Lo importante es quién toma el peine por el mango

Rubén Ortiz

La comedia humana, CITRU

> *El trabajo de un intelectual no consiste en modelar la voluntad política de los demás; estriba más bien en cuestionar, a través de los análisis que lleva a cabo en terrenos que le son propios, las evidencias y los postulados, en sacudir los hábitos, las formas de actuar y de pensar, en disipar las familiaridades admitidas, en retomar la medida de las reglas y de las instituciones y a partir de esta re-problematización (en la que desarrolla su oficio específico de intelectual) participar en la formación de una voluntad política (en la que tiene la posibilidad de desempeñar su papel de ciudadano)*
>
> Fernando Álvarez-Uria sobre Michel Foucault

Para poner un principio, pongamos un espejo sobre el marco que nos reúne: "Lo importante es el peinado. Jornadas de reflexión al respecto de la falta de teoría y crítica en las artes vivas actuales". Todo un programa. Por iniciar con algo, el primer gesto que llama la atención es la mesa alrededor de la que se reúnen nada menos que un rey, una reina y un par de princesas. Más allá de mi respeto por el principio de autodeterminación de las naciones, debo decir que los relatos monárquicos por estas latitudes pertenecen a un tiempo de leyendas (¿será una ironía del destino que mientras escribo estas líneas suene el Joan Manuel Serrat que inspiró tantas luchas de este lado en los setenta?); y sin embargo, el gesto *crítico* de la reina deja claro algo: *siempre hay teoría y crítica*. Las preguntas serían: esta teoría y esta crítica ¿a quién sirven?, ¿para qué?, ¿cómo se construyen?, ¿a qué dan lugar?, ¿en qué régimen de intercambios de poder se inscriben?, ¿cuáles son sus dinámicas para hacer discurso y para hacerlo pasar por verdad?, ¿a quiénes y cómo afectan?

Preguntas que de inmediato lanzan otras: ¿para quién puede *faltar* la crítica y la teoría?, ¿qué puede señalar esa *falta*?, ¿faltan, pero para qué? Y, no menos importante: ¿qué sembrar en ese territorio "faltante"?

Así que para decir algo acerca de la jornada de encuentros, me permitiré desplegar mis comentarios en dos secciones, la primera que revisa el estado de la cuestión y la segunda que rescata algunas ideas para poner en marcha acciones posibles

1. Estado de la cuestión

1.1 Cercamiento del campo

Las disputas de campo en el arte moderno son cosa que parece natural. José Antonio Sánchez lo resume con puntualidad para el campo teatral:

> Al haber llegado tan tarde al ámbito de lo artístico y, al haber tenido tantas dificultades para ser aceptado como arte, tanto por las instituciones como por el propio medio, siempre nostálgico de la tradición artesanal, el actor y/o el director escénico han tenido también muchas menos dificultades para entrar y salir de él, para situarse en los bordes, para aceptar propuestas de hibridación, para salir simplemente del teatro y embarcarse en prácticasdominadas por otros códigos artísticos o, sencillamente, por discursos no artísticos.
>
> A esa facilidad ha contribuido también la rigidez del teatro institucional. En efecto, un sector de la institución se ha apoderado de la definición de «teatro», y es tal su peso que quienes proponen definiciones alternativas, matices, cruces o cambios, han preferido evitar la lucha y evitar nuevas denominaciones: «veladas», «acciones poéticas, musicales y visuales», «happening», «performances», «artes vivas», «live art», «teatro postdramático», «teatro en el campo expandido», «teatro relacional» o «teatro sin teatro».

Es decir, que existe lo que Sánchez llama “un teatro institucional” que corresponde a “un sector” de la gente que hace teatro, y que además “se ha apoderado de la definición de teatro”. Retomemos desde aquí. El tema del autor es otro, por lo que solo insinúa que “apoderarse de la definición” no es solo un asunto nominal; es un asunto político.

A fin de cuentas, se trata de tener el poder de decidir qué es teatro y qué no lo es para obtener los privilegios que abren las políticas de prestigio del campo: capacidad de negociación con instituciones de estado; capacidad de definir diseño y programas de

estudio en las escuelas; capacidad de influir en y dictar temas de investigación; capacidad en influir en los programas públicos de financiamiento y lo que cada quien pueda agregar desde su experiencia.

