

## Representar un orgasmo en tiempos de globalización: naturaleza y sociedad

Óscar Cornago (CSIC)

*El sexo es una de esas cosas que el hombre practica para demostrarse a sí mismo que sigue siendo un hombre, es decir, un ser anatómico, transferencia violenta de semen, de sustancias químicas relacionadas con el placer.*  
Angélica Liddell, *Perro muerto en tintorería: Los fuertes*, p. 67.

En *The Application* (2005) Juan Domínguez se pregunta si existe una representación ideal de un orgasmo. No es común asistir a la representación de un orgasmo en teatro, demasiada realidad para ser sostenida de manera creíble en una representación. Sin embargo, la exploración de los límites en la escena moderna ha abierto las puertas a acciones extremas, expuestas de forma directa o sin las tradicionales mediaciones de la ficción. Lo significativo no es, en todo caso, esta peregrina coincidencia de escenas de sexo explícito en el teatro contemporáneo, sino una constelación de acciones y campos de actuación con un grado de realidad comparable en cuanto remiten a lo que el cuerpo tiene de naturaleza en una época dominada por las imágenes, las telecomunicaciones y la economía global. El cuerpo, como territorio de la naturaleza humana, irrumpe extraño en la escena de los últimos años, convocado por un pensamiento con una clara proyección social, para hablarnos de otro tipo de economía. Paolo Virno (2003: 179), en su estudio sobre la naturaleza y el lenguaje, Cuando el verbo se hace carne, afirma que “las prerrogativas biológicas del animal humano han adquirido un inesperado relieve histórico en el actual proceso productivo”. El objetivo de este ensayo es explorar las relaciones entre la naturaleza, y de manera más concreta, el cuerpo, por un lado, y el contexto socioeconómico, por otro, analizando el espacio que esta primera ha llegado a ocupar en la escena contemporánea.

La tesis del filósofo italiano, con la que coinciden, —como veremos más adelante—, sociólogos y activistas políticos, como Zygmunt Bauman, Ulrich Beck o Antonio Negri, es que la sociedad postindustrial ha adoptado las cualidades naturales del hombre en beneficio de un sistema económico que recubre ya toda la realidad. Se entra así en una etapa cuyo modo de producción obliga al individuo a mantenerse en un continuo estado de inestabilidad, que pone al descubierto la naturaleza del hombre como capacidad de resistencia, su ser como potencia de actuación, de llegar a ser y transformarse, y al mismo tiempo su *natural* fragilidad.

Juan Domínguez procede del movimiento de danza moderna que se generó en Madrid a finales de los años ochenta. Una década más tarde, buscando un formato más dialógico, evoluciona hacia trabajos con un marco de comunicación teatral que le permitiera expresarse desde un yo, no solo físico, sino también social. *The Application* es la puesta en escena de una solicitud de subvención para producir una obra, *Shichimi togarashi*. Lo que se presenta en escena son ideas, ensayos, propuestas y algún anticipo de esa obra final que no se llega a ver. Entre las ideas que se hilvanan está la de hacer visible un nivel de realidad intermedio entre el mundo de ficción que se está construyendo y la realidad referencial a la que remite este mundo,



o entre el texto y la acción, un espacio entre medias que crece como resultado (escénico) de lo que allí está pasando. Con este propósito comienzan a representar un orgasmo. Empieza el director, que interpreta su propio personaje en la obra, ilustrando la teoría que está exponiendo. Mientras dice los textos que se proyectan comienza a jadear al micrófono. Luego le pasa el micrófono a otro actor, que continúa con la interpretación sonora del orgasmo, mientras sigue leyendo los textos de las diapositivas, proyectadas en grandes caracteres sobre el fondo del escenario, que el mismo director va pasando, y así sucesivamente el resto de los intérpretes.

LA TENSIÓN ENTRE EL TEXTO  
Y LA ACCIÓN CREA  
DISTANCIA DEL CLICHÉ EMOCIONAL, PRODUCIENDO  
UN TIPO DE EMOCIÓN DIFERENTE.

The Application. Juan Domínguez.  
Fot. Anja Beutler.

