

## **Yo es eso que no soy**

de Bernardo Gamboa

*Yo es eso que no soy*, es por ahora, una investigación escénica que pretende inscribirse de forma tangencial en los estudios de lo humano sin determinación clara de área. Al mismo tiempo es teatro. Un teatro particular que en todo caso pretende sumarse a una red de conceptos propios de la psicología, la filosofía y la antropología sin pretensión académica. Esta ambigüedad con respecto a su especialización no puede más que advertirnos por consecuencia, de su imposibilidad para establecer cualquier postura de carácter científico frente a los temas que tratamos. Derivar teorías de hipótesis entonces, no está en nuestro horizonte. Está en nuestro horizonte y objetivo ejercitar intuiciones sobre ciertos mecanismos humanos, que estudiados y revisados en otros campos del conocimiento, buscan su verificación en nuestra práctica teatral y la construcción de acciones en el espacio y el tiempo. Acompasamos dicho ejercicio, con estudios teóricos de distintos campos científicos o seudocientíficos que arrojan un nivel de certeza frente a la idea de que la intuición que se ejercita en nuestra investigación práctica podría quizá también arrojar algún concepto útil, mas nunca definitivo, para las ciencias humanas.

Vemos el trabajo teatral entonces como un medio que matiza y proyecta cualquier conocimiento desde su espalda o bien desde un ángulo no acostumbrado para la ciencia en su ejercicio de divulgación: Abrir y exponer un laboratorio y sus experimentos bajo cierta técnica de orden artístico. No estamos, sin embargo, cerrados a la integración de especialistas que acoten, señalen o corrijan la pertinencia y

dirección de nuestros estudios. Deseamos utilizar esta combinación de elementos intuitivos y teóricos para proponer un ejercicio vinculado con lo escénico, pero que además sea capaz de exponer la posibilidad real y material de dichos resultados teórico-prácticos, implicando acciones en los cuerpos de los actores y actrices. Es más o menos sencillo. Por ejemplo: Si desde cierta área y ciertos autores del conocimiento psicoanalítico se afirma que "el deseo es el deseo del otro", nosotros intentamos interpretar la complejidad de la frase y ponemos en juego frente al espectador las energías que se suponen desde esa área como condición humana, para así des-plegarlas en una dimensión pre-consciente sobre el espacio y el tiempo. Así que una posible interpretación acertada o errada de algún campo de conocimiento busca comprobarse materialmente en el cuerpo del actor y al exponerse al espectador arrojar un conocimiento no forzosamente racional. Esta potencialidad de lo teatral como fenómeno estético superpuesto a su condición de laboratorio expuesto, hará de los resultados posibles, un experimento artístico pseudocientífico, que desde su ligereza teórica crea la ilusión de comprobación experimental de alguna hipótesis, que si bien suele respaldarse en el campo del conocimiento con reflexiones teóricas o con experimentos de laboratorio, en nuestro caso se respalda con actores-rata de laboratorio.

Es muy importante no confundir nuestro trabajo con el teatro de divulgación del conocimiento, el cual suele de forma teatral lanzar desde el escenario información sobre algún campo de la ciencia representando alguna situación. Muy lejos de eso trabajamos con la información del campo de conocimiento elegido para someter al actor a una posible comprobación no ficticia de cierta hipótesis. Es entonces

la organización de estas acciones experimentales, en el tiempo y espacio escénico lo que les dará su potencial estético. En cuanto a esta condición estética, no sabemos aún si es el fin primordial del trabajo o solo un resultado adyacente de la investigación. Es como si un divulgador científico demostrara con péndulos reales en un escenario, ciertas leyes de la física y al mismo tiempo cuidara en el ritmo de su exposición, la iluminación del lugar y la coordinación del movimiento de los péndulos, de tal manera que un efecto estético acompañará su exposición de fines pedagógicos, dejando al espectador más o menos confundido frente a qué material pretende más importante el presentador. ¿El científico o el espectacular? Al menos esa es nuestra pretensión o una primera línea de trabajo desde la dirección. Esta indeterminación clara de objetivo es en si la indagación de una posibilidad paradójica expuesta.

“El teatro como medio de expresión de un saber presentado en su ejercicio y un saber presentado en su ejercicio como medio para un teatro”

Presentamos un nuevo insecto descubierto en Madagascar, cuidamos de hacerlo caminar con un ritmo específico sobre el escenario, iluminamos su andar, lo hacemos en una sala de conferencias de la facultad de biología, acompañamos su andar con una melodía, se puede leer información del comportamiento de esta especie de escarabajo hallado.

