

# La poética del disenso

## Manifiesto para mí mismo

241

**Emilio García Wehbi**

*Harto de la artritis artística de los artistas Artaud se hartó. Artaud el artrópodo, el artillero del arte, el artífice del hartazgo de la armonía se hartó. Del artificio se hartó Artaud, del arts and crafts se hartó. Artaud, hartó de artesanos y artistas arteros con artefactos artificiales, se atormentó. ¿Arteriosclerosis? ¿Aturdimiento? ¿Artimaña? No, hartazgo. El antropófago Artaud se hartó, atropelló su arteria como un artillero atroz y atrás se ahorcó.*

El arte como práctica anti institucional del saber. Como manifestación que asume su condición política. Pero atención: es importante distinguir entre *lo* político y *la* política. En arte, *la* política es el remate oral y visual de baratijas pseudoprogresistas a través de discursos políticamente correctos, mera afirmación de aquello que el público desea escuchar o ver e identificarse, puro y aburrido onanismo bienpensante; en cambio *lo* político es la imbricación de una forma y contenido nuevos que descoloquen las presunciones del público, que no sean afirmativas, o mejor dicho, que afirmen sólo su carácter abierto

y su incomodidad (la suya y la del público). Lo político entonces es espiral de vértigo, es la polis en una centrifugadora, es un mecanismo antiapaciguador.

Ergo, el arte no es político por su temática sino por su modo o procedimiento formal de acción. Deviene político cuando propone una interrupción poética de las reglas de la cultura y de la ley. Deviene político cuando se transforma en potencia para cuestionar y desestabilizar al espectador en la construcción de su identidad y realidad, extendiéndose más allá del mimético y aristotélico sistema de representación y reproducción de ideologías existentes y prevalecientes. Deviene político cuando propone un claro proceso de subjetivación del público, es decir: un retorno al sujeto (sujeto social, sujeto ético, pero sujeto al fin) como acto de resistencia.

242

Asumiendo estas premisas artísticas, además podríamos decir específicamente acerca del teatro que éste es transversal por naturaleza. No se construye por jerarquías (las habituales son los dominios que suelen ejercer los textos teatrales y los actores), sino por la abolición de las mismas para recuperar el restablecimiento de las funciones o roles que les son intrínsecamente propias. Entonces, suprimiendo rangos, el teatro es un diálogo en forma de flujo horizontal de diferentes componentes: el campo espacial, con su espacio real y su espacio ficcional, el campo temporal, con su tiempo real y su tiempo ficcional, el campo literario, con su texto escrito y/o dicho, el campo expresivo o interpretativo, con un cuerpo en presencia y su fisonomía, gesto, movimiento, cinética, coreografía, gestualidad y voz; el campo sonoro, con el sonido, música original, sonorización y musicalización; y el campo visual, con la escenografía, utilería, colores, texturas, perspectivas, puntos de vista e iluminación.

La organización de todo este flujo da como resultado aquello que llamamos teatro.

Hace falta mucho más que un texto para hacer teatro.

El teatro es el campo de la interdisciplinariedad, es un palimpsesto, pura intertextualidad e intratextualidad, pura estética del espacio/tiempo/cuerpo. Mezcla de géneros: performance conceptual experimental, teatro-danza físicos, teatro multimediático, nuevas dramaturgias, montajes de dramas clásicos con acento en su deconstrucción, happenings, poemas escénicos, site-specifics, instalaciones teatrales, etc; todos en contra de la histórica dominación del texto escrito.

Durante el acto escénico, el espectador debe completar los huecos en las narrativas dramáticas y transformarse en testigo activo de la acción, construyendo él mismo sentido subjetivo.

A partir de las teorías de la subjetividad, es necesaria la deconstrucción y no ya la construcción del personaje dramático, así como la clásica relación entre teatro y drama (entendiendo esta como fábula).

El texto se plantea como escritura contemporánea. Palabras para ser vistas en la escena más que para ser escuchadas.

Se profundiza aún más la imposibilidad del teatro de ser comprendido de una sola vez; debe ser difícilmente examinable, y no hacer al mundo manejable y tranquilizador ya que el mundo casi no es examinable, y mucho menos manejable y tranquilizador. Esto no significa que no se pretenda hacer un relato del mundo pero sí que no se aspira a representar al mundo como una totalidad.