119 UTOPIÁS DE LA PROXIMIDAD EN EL CONTEXTO DE LA GLOBALIZACIÓN

La creación escénica en Iberoamérica  
EL ROL DE LOS INTÉRPRETES  
SERÁ ESENCIAL PARA  
PERCIBIR LA SITUACIÓN.  
NO ES LO MISMO SI EL ORGASMO  
VIENE DE UN HOMBRE QUE SI VIENE DE  
UNA MUJER,  
TAMPOCO ES LO MISMO SI VIENE DE  
UNA MUJER GORDA QUE SI VIENE  
DE UNA MUJER  
ANCIANA COMO YO...  
O SI VIENE DE UN GRUPO  
DE ADOLESCENTES COMO NOSOTROS  
(Domínguez, 2007: 138).

Esta no es la única realidad ligada directamente a la naturaleza humana en el trabajo de Juan Domínguez. Esta misma obra comienza con un prolongado beso entre dos jóvenes intérpretes, mientras el público entra en la sala. Cuando se hace el silencio y se apagan las luces, queda la pareja bajo una luz cenital, recortados en medio del escenario, en su amoroso acto, suponemos que de interpretación, aunque la verosimilitud de la actuación despierta la duda. Más adelante viene una larga escena de risas incontenidas —¿puede haber otro tipo de risas?—, de expresión del dolor e incluso de muertes. Interpretar la muerte, la risa, el dolor, un beso o un orgasmo son maneras de llevar la convención escénica hasta un límite entre la verdad y la mentira, entre el juego y la realidad de ese juego, con la intención de hacer surgir esa otra realidad a la que se refiere el autor, una realidad creada desde la inmediatez de lo que está sucediendo, una realidad frágil. Esta nueva realidad, específicamente escénica, se propone con el fin de interrogar al público acerca de la naturaleza “social”— de lo que ahí está ocurriendo, que en el fondo se trata de un acto de comunicación entre los actores y el público. Como explica el autor, su intención es intervenir en los procesos habituales de comunicación, romper las convenciones para abrir otros canales de percepción, operar en el aparato teatral de la comunicación, que funciona al fin y al cabo como un aparato de poder en la medida en que ordena la comunicación en un sentido

predeterminado. En una escena de discusión entre el director y los intérpretes, que se quejan por lo confuso que está resultando todo el proceso y lo desconcertante que es



no saber exactamente lo que están haciendo, Juan Domínguez (2007: 144) dice: “creo que proponer fragilidad real en el escenario puede ser algo más interesante que utilizar todo el rato el poder y lanzar la información de una manera unidireccional, que es como funciona este dispositivo teatral”. A pesar de la potencia física que el cuerpo desarrolla durante la excitación sexual o la risa, este momento, como otros comparables en los que el cuerpo exhibe su condición natural —*soberana*, diría Bataille—, son momentos también de debilidad escénica; lo que nos llevaría a pensar que la condición soberana del hombre tiene que ver también con su fragilidad.

Un año más tarde, en 2006, Juan Domínguez presenta en colaboración con Amalia Fernández una obra para la que retoma el título anunciado en su trabajo anterior, *Shichimi togarashi*. De un modo menos teórico se llevan a la práctica algunas de estas ideas. En este caso no se trata de orgasmos ni risas, aunque tampoco se excluyen. El marco general de la obra es una situación de acercamiento, a través de distintos juegos de representación, entre dos personas que no se conocían previamente. Si antes se trataba de cómo *se actúa* un beso, la risa o el orgasmo —actuar lo *inactuable*—, ahora hay que representar la relación del yo frente al tú. Esto explica un tono de voz conversacional suficiente para escucharse el uno al otro, pero no pensado en principio para el público. Lo que el público presencia y lo que se muestra no es el resultado de una representación, sino un proceso de actuación, y lo que se actúa es una relación personal; otro tipo de comportamiento que podemos situar en ese abanico de procesos naturales que afectan a un cuerpo, concreto y físico, situado en un contexto relacional particular, que remite a su vez a un espacio social o de grupo. Al final de la obra Juan Domínguez escenifica su propia muerte en una escena que se prolonga más allá de los aplausos del público.

El color blanco de fondo de *The Application*, como si fuera un experimento o ensayo escénico, y el tono lúdico y casi irónico de una obra propuesta en sí misma como reflexión, siempre con una buena dosis de humor, tiene poco que ver con el trabajo de la dramaturga y directora argentina Beatriz Catani o el de la española Angélica Liddell. Desde acercamientos distintos estas creadoras han desarrollado un intenso diálogo entre la escena y la realidad de lo que allí se está haciendo, entre la historia referida y la naturaleza de los cuerpos que encarnan esa historia, ya sea en un sentido teatral o político. No es de extrañar que esta indagación por lo más hondo de la naturaleza pase también en algún momento por la representación de algo tan intrínseco al cuerpo como el orgasmo o la masturbación.