¿Qué quieren? ¿Mostrar un descubrimiento zoológico o desencadenar una suerte de poesía sobre la vida animal en la percepción del espectador?

El teatro es doblez

Vamos por pasos. El teatro se enfrenta siempre a una esencia de sí, que es su principal cárcel y también su mayor virtud. "Tratar de". Este "tratar de" es la configuración esencial de su existencia. El objeto teatro como consecuencia de su historia y conformación simbólica y sociológica pretende, en y desde, su convocatoria o llamado a un tiempo y espacio más o menos específicos, encerrar un saber que deviene de la cosa que se presenta o se representa. Ese "tratar de" no es siempre responsabilidad de los creadores sino que está instaurado en una función social y psicológica convencional que estructura el espacio invisible entre los espectadores convocados y los creadores convocantes. Aquello que veo en la escena es aquello que veo con consecuencias cognitivas. Es simple: Entra a escena una pelota de pin-pon y un actor la mira desde el fondo del escenario. El espectador de inmediato, por esa convención ya configurada piensa, ¿De que tratará esto? ¿Qué nos quieren decir con esto?, y en ese momento dobla al objeto presentado. El objeto no es ya solo sí mismo sino también su potencia significativa.

Es curioso el despliegue, incluso ideológico, que actualmente enfrenta a muerte los conceptos de presentación frente a representación. No es curioso en la materialidad del teatro ya que se opera con resultados muy distintos y muy fértiles en ambos procedimientos.

La intención noble de los defensores de la presentación en contra de los mamotretos ficticios del pasado, está repleta de teoría filosófica y de un despliegue de inteligencia descomunal que a veces -y subrayo a veces- es ciego al problema fundamental del doblez. Otras, en su

nivel, es simplemente muy claro en su desmarque. Algunos nos dicen, "Dejemos la representación tradicional" y existen razones muy poderosas para hacerlo. Los mecanismos y dispositivos que se han desarrollado para hacer del teatro un actor más en la realidad, ser con ella y jugar con ella, dejarse penetrar por ella y penetrarla en su dimensión política son notables. La burbuja propia del arte moderno, que de algún modo congela el objeto artístico dándole así autonomía eterna como objeto a atesorar, es también reventada por las disciplinas escénicas, a veces más desde el mundo del performance y la plástica y a veces desde la tradición teatral misma. La línea que enmarcaba temporal y espacialmente un cierto objeto autónomo se ha reventado ampliando el perímetro de la obra hacia el acontecimiento en el que la obra puede ser el suceso convivial sin un centro de emisión semiótica definido. Todo esto está muy bien, pero ¿se está revisando la ontología del problema? o ¿Se evade una condición esencial del teatro y la reflexión de la misma dando rienda suelta a un entusiasmo más de orden político y estético en el mejor de los casos o del orden de "estar de moda" en el peor? No podemos exigir a esos admirables y efectivos esfuerzos, una aproximación filosófica que trasciende la posición aparente de su diferencia, en pos de una encrucijada que al profundizar inmovilice todas esas energías entusiastas y políticas de ese nuevo "gran teatro, no teatro". El entrecomillado no es irónico.

Lo importante de la diferencia entre un procedimiento y otro es en la superficie de varios niveles. En principio puede enunciarse así:

Aquello que ves en la escena es en realidad. Frente y en contra de: aquello que ves en la escena guarda una proporción de semejanza con la realidad.

O bien, esto que ves no trata de nada sino de lo que ves. Es. Frente a: Esto que ves es esto otro. Esto trata de esta otra cosa por semejanza.

Esto, como es lo que es, está en el tiempo. Este tiempo presente. Esto está fuera de tu tiempo. Se proyecta temporalmente. Imagina un tiempo.

Este espacio es este espacio.  
Este espacio es el castillo de Dinamarca.

Y muy importante: Esta obra la hacemos todos, la direccionalidad de la mirada ha sido abolida.

Frente a: Hacemos esta obra para ustedes. Pueden mirar.

