en esta pieza es el cuidado con que Angélica trata a sus actores y a sus invitados. Ya se había adelantado en cierto modo en la relación con Nasima, pero ahora se hace más claro. En el interior de la representación, se abre un espacio de humanismo, una isla de humanismo: de caricias, de palabras tiernas, de reposo compartido, de regocijo en la alegría y el placer o también de solidaridad en los momentos de sufrimiento.

Esta ética del cuidado ya no se basa sólo en el reconocimiento del rostro asociado al lenguaje: se basa en el reconocimiento del cuerpo subjetivo. Es esta ética del cuidado la que se proyecta hacia el exterior. No se idealiza la realidad, se es consciente de que el sufrimiento es inevitable, que la injusticia es inevitable, los desequilibrios. Sin embargo, lo que se propone es la posibilidad de enfrentar el inhumanismo con humanismo y que

10 Angélica Liddell, "El sobrino de Rameau visita las cuevas rupestres", en A.L., *Perro muerto en tintorería* ed. cit., pp. 156

el cuidado puede vencer la resistencia de la identidad y las resistencias puramente físicas. Angélica descubre así la ternura de un forzado, no lo somete, lo atrae hacia la poesía, y en el encuentro de la poesía y la fuerza bruta resurge el humanismo.

QUIÉN TIENE MIEDO DE LA REPRESENTACIÓN

Podríamos también leer desde esta ética del cuidado la propuesta de Mapa Teatro en *Los santos inocentes*. En este caso, las víctimas están ausentes, no son representadas, apenas indicadas. La no representación de los inocentes es coherente con su privación de representación en la sociedad colombiana: los inocentes son los muertos, asesinados, los pobres, los campesinos que sufrieron la violencia sistémica, pero también esos jóvenes que rememoran la esclavitud a que fueron sometidos sus ancestros y de la que todavía son víctimas.

Mapa Teatro evita la representación, y practica un tipo de puesta en escena que es más bien un in-disponer. En el ritual que podemos ver en las imágenes documentales, los santos inocentes no son representados, sino que son personificados por el público de la calle, es decir, los flageladores golpean a las personas que acuden a verles. Por tanto, es el propio espectador el que incorpora, sin llegar a representarlo, a inocentes, a aquel que es castigado, el esclavo en el juego del ritual de inversión original, o los niños en el sincretismo con el ritual cristiano; en la propuesta de Mapa Teatro, campesinos, indígenas, víctimas de la guerra sucia, de la violencia paramilitar, del narcotráfico, etc.

¿Cómo representar a alguien socialmente inexistente?

Hay una pequeña “trampa” en la pieza: la presencia en escena del testigo, un testigo que no participa en la acción y que por tanto no está del lado de nadie: ocupa más bien una posición similar a la de los autores (de los espectadores). De hecho, es evidente una complicidad y una proyección entre la figura de Heidi como testigo que reflexiona y la figura del músico, Don Genaro, el maestro de marimba también testigo que no reflexiona o que reflexiona con la propia música, o que mediante la música abre un espacio de reflexión o purificación.

La pregunta es: ¿de qué manera ese dispositivo afectivo incide en la recepción política? O en otros términos: ¿el dispositivo afectivo puede llegar a cancelar la responsabilidad del espectador en la recepción política de la pieza, en la lectura política del ritual original que se presenta en montaje con los otros materiales?

Indudablemente lo afectivo “afecta”. Pero no por ello reintroduce una representación “mala”: D. Genaro no es representativo de nada; D. Genaro no representa un personaje (recordemos que fue precisamente el modelo de la música el que introdujo la abstracción y la no representación), D. Genaro no se erige en representante del pueblo ni tampoco del espectador. Finalmente, la presencia de Don Genaro si incide en la pérdida de representatividad que podría recaer sobre Heidi (a quien conocemos como

autora). Esta cancelación de la representación se produce sin merma del discurso político y de la capacidad del espectador de establecer una relación intelectual y afectiva con el material.

¿Por qué hablo de ética del cuidado en esta pieza? Precisamente por esta voluntad de no transformar al otro en mera imagen. Por la relación que se establece entre los actores y D. Genaro (muy similar a la que se establecía anteriormente con Juana María Ramírez, la señora que cocinaba arepas en *Testigo de las ruinas*, 2005). Esa relación de cuidado se proyecta también a la relación con los ausentes, las víctimas directas. Aunque no se nos puede escapar que hay un límite: la dificultad para establecer una relación con los enmascarados: los enmascarados en tanto enmascarados siguen siendo el otro, los otros inaccesibles. Entrar en los enmascarados solo habría sido posible desde el sacrificio.

¿Tiene sentido siempre el sacrificio? La respuesta de Rabih Mroué y Lina Saneh parece ser: no. Rabih Mroué y su compañera Lina Saneh se niegan a ser representativos de la sociedad libanesa en el circuito internacional. Sin embargo, su obra, inevitablemente aborda cuestiones políticas y experienciales relacionadas con su vida, con la historia de Líbano. ¿Cómo hacer compatible el compromiso ético con una historia y una realidad con el rechazo de ser representativos y mucho menos representantes? La respuesta de Rabih es la de poner en cuestión la representación misma, en el interior de la propia representación.

El segundo sacrificio es el que se habría exigido al actor para representar el dolor de su propia sociedad. A ello, Rabih responde con ironía: trasladando la propia corporalidad de la inmediatez de la escena, a la mediación de la palabra y la imagen y ello trabajando con la máxima simplicidad y pobreza (una nueva pobreza propia de tiempos en que el cuerpo desnudo es absolutamente irreal y ya no corresponde a ninguna experiencia de comunicación social).