Beatriz Catani se inicia en el teatro a lo largo de los años noventa, cuando forma el Grupo de Teatro Doméstico, junto con Federico León y Alfredo Martín. Aunque es a finales de esta década y ya en los dos mil cuando comienza un trabajo dramático y de dirección propios. En obras como *Cuerpos A banderados* (1998), *Ojos de ciervo rumanos* (2001) o *Finales* (2007) presenta un mundo escénico donde la intensidad poética va de la mano de la potencia física de las actuaciones. Paralelamente, fue desarrollando un teatro con un marcado tono documental, como en *Los 8 de julio (Experiencia sobre registros de paso del tiempo)* (2002), perteneciente al ciclo Biodrama<sup>1</sup>, *Los muertos (Ensayos sobre representaciones de muerte en Argentina)* (2006), ambas en colaboración con Mariano Pensotti, o *Edificio. Una dramaturgia de lo real* (2006). En estas últimas se expone con claridad un giro en la

<sup>1</sup> Sobre este ciclo véase el estudio de Beatriz Trastoy, “Cuerpo y autorreferencialidad: reformulaciones políticas en el teatro argentino actual” en este volumen.



búsqueda de una impresión de realidad, a la que se ha referido la autora<sup>2</sup>, y que remite tanto a una realidad escénica, hecha visible a través de los actores y en muchos casos no actores, como a la realidad representada o referida desde la escena, la realidad de la historia que se cuenta, tomada directamente del mundo de fuera de la escena. Tras este alejamiento temporal de propuestas más ficcionales, Catani regresa a un tono poético cargado de una realidad aún más presente.

Tratándose del escenario, una parte fundamental de esa realidad va a pasar por el cuerpo y su naturaleza, subrayada a través de la actuación. En paralelo a esta naturaleza de los cuerpos, se focaliza la naturaleza del entorno en el que se mueven estos cuerpos, el entorno privado, social o histórico.

El mundo poético de Beatriz Catani está ligado a un medio natural amenazante, un extraño paisaje que tiene algo de enfermizo, azotado por extrañas epidemias, como la enfermedad de los cítricos que impide crecer a los naranjos, pero también a las personas, en *Ojos de ciervo rumanos* (2001), o siniestros accidentes donde se respira un aire telúrico, como animales que se suicidan, inundaciones, el hombre que se ata al cuello de su caballo muerto y lo arroja por un pozo, el camión de ganado que se despeña por la carretera o los coches que se estrellan en la autopista, saltando por encima del puente para caer en un amasijo de metales, cadáveres y vidrios rotos; paisajes apocalípticos en los que tratan de sobrevivir unos personajes encerrados en las reducidas dimensiones de un escenario propuesto como espacio vital de resistencia.

En *Finales* (2007) la presencia de estos cuerpos, desvestidos de una narrativa dramática, se hace más directa, enfatizando lo que el tiempo escénico tiene de duración, de proceso continuado durante el cual esos actores están ahí, frente al público. La obra crece desde una vocación de finitud de algo que, sin embargo, nunca se termina de acabar, como la vida de esa cucaracha agonizante a la que pisan al comienzo de la obra y que va muriendo a lo largo de la representación, o las propias actuaciones, que siguen adelante sin un sentido preciso. Bajo ese tiempo informe de lo que podría seguir indefinidamente, pero también acabar en cualquier momento, con la referencia tangencial a una noche de insomnio, tres actrices y un actor comparten un espacio nocturno, frente a una chimenea encendida y con el apoyo de un sillón. Confesiones, anécdotas, acciones compulsivas, llantos, ejercicios físicos extremos, reacciones gratuitas o sexuales, como la masturbación, se van sucediendo a lo largo de un tiempo en el que se habla del cuerpo, de la naturaleza, del tiempo, la muerte, del sabor de la sangre y las enfermedades, del pasado y el futuro, de la diferencia entre los finales y los accidentes, del dolor como comprobación de lo real y sobre todo de resistencia —“Yo voy a aprender a soportar la vida esta noche”, dice Magdalena— la resistencia de la cucaracha, de los cuerpos, de la naturaleza.