Punteo: ambigüedad, discontinuidad, heterogeneidad, pluralismo, códigos múltiples, subversión, perversión, deconstrucción, anti mimesis, resistencia a la interpretación, mediación, exposición, peripecia, catástrofe, transición, correspondencia, polivalencia, simultaneidad, montaje, fragmento.

Ausencia de paradigmas dominantes, y ausencia de procedimientos catárticos. Para catarsis está la iglesia o el psicoanálisis, o los asesinatos en masa.

Aun así, la escena se construye sobre las bases o cenizas de los elementos dramáticos tradicionales. Pero contaminándolos desde el presente para generar un nuevo material que deje rastros del viejo, hablando desde el aquí y ahora.

Que el arte no imite a la vida, sino que la vida imite al arte.

El teatro es previo al texto, surge del ritual y pasa por la danza antes de llegar a él. Es un diálogo, un ceremonial con los muertos, a decir de Müller o de Genet.

Se trata de buscar una utopía post antropocéntrica o post humanista.

Teatro de texturas, no de textos, que experimente con los procesos sinestésicos, es decir con la capacidad neurológica de mezclar varios sentidos, como mecánica de comunicación: ver con los oídos, oler con los ojos, palpar con la nariz, escuchar con la boca, y así.

Presencia y no representación, experiencia compartida y no

comunicada, proceso y no producto, manifestación y no significación, impulso de energía y no información.

Que el sentido quede pospuesto o en suspenso.

Siempre es preferible un error inteligente a una verdad banal.

Que la comodidad y la seguridad del público se quiebre.

Que la realidad de la escena sea autónoma, y que busque una forma poética inexorable.

Pensar la economía escénica a través de la síntesis, que no significa pobreza, sino la utilización de los mínimos recursos imprescindibles para lograr la máxima expresión.

Siguiendo a Rancière, que la obra asuma su condición de maestro ignorante y el público su condición de espectador emancipado. No hacerle al público concesiones demagógicas, y no pedirle una mirada indulgente. Que la mirada crítica de ambos sea impiadosa. Desestimar la dictadura del aplauso, con la pretensión de dividir a la platea. Trabajar para el disenso, de modo de fomentar la subjetivación de eso que se llama público. Tomar al espectador como sujeto colectivizado, no como masa ni como individuo.

El consenso del aplauso achata y unifica las miradas. Crear dos, tres, muchas miradas.

Para eso, traficar con imágenes prohibidas. Ser diabólico al enfrentar lo simbólico. (En griego, *symbolos* significa reunir, unificar, y *diabolos*, separar, desgarrar).

Se hace necesario entonces el desgarramiento del público para transformarlo en espectador activo, para que haya tantas lecturas posibles como cantidad de espectadores en la sala.

Ser amoral en la creación. Ni moral ni inmoral. El arte es amoral por naturaleza propia. Luego vendrá la ética, cuando la mirada privada se haga pública.

Trabajar con restricciones, asociaciones frágiles, con un universo propio con leyes a cumplir, con veladuras de modo tal de que la imagen sea difusa y no se cristalice.

Ser extranjero en el trabajo. Volver a mirar una y otra vez, como si fuera la primera. O la última.

Metaforizar no es elegir necesariamente una imagen estetizante.

Forma como contenido y contenido como forma.

Del mismo modo que un texto teatral nunca es teatro, una idea nunca es escénica, no puede representarse.

Trabajar con lo obsceno pero no con la obscenidad. Lo obsceno es aquello que está fuera de la escena. Como lo entiende Bataille, es el combate entre Eros y Tánatos, entre la pulsión de vida y la pulsión de muerte. Lo contrario de lo obsceno es el decoro. Desestimar los decorados. Que la esencia quede expuesta. Ir a fondo con la forma. Que la sensación de obscenidad no esté en la obra, sino en todo caso, en el ojo que la mira.

Trabajar a partir de imágenes. La imagen es una representación que manifiesta la apariencia de un objeto. Una imagen puede ser visual, pero también sonora, olfativa, gustativa, táctil. Las imágenes no vienen solas. Hay que ir a buscarlas al mundo. Y eso es trabajo de artesanía. Olvidar la idea romántica del genio que tiene un arranque de inspiración. El concepto de genialidad en el arte se apoya fundamentalmente en las doctrinas teológicas de la creación divina. Y Nietzsche por suerte nos despidió de dios hace un tiempo. Entonces los genios artísticos no existen, solo existe el trabajo duro. Ser religiosamente ateo en el trabajo, es decir materialista. Que el objeto mundo nos interrogue permanentemente aprovechando esa corriente de aire que viene del caos.