En su conferencia-performance “The inhabitants of images”, Rabih Mroué analiza una serie de fotografías encontradas. La primera muestra un encuentro imaginario entre los presidentes Nasser y Hariri. La tesis de Rabih es que el encuentro se produjo cuando ambos estaban muertos: el líder panarabista egipcio, muerto después de derrotado por los israelíes y su sucesor libanés, asesinado por los sirios. La segunda es una serie de poster aparecidos en las calles de Beirut, en la que se representan mártires de Hezbolá. Rabih proponía un ejercicio de análisis visual-político para llegar a su tesis más importante: todos los mártires compartían un cuerpo, cada mártir mantenía su rostro, pero la secuencia del cuerpo único y los rostros cambiantes producía un agujero blanco, identificado con Dios.

En su crítica del fundamentalismo, Rabih toca un punto esencial en la causa de la intrascendencia, que es la crítica de la negación del cuerpo por parte de la religión. El cuerpo es despersonalizado, es algo prestado, y la identidad se localiza en el rostro, en los ojos, en la parte noble del ser humano. Pero esa identidad, desprovista de cuerpo, es una falsa identidad, se convierte en un reflejo de la “idea”, es decir, en un reflejo de

la divinidad. En realidad, el homenaje a los mártires individuales es un falso homenaje a los individuos, sino una exaltación del cuerpo colectivo. El cuerpo colectivo es el partido, es Hezbbolá, o es la iglesia que lo justifica. Ese cuerpo colectivo se pone al servicio del rostro, del rostro divino. Aunque en realidad el rostro divino no necesita del cuerpo. Es más bien el cuerpo el que necesita del rostro para ser algo más que cuerpo una vez que se ha negado a sí mismo en su identidad individual y humana.

La afirmación del cuerpo al mismo nivel que el rostro muestra la intrascendencia del rostro y la posibilidad de fundar una ética no basada en la trascendencia, sino en la intrascendencia. Lo que me lleva a tratar al otro con cuidado no es su trascendencia, no es la participación del otro en la divinidad por medio del lenguaje, sino precisamente la intrascendencia, la participación del otro en mí y mía en el otro por medio del lenguaje. Esta intrascendencia es una inmanencia que asume la proyección de mi cuerpo en el cuerpo del otro y a la inversa y la consciencia de esa proyección en el lenguaje. Es una trascendencia in-, una trascendencia inmanente, algo tan contradictorio como la ética de la representación misma.

En cualquier caso, es esta consciencia de la corporalidad inmanente, y de la ética intrascendente, la que nos conduce a una defensa de la modestia como actitud. La modestia es coherente con la solidaridad e incoherente con la soberbia y con la ambición. Es incoherente con el capitalismo especulativo y es incoherente con la pretensión de utilizar la representación para convertirse en representante o representativo a costa de negar la subjetividad de los cuerpos.

Medellín, 16 de mayo de 2012
José A. Sánchez

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio, (2001). *La comunità che viene*, Bollati Boringhieri, Torino, p. 10.
- BELTING, Hans. (2007) *Antropología de la imagen*, Katz, Madrid., p. 112
- LIDDELL Angélica, “El sobrino de Rameau visita las cuevas rupestres”, en A.L, *Perro muerto en tintorería* ed. cit., pp. 156.
- MAPA. Laboratorio Artistas. (2001-2005) *Testigo de las Ruinas. Un proyecto artístico transdisciplinario*. Bogotá, Colombia. URL. <http://www.mapateatro.org/testigoDeLasRuinas/index.html>
- RUBIO, Miguel. (2005) “Persistencia de la memoria”, en *Citru.doc*, México, , p. 71-77
- SÁNCHEZ, José A. (2002) *The Continuum. Beyond the killing fields*. Presencias, Reseñas de artes Escénicas. Pág. Web. <http://joseasanchez.arte-a.org/node/515>.
- SÁNCHEZ, José A. (2007). *Perro Muerto en Tintorería*. Presencias, Reseñas de artes Escénicas. Sobre la pieza de Angélica Liddell . Pág. Web. <http://joseasanchez.arte-a.org/en/node/571>
- PAVLOVSKY, Eduardo. (2001) *La ética del cuerpo (Nuevas conversaciones con Jorge Dubatti)*, Atuel, Buenos Aires, p. 141.
- SPIVAK Gayatri Chakravorty. (2009) *Can the subaltern speak: Trad. y ed. crítica de Manuel Asensi Pérez*, MACBA, Barcelona, , pp. 54ss.
- VIRNO, Paolo. (2004) “Excursus sobre el teatro. La escena y las comillas”, en *Cuando el verbo se hace carne. Lenguaje y naturaleza humana*, Trad. Eduardo Sadier, Buenos Aires, Cactus / Tinta Limón, , pp. 42-45.

FILMOGRAFÍA

- RENOIR, Jean, (1953). *La Carroza de Oro*. Película basada en la novela de Prosper Merimée. Filmado en Roma en los Estudios de Cinecittá, fue una coproducción Franco - Italiana.
- RENOIR, Jean, (1939). *La regla del Juego*. Guión realizado por Jean Renoir, Carl Koch, Camille François. Francia. Nouvelle Edition Française (N.E.F.)
- ONG, Keng Sen. (2002). *Theatreworks Singapur. The Continuum: Beyond The Killing Fields*
<http://www.youtube.com/watch?v=8nFRZaK5hxE>