Sobre este presente escénico se entrelazan historias, historias inventadas unas, a modo de juegos, y otras que afloran del pasado, un pasado con el que cargan los cuerpos, como esa materia gris que sale del cuerpo de la cucaracha, la historia volviendo sobre los propios cuerpos, marcándolos, como ocurría en *Cuerpos A banderados* (1998), porque los cuerpos son los únicos que realmente pasan —ocurren— en ese escenario y con ellos la historia: “La carne se va. La carne es lo único que realmente se pierde. Se muere”. Sobre estos cuerpos, reales en su presente de actuación, la marcha peronista, tan cargada de historia, de política y de pasado, sonando a ritmos diferentes por unos walkman a lo largo de toda la actuación, de modo recurrente, como un fantasma que aparentemente no tendría nada que ver con esta situación, física, emocional y nocturna, pero que está ahí, presente. La naturaleza

<sup>2</sup> “Acerca de ‘lo real’”, incluido en el apartado Reflexiones desde la escena.



de esos cuerpos, con sus miedos, deseos, impotencias, se hace visible frente a ese paisaje histórico de fondo citado de pasada y al que no se alude de manera directa; el cuerpo frente a la historia, la naturaleza frente a la sociedad. Ante el carácter telúrico de estos cuerpos *sin banderas*, la historia se deja ver también como una extraña condición natural, con una carga también telúrica, como algo arraigado a los propios cuerpos, sobre los que deja, al igual que el tiempo biológico, sus huellas de destrucción, su excrecencia. Este eje de confrontación cuerpo-historia, retomado con un tono de ironía, es el centro también de su texto breve *Polémica postura (sobre...)*.

De manera comparable, la obra de Angélica Liddell se apoya en dos campos que se han ido desarrollando en paralelo, la poesía de los textos y la intensidad de los cuerpos, dos aproximaciones que se han contagiado, haciéndose cada una modelo para la otra; lo que permitiría hablar de la "intensidad de los textos" o de la "poesía de los cuerpos", un estadio al que termina llegando también

Catani. A medida que avanzan los años noventa la obra de Liddell ha alcanzado posiciones extremas en su modo de comunicación escénico. Como en el mundo de *Finales*, el adelgazamiento de los espacios ficcionales ha puesto al descubierto el cuerpo como expresión de resistencia, compromiso y verdad. *Con Perro muerto en tintorería: Los fuertes* (2008), sobre un texto recuperado de los últimos años noventa, la dramaturga, directora y actriz afincada en Madrid llega al Teatro Nacional después de una trayectoria que conoció con la Trilogía de la Aflicción (2001-2003), dedicada a la monstruosidad social que se esconde detrás de las estructuras familiares, uno de sus momentos culminantes. En las siguientes tres obras, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* (2003), *Y como no se pudo: Blancanieves* (2004) y *El año de Ricardo* (2005), a modo de extensos monólogos interpretados por ella misma, directamente frente al público, con el contrapunto mudo del cuerpo de Sindo Puche, las referencias sociales se hacen explícitas y el tono de denuncia cada vez más airado.

En *Perro muerto* se recupera un mundo poético con un mayor desarrollo dramático, que en cierto modo haría pensar en los trabajos de esos últimos años noventa, pero sin renunciar a ese intenso trabajo físico acentuado en las últimas obras. Las referencias a una naturaleza enferma y a los cuerpos que la habitan son también claves en el mundo de Liddell. Esta naturaleza adquiere una condición monstruosa expuesta al público en un gesto de desprecio. En *Perro muerto* el debate entre naturaleza e historia, constante en toda su obra, se retoma de manera explícita a través de las citas de *El contrato*, de Rousseau, y *El sobrino de Rameau*, de Diderot, que funcionan como puntos de referencia. Una cita del primero preside este universo atravesado por el miedo y la violencia: "la conservación del Estado es INCOMPATIBLE con la conservación del enemigo, es preciso que uno de los dos perezca, y cuando se hace perecer al culpable es menos como ciudadano que como enemigo". Los cuerpos se presentan como base de "intervención política", pero al mismo tiempo como espacio último de la verdad. Carreras hasta la extenuación, ejercicios físicos de resistencia, acciones violentas, actos de pasión y el propio sexo son formas de descubrir en escena la otra naturaleza de la historia, la historia de los cuerpos, cargados de miedos, vanidad y deseos. El escenario se construye como un submundo apocalíptico donde el Estado ha llegado a la exterminación del enemigo; ahora debe enfrentarse al peligro de los propios cuerpos, de sus deseos, vanidades, sed de catástrofes. En un sistema social que aspira a una suerte de perfección, la naturaleza humana se convierte en la otra cara de la civilización y su peor enemigo:

La perfección del nuevo sistema, fundamentado también en la represión moral, despierta en los cuatro protagonistas una necesidad imperiosa de error, de catástrofe, demanda crímenes, ya no pueden vivir sin horrorizarse, reclaman lo



corporal con violencia y solo encuentran alivio a su angustia en el sexo, en lo absolutamente concreto (Liddell, 2008: 9).

Como en el caso de Catani, estos escenarios también están bajo la sombra de las catástrofes; los accidentes de carretera se multiplican, las putas son violadas y quemadas, los padres envenenan a sus hijos y los animales son torturados, aunque ahora los referentes por momentos remiten a una realidad social más fácil de identificar. Ya no se habla desde una Argentina oscura que resiste contra sí misma a través de mundos simbólicos, sino desde una Europa marcada por un sentimiento de culpa por lo que ocurre *afuera*; como dice Getsemaní, el personaje de la puta: “Unir el asco y la compasión da como resultado la culpa” (45), y en Europa hay mucha compasión y mucho asco. Curiosamente, desde puntos de vista tan distantes, hay una coincidencia más: en ambos casos la veracidad de esas catástrofes, de esos cuerpos muertos, como los que desaparecen en S.A.I.C.F.I., la extraña cooperativa de *Cuerpos A banderados*, es puesta en duda. En la Tintorería, a pesar de la supuesta perfección a la que ha llegado el Estado, todo son temores y sospechas: “Puede que también se inventen los accidentes. ¿Cómo sabemos que es una prueba de existencia? Una prueba. ¿Cómo? ¿Cómo sabemos que no han colocado los cuerpos así a propósito? ¿Cómo sabemos si es real o es una obra de arte, una estrategia?” (69). En ambos casos se recurre a la fotografía como testimonio poco fiable de una realidad que solo encuentra su comprobación final en el dolor: “Si existiera el verdadero sufrimiento existiría gente dedicada a aliviarlo. ¿Dónde está esa gente? No los veo en la foto” (69). El dolor, expresión física donde las haya, se convierte en termómetro de la verdad, enlazando así con una suerte de ética del cuerpo, una ética fisionómica propuesta por Sloterdijk (1983: 23) como reacción al racionalismo cínico que mantiene la maquinaria de progreso: “La crítica es todavía posible en la medida en que el dolor nos diga qué ‘es verdadero’ y qué ‘es falso’”.

En la era de la economía global y las relaciones a distancia el cuerpo se convierte en garantía de proximidad, de algo concreto ontológica y políticamente. Si en la modernidad clásica Adorno presenta el arte como defensa de la realidad, la saturación del espacio estético deja ver ahora el cuerpo como encarnación eficaz de esa defensa, acentuada con la violencia de que la naturaleza es capaz, de lo concreto, espacio de resistencia y compromiso. “Necesito algo concreto. Necesito tu cuerpo. Tu cuerpo es lo concreto. De una manera o de otra, follándote o golpeándote, tu cuerpo será mi redención y mi nacimiento” (Liddell, 2008: 70) le dice Lazar a Getsemaní. La puta no solo es la otra cara de la civilización, junto a la maestra, sino también símbolo de salvación del otro a través del sacrificio —físico—; la cara monstruosa frente a la que busca medirse la normalidad de una sociedad que tiene miedo del otro, y ahora también de sí misma. El cuerpo se muestra como “objeto de intervención política” (63), pero al mismo tiempo como posibilidad última de llegar a una verdad, no la escrita en sus libros o retransmitida por los medios, sino la actuada por los cuerpos. La pregunta resuena en el escenario: “¿Quién resistiría una historia de los cuerpos?” (67).