Entablar una dialéctica con el público. Recuperar la noción de entretenimiento. Arrancárselo a los blockbusters hollywoodenses y restituirle su sentido profundo. Entretener es “tener entre”. Y lo que se tiene entre es la obra, que se construye como un *entre*. Es la síntesis de la mirada del espectador subjetivado y el artista.

La transversalidad de los elementos que componen lo teatral se acerca a la noción de rizoma. Establecer entonces relaciones de devenir con los materiales teatrales apoyándose en sus líneas de fuga buscando en las intertextualidades, citas y derivas una forma de mutación de la dramaturgia contemporánea.

Buscar crear problemáticas nuevas, operando siempre con conceptos formales. Lo que narra es la forma.

Si hay coherencia interna, la habrá también para el público.

Crear una estética que rompa con el alivio, entender el disenso como negatividad afirmativa, estableciendo una relación de antipatía con el público, ni empatía ni apatía. Que el pathos de la retórica estética quede cancelada.

Buscar formatos crípticos, pero nunca herméticos. Lo hermético anula en el artista y en el público la voluntad de la comunicación, mientras que lo críptico la fomenta, como en el enigma.

Alejar la realidad naturalista. El arte es parte del mundo, pero tiene una identidad propia. No se necesita recurrir a la mimesis.

Generar experiencias habitables y no solo visitables o transitables.

El público es siempre más inteligente de lo que creemos, pero a la vez el público es siempre más idiota de lo que creemos.

Establecer todas las posibles tensiones (texto-imagen, imagen-sonido, texto-sonido, etc, hasta llegar a la tensión final entre obra-público).

Solo los universos personales pueden transformarse en sujetos colectivos de enunciación, nunca los universos privados. No debería interesarnos el color de la ropa interior que usa el artista o si su papá le pegaba cuando era chico, o si le gusta la torta de chocolate, si eso no tiene más pretensión que la pura exhibición. Para eso están las llamadas redes sociales. Por favor, pintemos nuestra aldea con el imperativo de pintar el mundo.

Aceptar saltar al vacío, meter la cabeza en lo oscuro. El teatro como un oficio de riesgo, recuperando su carácter atávico. Reinstalar el concepto de circo (la muerte) y de misa (la trascendencia).

A pesar de la noción contemporánea de “doble ausencia” de la representación, en la que el actor que “interpreta” a un personaje está ausente tanto como personaje y como sujeto, no descuidar el concepto de verosimilitud, ese *estar ahí* que convoque al público.

Tratar lo causal como casual y lo casual como causal.

Asumir la única responsabilidad posible del artista: la de considerar al público como sujeto en posesión de la libertad.

Ser políticamente incorrecto y como en la peste artaudiana, ser la herida hedionda en el pie podrido de Filoctetes. El teatro de la crueldad tiene su origen en Satanás, el primer disfrazado de la historia del mundo. Ese primer disfraz es el de la víbora que ofrece la manzana. Otra vez, *diábolos*, en griego, lo que separa, el adversario.

Poner en entredicho todo el teatro hecho hasta ahora (incluso el propio) cada vez que se acomete un nuevo montaje. Romper con los presupuestos escénicos. Iniciar siempre un contrato nuevo, con el público y con uno mismo.

Producir rupturas en la estructura sensible de las percepciones y en la dinámica de los afectos. Trabajar por el disenso, ampliando las formas de enunciación al cambiar los marcos, las escalas o los ritmos.

Construir relaciones nuevas entre la apariencia y la realidad,

entre lo singular y lo común, entre lo visible y su sentido.

Utilizar el concepto de *cita* Benjaminiano, en el cual la referencia que se utiliza es sacada de su contexto original, su significación es reasignada, pero porta aún los vestigios, los ropajes descascarados de lo que fue, creando así una noción de fantasma con voces múltiples.

Atención con los significantes vacíos, y mucha más atención aún con los significantes llenos.