Se puede jugar con estas claras dicotomías hasta la eternidad y armar paradojas sobre sistemas híbridos de muchas obras ya creadas. Las obras que encierran paradojas al respecto son casi todas, ya que la pureza técnica de un procedimiento es en cierta medida inaccesible debido a las influencias culturales de un teatro que más que transformado está en vías de transformación y anclando un pie en el pasado y otro en su posible futuro. Lo dicotómico puede ser aminorado de la siguiente forma en su núcleo ontológico. En su disolución se encontrará más cerca de la paradoja que de la dicotomía.

La condición de "invitación a ver" que todo fenómeno de teatralidad posee, por mínimo que sea su umbral de ficción, ostenta aunque lo niegue cierta pretensión de verdad, más allá de que dicha verdad sea humildemente aceptada como parcial y subjetiva. Esta condición, dicho sea de paso, hace de lo escénico un centro del logos y en ese sentido no puede ser más que patriarcal en una textura psicoanalítica donde hay penetración y conquista. "Aquí el convivio es entonces imposible, pero al ser es posible". Esta condición dobla el objeto o sujeto a ver y dobla la realidad misma en el imaginario. La condición semántica del objeto en acción, aunque este se reduzca a una primera y única provocación performática planeada, despliega un corte frente a lo real que puede ser invisible pero nunca nada. Ese corte distingue con grotesca o impúdica mentira en el teatro tradicional, y con elegante disimulo en la teatralidad de lo real, el objeto intrínseco contra aquello que aún puede ser reconocido como obra, -como algo con intencionalidad- frente a los objetos y sujetos que le rodean o se le enfrentan. Cabe aclarar que en aquellos sistemas donde el espectador, el tiempo y el espacio que ocupa, su mirada y su acción no se diferencian de la de el creador, y queda disuelta cualquier posibilidad de diferenciación, ya que el perímetro del suceso ha sido ampliado y la burbuja ficticia reventada, siempre estará en el imaginario la presencia de aquello "real" afuera del perímetro que confiere por oposición, cierta excepcionalidad al acontecimiento integral, ahora constituido, él todo, como la obra frente a lo otro que no mira y no participa de esta excepción. Entonces el posible desplazamiento, expansión y ensanchamiento del objeto-acontecimiento en teatralidades contemporáneas, podemos decir que aún así se diferencia y se distingue de un otro que aún es presente-afuera. Esa distinción abre en el objeto un mundo de significado y ahí donde lo abre hace del

objeto-sujeto un doble de sí mismo. El objeto-sujeto que es y el que refiere a. Uno se posa en el mundo de lo material y el otro se posa en el mundo de las redes de significado ocupando el mismo espacio y tiempo.

Pero pongamos en duda las afirmaciones anteriores.

Si lo real es un hueco inaccesible en la medida en que su configuración es solo esa que es posible mirar a través de la cultura y el lenguaje, tal doblez es falacia ya que al fin todo es tan solo su configuración significativa en red y su estructura semántica en un contexto específico.

Muy bien, no hay problema.

Aún así la teatralidad sigue doblando la cosa en acción (si no no sería reconocida) la cual bajo esta perspectiva ya no pertenece a lo real, pero en esa orfandad existencial sigue perteneciendo a una malla de significado que se dobla sobre otra que a su vez se pretende portadora de una cierta verdad en un sistema confeccionado. El convivio platónico vuelve a ser anulado por responsabilidad del armado o montaje intencional. Esta verdad se emitió tradicionalmente en modo vertical, patriarcal, -si se quiere ideologizar sobre el asunto-, y en algunos sistemas contemporáneos se emite en la búsqueda de una horizontalidad que promueve el acontecimiento y el convivio, en y de, lo real, frente a la separación espacial del pasado. En ese sentido un juglar-periodista, ese que nos contaba lo que había pasado en el pueblo vecino, es una figura más cercana a la contemporaneidad y su aceptación de finitud, que algunos teatros documento, performances,



biodramas o teatros personales de hoy, que corren el riesgo de no reconocer el objetivo de sus novedosos procedimientos, y los repiten por moda o fingen desde su disfraz idéntico a si mismos una ruptura de aquella línea divisoria entre obra y no obra. Fingen desde cierto resultado estético comprender qué lo inspiró técnicamente. Hay que tener cuidado con qué se afirma de la obra propia y qué tanto de aquello que se afirma es más un panfleto superficial disfrazado de profundidad que solo convence en la medida en que es capaz de imitar dispositivos, estéticas y ropajes de moda sin descubrir como o con qué sentido fueron confeccionados en su origen.



teatro**bola**decarne