La exhibición de estos escenarios “naturales” es adonde se llega desde unas poéticas que se interrogan por un modo de actuación, escénico o social, que siga teniendo algún tipo de eficacia en un entorno social construido a base de imágenes y estadísticas. En un momento en el que distintos tipos de mediaciones, como las estéticas y las políticas, pierden credibilidad, los espacios de la naturaleza, pasando por la naturaleza del propio cuerpo, se revelan como un lugar para volver a discutir lo social desde una perspectiva personal, desde un acercamiento que se apoya en primer lugar en la verdad de esos cuerpos. Ahora bien, lo específico de estos escenarios no es el tratamiento de temas como el cuerpo, los deseos, la muerte o las enfermedades,



por otro lado universales, sino el modo como se presentan, la relación de conflicto entre este plano ligado a la naturaleza de esos cuerpos invitados a actuar, es decir, cuerpos escénicos, el barro con el que se construye lo vivo del teatro, y la dimensión pública, social o histórica que todo ello cobra por el modo como se muestra frente al espectador; el conflicto, en otras palabras, entre lo privado y lo público, entre el yo y lo social, un eje de relaciones que define también una actitud política.

El teatro tiene a sus espaldas una intensa historia de relaciones con el cuerpo y la naturaleza, pero el modo como se ha articulado esta relación ha tenido características propias en cada momento. Hasta los años noventa llega un teatro que había mantenido un estrecho diálogo con el cuerpo dos décadas antes en un acto de distanciamiento consciente de la palabra, una palabra escrita que representaba también una forma de entender las prácticas escénicas y organizar el espacio social. El cuerpo era la protesta contra el racionalismo de la palabra; abría nuevos canales de comunicación. Pero los años sesenta y setenta no solo se abren a este cuerpo físico como acto de liberación y resistencia, a través del trabajo de grupos míticos de entonces como el Living Theater o creadores como Jerzy Grotowski y Eugenio Barba, y, dentro ya del ámbito del performance, del denominado desde entonces *arte del cuerpo*, sino también a una naturaleza de tintes oscuros expresada mediante un teatro de imagen, en unos casos de dimensiones cósmicas, como en los trabajos de Robert Wilson, y en otros muchos cargada de elementos siniestros, como en la obra de Richard Foreman, Tadeusz Kantor o ya en los ochenta de la Società Raffaello Sanzio. Estos últimos, a pesar de ser mundos tan distintos, comparten un acercamiento relacionado con el pensamiento estructuralista de aquellos años; son espacios cerrados sobre sí mismos en función de unas estructuras formales rígidamente establecidas, con un grado de hermetismo poético y un fuerte trabajo plástico. El intenso desarrollo rítmico en torno a los movimientos, los sonidos y la voz tiene que ver con este contexto cultural. También se amplía el espacio para la creación plástica, que hará que en muchos casos las tradicionales “escenografías” adquieran un grado de autonomía como instalaciones artísticas, al mismo nivel que la palabra o el trabajo físico. En este nuevo espacio abierto para el teatro desde los años setenta se encuadra también la obra de Esteve Graset, sostenida por un intenso trabajo rítmico, sonoro y visual.

No es un azar que numerosas formaciones consolidadas a lo largo de los ochenta y todavía en los primeros noventa, cuando la tecnología digital terminó de imponer una cultura visual, compartan este origen en el mundo de las artes plásticas y visuales. Así, por ejemplo, el madrileño grupo La Tartana, integrado entre otros por Carlos Marquerie, que se inicia en 1978, en el ambiente de apertura que siguió el fin de la dictadura militar tres años antes, con un teatro de muñecos y actores y un tono plástico de inspiración poética, o Matarile, en Galicia (España) ya a finales de los ochenta, con unos comienzos deudores también del teatro de muñecos y posteriormente del nuevo teatro danza, un espacio por el que también va a pasar La Tartana, o unos años más tarde, en Argentina, El Periférico de Objetos, nacido también del mundo de las marionetas. Resulta significativo que la dramaturgia de Heiner Müller haya significado un estadio de paso en la evolución de estos grupos.

También Mapa Teatro descubre por estos mismos años nuevas posibilidades dramáticas en el autor alemán. Aunque sin recurrir ya a los muñecos, el grupo de Bogotá, impulsado por Heidi Abderhalden, formada en las técnicas de teatro físico de Jacques Lecoq, y el artista plástico y visual Rolf Abderhalden, necesitó igualmente como punto de partida hacer tabla rasa de la palabra para expresar sobre el silencio del escenario toda la fuerza de un gesto o una imagen.