En México, por ejemplo, una buena parte de lo que conocemos como arte moderno se financió con dinero público luego de que los gobiernos posrevolucionarios crearan instituciones vigorosas y a veces generosas de apoyo al arte. Octavio Paz definió a ese Estado como "ogro filantrópico", mitológica figura que lo mismo asesinaba estudiantes que era pródigo con los artistas. Tanto el famoso muralismo mexicano de los años veinte del veinte como muchas de las obras del teatro actual, se han generado bajo los diseños institucionales de apoyo, con muy poca imaginación o voluntad con respecto a los compromisos de la iniciativa privada o incentivos reales para la generación de espacios independientes. En México abrir un pequeño teatro implica suscribirse al régimen legal de los bares que implica, a su vez, dinámicas de corrupción y vigilancia que hacen imposible la subsistencia, por lo cual casi todas las compañías compiten por el uso de los pocos teatros del Estado.

Como se sigue de esto, la disputa por el control nominal del "teatro" ha sido clave para saber qué se financia y qué no, pero también qué es lo que la crítica está dispuesta a ver, la teoría a enunciar y la investigación a considerar. Así, desde los años sesenta hasta la primera década del siglo XXI, *teatro* era principalmente la puesta en escena de una pieza literaria, dramática en los términos de Peter Szondi; realizada bajo el modo de producción fordista: texto-dirección-actuación-recepción; con una pirámide de jerarquía marcada en la labor y en el pago (con ensayos sin remuneración); presentada en un recinto cerrado, con el espectador como último eslabón en la cadena de consumo.

Ahora bien, este era el teatro pero la crítica, la teoría y la investigación eran consideradas satélites del verdadero acontecimiento: la función. De manera que la crítica, por lo regular, consistía en que una señora o un señor iban a ver una obra con su cuaderno de notas (incluso una decana de la crítica tenía como primer consigna no ir a una obra si no había una invitación especial a su persona y, segundo, la capacidad de poder tomar el asiento de

la quinta fila al centro); luego de la función un texto aparecía en la prensa y su formato era igualmente proverbial: uno o dos párrafos de presentación de la obra y del autor, un párrafo dedicado a las decisiones de la dirección, sus "aciertos", sus "errores", luego otro párrafo similar para los actores y, si había lugar, otro párrafo para cuestiones de la producción (escenografía y vestuario) y, al final, la sentencia. A tal modo de producción artística, tal modo de producción de la crítica.

Como se puede imaginar, la investigación no iba a la zaga. Cuando, en 2003, entré como editor al centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU), me sorprendí de que casi todos los textos de investigación eran historiográficos. Esto implicaba que el filtro de lo que es y lo que no es un teatro, también iba generando un canon que la investigación terminaba de consagrar, máxime que el uso de las herramientas historiográficas no implicaba su propia reflexión, ni el acercamiento a metodologías críticas. Esto ha cambiado un poco, pero sigue siendo el modelo en las instituciones universitarias.

En este sentido, la teoría ha sido escasa; con excepción de Juan José Gurrola -un heredero de los situacionistas y prácticamente única figura escénica de la contracultura- pocas cosas se escribierion, porque pocas cosas había que decir: si uno revisa los textos desde los años sesenta hasta la primera década del siglo XXI, hay mucha descriptiva y casi igual cantidad de prescritptiva, pero casi ningún pensamiento propio. De hecho, si recuerdo mi formación en los años noventa, recibíamos casi con reverencia los últimos textos de Peter Brook, que eran también las referencias más importantes de mis alumnos de la maestría de dirección escénica… en 2014.

Hago esta larga reseña genealógica, porque me pareció que en las discusiónes que escuché durante las mesas de las jornadas, la instancia que jugó como "teatro institucional" fue precisamente el Institut del Teatre. Lo peligroso de no abordar críticamente al aparato institucional es convertir de inmediato su análisis en el escenario en un *muro de los lamentos* que no deja lugar ni a la crítica ni a la teoría (ante una *falta*, otra *falta* mayor). La catarsis toma el lugar del análisis y se genera un bucle de caracterizaciones y lugares comunes del cual es imposible salir.

No hay que olvidar nunca que, como dice una de nuestras amigas, el conocimiento tiene al menos dos niveles: uno en el que nos hacemos *ideas inadecuadas* al poner nuestra inquietud en el centro, como cuando se piensa que el sol gira alrededor de la tierra, y otro, cuando intentamos poner un pie fuera de la emergencia, y podemos hallar un método de identificación de las causas: ¿qué originó esta situación?, ¿en qué tipo de mapa nos encontramos?, ¿es posible hallar una salida?

1.2 Cercamiento capital

Ahora bien, como a mi parecer dejó clara la mesa con la gente del mundo de la crítica, estamos en una zona interesante de un (re)cambio de modelo de mundo y sus relaciones internas. La precarización laboral que se vive en el ámbito artístico es un capítulo más de la recomposición del capital que, como respuesta a la tasa tendencial de ganacias de los años ochenta, fue forjando lentamente otro modelo de extracción que ahora conocemos como neoliberalismo.