Entender que el problema de *lo bello* y del *buen gusto* ya no existe en estética, es un anacronismo. El problema de lo bello es hoy, un problema sólo de los creativos publicitarios, y el del buen gusto, un problema de los fabricantes de golosinas. El arte superó, desde Duchamp y antes también, esas cuestiones.

Decidirse a saltar desde el acartonado teatro naturalista-psicológico-realista decimonónico, que dominó también al XX, a un teatro del siglo XXI cuya forma aún y por suerte no podemos definir.

No enamorarse nunca de las ideas ni de las formas propias.

Trabajar los signos como capas de una cebolla. La primera capa debe llegar a todos por igual, intentando que nadie quede afuera de esa superficial línea de sentido, democratizando esa primera capa; y a medida que nos sumergimos en la cebolla, los signos pueden ir complejizándose, volviéndose cada vez más eruditos o multirreferenciales.

La obra debe producir al artista y al espectador un efecto de deseo más que de goce. El goce es presente efímero, y acaba pronto, como el orgasmo. El deseo, en cambio, es siempre a futuro, y es utópico y no conclusivo.

Pensar la duración de una obra como el tiempo intrínseco natural de la misma, no como formato impuesto desde afuera. Si una obra tiene que durar quince minutos, que lo haga. Si tiene que durar seis horas, también.

Trabajar al borde del accidente, y cuando suceda, capitalizarlo. Francis Bacon nos enseñó eso hace bastante.

La obra es siempre más inteligente que el artista. Y a veces, que el público.

Nada indica si un texto es o no es teatral. No hay textos teatrales. Mejor dicho, no hay ningún texto que no sea teatral. El Hamlet de Shakespeare no es ni más ni menos teatral que las Páginas Amarillas.

El teatro es crisis, del mismo modo que el arte lo es. La crisis es una coyuntura de cambios, un cruce de caminos, ahí donde Edipo se

encontró con Layo, su padre, y lo mató. El arte es la voluntad de matar al padre.

Subjetividad no es lo mismo que arbitrariedad.

Performar no es lo mismo que preformar.

Enfrentar la contradicción de ser un iconoclasta adorador de imágenes, blasfemo y pagano al mismo tiempo. Baudelaire dice: *Ser la herida y el cuchillo.*

El artista debe ser invisible en su obra. Flaubert dice: *Así como Dios es invisible en la naturaleza.*

Buscar que lo sofisticado se encuentre con lo salvaje. Artaud, dice: *El teatro, como los sueños, es sangriento e inhumano.*

Evitar caer en la tentación del éxito. Müller dice: *El arte sólo sirve para defender al hombre de su propia banalidad.*

Se suele hablar del teatro como del espacio vacío (otra verdad canónica del siglo pasado). Nada más banal y alejado de la realidad que esto. El teatro no es el espacio vacío, sino que es el espacio lleno, así como ni la tela al comenzar una pintura ni la hoja al comenzar un escrito están en blanco. Están llenas de todo lo que otros artistas hicieron antes que uno.

Bacon dice: *Crear una forma es borrar las que ya están.*

Se trata entonces de vaciar el espacio que está cubierto por todos los clichés preexistentes y preestablecidos y que hay que borrar, limpiar, laminar y desmenuzar, de iniciar un proceso de decollage para vaciar el espacio, que en realidad nunca estuvo vacío, y volver a llenarlo de algo nuevo.

Lo nuevo es la devaluación de lo viejo sagrado para revalorar lo profano. Pero lo nuevo corre el riesgo de ser sólo moda, estrategia de mercado, y por ende estabilizar el sistema. De ser ahistórico, puro disfraz posmoderno.

Apuntar entonces a parir lo nuevo histórico, lo micropolítico, que es lo no mimético, lo radical, lo desestabilizador, lo que hace saltar al espectador de su asiento, para sufrir las luces y las sombras de nuestra época. Como en la locura. Artaud dice: *Porque sólo el loco tiene la conciencia tranquila.*

Entonces, ser un loco nómada buscando recuperar la opción de lo nuevo. En ese nomadismo perpetuo quizás esté el secreto de lo efímero, la flor de lo teatral. Deleuze dice: *El raro encuentro entre la avispa y la orquídea.*



Liberar lo imaginario, que no es lo irreal, sino lo posible, lo que está por venir.

Al fin y al cabo, sólo se trata de ser la excepción a la regla.

Godard dice: *La cultura es la regla, el arte la excepción.*