A medida que avanzan los años noventa y sobre todo ya a partir de los dos mil, estos mundos dramáticos van a buscar un contacto más directo con el público. Este giro viene dado por una necesidad de encontrar un compromiso más explícito con un contexto social fuertemente institucionalizado que parecía estar alejándose del mundo del individuo real. Había una necesidad de hablar más claro, como explica Carlos Marquerie (en Cornago, 2005: 135), de manera más directa y con un tono en muchos casos de urgencia que hace comparable este nuevo panorama con el de los años setenta, a pesar de las enormes distancias históricas entre uno y otro. De este modo, el hermetismo poético de Heiner Müller va a dejar paso a una palabra en primera persona, a menudo con un tono testimonial, y las máscaras y los muñecos se van a hacer a un lado para dejar ver el rostro del actor frente al público, iluminados por una misma luz. Es desde esta nueva situación histórica que la naturaleza vuelve a entrar en los escenarios como interlocutor de la historia. Al hilo de esta evolución Carlos Marquerie comienza una nueva andadura con la Cía. Lucas Cranach, en 1996, desarrollando un teatro más personal y autobiográfico, y Matarile Teatro se distancia del teatro poético de danza para llegar a lo que ellos denominan un *teatro de los actores*, centrado en la vida misma de sus protagonistas, los actores y el misterio de su trabajo frente al público.

Y ya en el ámbito argentino, Daniel Veronese comienza una trayectoria propia para escenificar sus textos, en paralelo a la que ha seguido desarrollando con El Periférico de Objetos. Este nuevo camino tiene su primera estación, significativamente, con el Grupo de Teatro Doméstico, donde estaban Catani o Federico León. Desde *El líquido táctil* (1997), Veronese ha continuado un trabajo sostenido por la presencia cercana del actor y la reflexión sobre el hecho mismo de la actuación, trabajada desde situaciones emocionales extremas, como *Mujeres soñaron caballos* (2002), que ocupó durante numerosas temporadas las salas de Buenos Aires, o *La forma que se despliega* (2003), otra de las obras que formaron parte del ciclo Biodrama, un acercamiento al dolor que puede llegar a producir la muerte de un hijo. En el programa de mano de *Mujeres* el director explica la conexión de esta obra, una vez más, con esos paisajes naturales enfermos que saca a la superficie la capacidad de la naturaleza frente las estructuras sociales:

Quando comencé a escribir *Mujeres soñaron caballos* ya hace unos años, lo hice a partir de una extraña noticia que me llegó, intuyo, poéticamente distorsionada: se estaba produciendo de forma alarmante en el interior del país, una ola de suicidios colectivos de animales, mamíferos, cuadrúpedos, altaneros, recios. El informe decía que se arrojaban voluntariamente por un acantilado. Silenciosamente. Aparentemente sin causa. Nunca supe exactamente qué clase de animales eran esos. Curiosamente no lo precisaban, tampoco intenté averiguar. Pero indudablemente se trataba de un suceso que convivía contemporáneamente cercano a la piel de quienes vivimos la dictadura militar argentina. Sentí que debía escribir sobre la necesidad de esos mamíferos de estar en el aire, de sobrevivir unos instantes en el aire cuando la tierra ya no puede soportar el peso de nuestro pensamiento.

Desde una necesidad de comunicación cercana, movida por un compromiso social más difícil de formular que cuatro décadas atrás, la escena occidental mira hacia lo hondo de la naturaleza tratando de encontrar alguna respuesta. A este contexto se refiere Rancière (2005) como el giro ético de la estética. Uno de los recursos desarrollados ampliamente a partir de este giro es el tono documental, la escena como registro de una realidad o testimonio del yo, y entre estas realidades destacan aquellas que se generan a partir de la relación con el otro. Al comienzo de *Los 8 de julio* Alfredo Martín





se refiere a la toma de conciencia del yo frente al grupo y la relación con el otro como el comienzo de su experiencia teatral: "Fue mi primera comprensión del teatro: ¿qué me separa de los otros?".

Por estas *prácticas de lo real*, que no han dejado de acompañar la escena del siglo XX (Sánchez, 2007), ha transitado también el trabajo de Roger Bernat, al comienzo como impulsor de la General Eléctrica (1997-2001), junto con Tomás Aragay, y luego en solitario. En *Flors* (2000), sobre un escenario con luces rojas de neón que hace pensar en un club de carretera y un cara a cara con el público, se explora el mundo de las emociones y el cuerpo.