No hay que ser un genio para hacer notar la manera en la que los extractivismos basados en el petróleo, sin perder su fuerza, se han expandido al secuestro de metales para los nuevos aparatos tecnológicos. Si uno mira las guerras del narcotráfico y luchas por la defensa de la tierra a lo largo de Latinoamérica, así como los asesinatos de activistas de los últimos años, se hace evidente que el capital ha mudado de la esclavitud del trabajo a la eliminación de pueblos enteros. Y el correlato de esta nueva sed extractiva en las zonas urbanas lo conocemos desde finales del siglo anterior con el rediseño del Estado de bienestar que fue dando paso a la asignación al mercado de tareas que parecían sustantivas en la protección estatal: entre ellas la salud, gracias a lo cual la contención de la pandemia se ha vuleto doblemente complicada; y, por supuesto, la cultura. El *modelo cultural de trabajo* (llamado así con cierto cinismo por Chapello y Boltanski) significó "liberar" el trabajo de las ataduras del salario, con las consecuentes pérdidas también de los derechos laborales conseguidos en el siglo XX. Con los trabajadores a merced de la numeralia de las empresas, estos han tenido que volverse más dóciles y flexibles; asimismo su constante movimiento, deja una falta de espacio para la reunión y reflexión sobre las propias condiciones de

trabajo. La imposición ideológica de la figura del empresario, encarnada en el discurso de adoctrinamiento de las empresas culturales, ha significado para el trabajo cultural pasar de una situación de inestabilidad deseada al de una precariedad aguda. Como señala el filósofo italiano Paolo Virno, los trabajadores precarios se han vuelto expertos en el *miedo* (por la estabilidad del trabajo actual), el *oportunismo* (que implica una severa competencia por el siguinte empleo o los recursos para ejercerlo) y el *cinismo* (ya que, a fin de cuentas, lo que prevalece es la autosubsistencia). En este marco, como se puede ver, lo que *falta* es un tiempo y un lugar para el pensamiento y la acción conjunta.

Pero, como si fuera poco, el traslado del espacio público a los espacios digitales no hace sino poner una variable más aguda a este estado de inestabilidad. El problema no es, como puediera pensarse, solo que una o un *cualquiera* pueda hacer comentarios sobre tal o cual obra, ni de que a veces en Tik tok se encuentre más imaginación escénica que en muchas piezas presentadas en teatros; el problema, como enseñaba Benjamin, es que los *medios de producción* del espacio social siguen sometidos al ímpetu de la ganacia radical. A cada opinión, a cada cita o imagen de Marx o del Che compartida, corresponde un *bit* que activa la minería de datos del capitalismo de vigilancia. Y, por mucho que algunos ciber activismos iluminen el camino hacia otros usos y costumbres de la red de redes, el panorama no parece muy alentador.

En este sentido, hacer un alto para reflexionar como lo hacen estas jornadas parece la mejor intuición para iniciar un camino. Apenas es relevante señalar que esta parada no es suficiente, pero lo que intento decir en este apartado es que la dimensión de la *falta* no es únicamente una dimensión del campo: me temo que sin poner en el centro (o en otro centro: hay que multicentrar la discusión) también el problema laboral, se estará creando otro bucle sin salida que llevará a revisar los roles (artista, crítico, teórico) sin revisar aquello que los hizo posibles antes y los hace ahora imposibles de sobrellevar.

2. Posibles

Toca el turno de revisar la segunda parte del párrafo de José A. Sánchez, donde resalta que hay "quienes proponen definiciones alternativas, matices, cruces o cambios". Que el teatro se transforma es una verdad de Perogrullo que de tan evidente no nos pasa por los ojos. Pero es importante a mi parecer ubicar las coordenadas de cada transformación, ¿cómo se dan estos cambios?, ¿qué nos dicen del presente en el que emerjen?, ¿qué transformaciones, a su vez, podrían tener nuestras herramientas para dar cuenta cabal de estas transformaciones?

Ahora bien, un punto nodal es que no hay por venir si no es común. Quiero decir que nuestros propios dispositivos de pensamiento y crítica tendrían que imaginar nuevas formas de puesta en común. Y para eso hay que desarrollar maneras de encontrar el *mínimo común denominador* que nos siente a conversar. Un ejemplo: en el estado de Jalisco, en México, desde hace seis años se lleva a cabo el Encuentro de Creadores que, en un principio, no trataba de temas creativos sino laborales. En el Encuentro han participado no solo artistas, sino también gente de la administración pública y técnicos de los teatros. Ha sido una apuesta en común entre la gente del teatro y la institución estatal que convocaba a todas y todos a pensar bajo una dinámica no asamblearia, sino bajo métodos participativos. Esto último me parecía lo más relevante: las asambleas están bien hasta cierto punto, justamente aquel en el que quien mejor perfoma se escucha más; hay trucos teatrales demasiado obvios para manipular o hacer explotar asambleas, como pudimos ver en nuestro encuentro. Los métodos participativos, en cambio, se basan en dos principios importantes: el primero, el de otorgar confianza a quienes diseñan y proponen el encuentro y su metodología, y el segundo en el que son muy delimitados: se propone un nivel de discusión, se realiza un diagnóstico con los saberes de todas, se suman propuestas y se diseña una agenda.

En el caso que traigo a cuenta, también fue importante definir que los temas laborales eran el mínimo común denominador con vertientes que nos afectaban a todas y todos por igual y, por tanto, habría la voluntad por dialogar y resolver.

Otra cuestión a pensar: ¿debe ser *La obra,* con toda su genealogía de acento en el genio artístico y destreza técnica, el paradigma para la elaboración crítica? ¿Debemos seguir trayendo todo el sistema de análisis hacia adentro de la pieza, sin llevarlo también hacia afuera de ella? Quiero decir que hay piezas contemporáneas que no se llevan a cabo solo en recintos cererados y homogéneos, sino que son piezas situadas, cuya propia aparición es ya una pregunta por el lugar y las potencias del arte, por la naturaleza del propio lugar y el papel de las personas que lo habitan. ¿Cómo plantear a estas piezas preguntas pertinentes a su propia existencia? ¿De qué método de narrativa hacerse para hacer justicia a su despliegue? Y más aún: ¿qué de un desvío crítico como este puede alimentar la crítica de una obra al uso?

Pero apenas escribo lo anterior y me doy cuenta de que sigo en el paradigma de la obra, ¿es posible expandir, entonces, la crítica? No solo a las conexiones que puede tener con otros niveles de la existencia, sino también a los vínculos imaginarios de una pieza con otra: ¿qué se puede leer de una temporada o de un festival? O de dos o más piezas que están en simultáneo. O de dos o más piezas que no son del mismo campo: ¿de qué nos habla que una coreografía, una exposición de fotografía y una manifestación compartan coordenadas? Es cierto que a una crítica así no le bastan sus propios saberes de campo. Entonces, ¿deberá seguir escribiéndose (en cualquier formato que se escriba) a solas? ¿En qué formatos?

Con esto en mente, ¿de qué queremos hacer teoría?, ¿para quién? ¿Seguimos pensando que la teoría es el diseño o el resto sobrante de la práctica? ¿No hay piezas que son ya su propia teoría? ¿Cómo socializar todo esto? ¿Dónde?

Y me parece que con la investigación apenas vamos iniciando. La vieja-nueva pregunta: ¿investigación de, para o desde las artes?, apenas comienza a elaborarse. Si una pieza es ya una investigación, ¿qué hace, propiamente, una investigadora, un investigador? ¿Dónde está la "sana distancia" entre el proceso de creación y el de investigación? Recuerdo que hace unos años, Óscar Cornago nos contó en el CITRU su involucramiento en la creación de *El desplazamiento de la moneda* de Roger Bernat y que algún investigador escandalizado le preguntó por la distancia para la objetividad y el contestó con facilidad

que esa distancia venía cuando se ponía a escribir, a *generar la narración* para dar cuenta del acontecimiento.

El menú es variado: tenemos desde la vieja confiable historiografía que se sumerge en archivos para contar una historia estable y tranquilizante hasta las prácticas de investigación-creación que crean su objeto, su método y su aplicación en simultáneo. ¿Cuál es pertinente para las preguntas que nos hacemos y que queremos hacernos *ahora*?

Y no por último menos importante: ¿cómo negociar todo este nuevo saber: con la necesidad de rehacer currícula en las escuelas, protocolos en las administraciones y apoyos en las instituciones públicas y privadas?

Vuelvo al asunto del principio: ¿sabemos hacer preguntas, no para cubrir una falta, sino *a la falta misma*?

¿Sabemos hacernos preguntas?

De Nadie, sino entre Todxs puede que aprendamos a plantear preguntas pertinentes.

RUBÉN ORTIZ es Director, investigador y pedagogo teatral. Es miembro del colectivo La Comedia Humana y del Sistema Nacional de Creadores de Arte; investigador del CITRU; profesor de las maestrías en Dirección de escena y Pedagogía Teatral de la ENAT; miembro de ARTEA y colaborador de las revistas de arte contemporáneo *La tempestad* y *Jerónimo MX*. Ha escrito, entre otros, los libros *El amo sin reino*, *Escena expandida. Teatralidades del siglo XXI* y *En busca del espectador*.