Ahondando en la dimensión social del tema se trabaja con no actores: una prostituta que ofrece su testimonio personal y su trabajo como intérprete de espectáculos porno a través de un número de sexo explícito realizado en directo. También Mapa Teatro evoluciona hacia una confrontación más directa con el público. A través de los diferentes proyectos desarrollados en torno al conflictivo barrio de Bogotá El Cartucho, desaparecido como resultado de una operación de *higiene* urbanística, realiza una exploración desde la inmediatez de los registros testimoniales, las imágenes y la interacción con sus protagonistas<sup>3</sup>. Desde poéticas distintas, en el caso de Mapa Teatro buscando la intertextualidad con los mitos y su actualización en el presente, y en el de Bernat desde la interacción con los invitados (a actuar), se propone la escena como un espacio de experimentación sociológica, en el que la dimensión pública de la escena se muestra en paralelo al componente natural y privado que conlleva toda situación humana de comunicación. En *LaLaLaLaLa* (2002) es el propio Bernat el que se somete a esta especie de laboratorio de experiencias sociales: "Deseamos que el escenario sea un espacio de observación. Nuestro objetivo no es re-reproducir la realidad, ni siquiera re-presentarla, sino conseguir que esta se exprese en un contexto artificial"<sup>4</sup>.

Como ocurrió en los años setenta, los escenarios se abren a realidades no teatrales, en muchos casos con el propósito de llevar adelante este diálogo con el lado más natural que se esconde tras lo social. La primera obra de Sergi Fäustino, *Nutritivo*, en el 2002, despertó un especial interés por lo peregrino del asunto: el director, actor y dramaturgo se hacía extraer sangre al comienzo del espectáculo por un enfermero profesional. Retomando un clásico de las prácticas del cuerpo, *Messe pour un corps* (1969), de Michel Journiac, pero con un tono más irónico y menos trascendental, Fäustino cocina unas morcillas con su propia sangre, mientras que en una actitud de espontánea normalidad cuenta las historias de tres personas de clase sociocultural muy distinta que terminan encontrando una muerte violenta. Al tiempo que se reflexiona sobre los estereotipos sociales y el sentido de la vida a partir de estos casos concretos, se desarrolla un nivel de comunicación más abstracto basado en la danza. Al final del espectáculo el autor ofrece las morcillas al público. La sangre es un elemento recurrente dentro de estos paisajes humanos, sin embargo, el hilo que permite ofrecer una lectura de conjunto de la obra de Sergi Fäustino no es la inclusión de citas directas de la realidad, incluso tan extremas como estas, sino los planteamientos comunicativos propuestos en cada una de sus obras, en todos los casos ligados a situaciones espaciales de proximidad, ya sea la entrevista, la exposición pública y el concierto musical, en *f.r.a.n.z.p.e.t.e.r.* (2006), o la conversación cara a cara en *De los condenados* (2007); un pensamiento relacional puesto en escena que le ha permitido, a través de formatos muy distintos, reflexionar, en todos los casos, sobre la naturaleza humana. Su siguiente obra, *La historia de María Engracia Morales* (2004) está construida a partir de los materiales obtenidos en

<sup>3</sup> Véase la presentación que hace Rolf Abderhalden de este proyecto en Reflexiones desde la escena.

<sup>4</sup> "Las reglas de este juego", incluido en Reflexiones desde la escena.



conversaciones con personas mayores, una parada también recurrente en estos escenarios de la naturaleza. Con una reflexión de fondo sobre el espacio de la vejez en la sociedad actual, se construye una trama escénica, interpretada por dos actores de edad, apoyada en una comunicación cara a cara y un tono de ingenuidad, lo que recuerda por momentos al cine de Kiarostami.

La actuación, necesariamente sostenida por un cuerpo, se muestra como la unidad mínima de cruce entre lo público y lo privado, entre lo social y lo natural. Junto al significado referencial construido por la actuación o la representación a la que da lugar se deja ver el lado físico, tanto biológico como social, puesto en juego en el momento de la actuación, que implica un *presentarse* frente al otro.

El proyecto de Fernando Renjifo, *Homo politicus* (2003-2007), desarrollado en Madrid, México y Río de Janeiro, propone una reflexión sobre la condición social del ser humano a partir de esta situación básica de la escena como espacio de actuación frente al otro, que adquiere una simbología política y ontológica. La interrogación personal acerca de la posición de cada uno frente a su historia, del individuo frente a la sociedad, fue el punto de partida de tres obras que terminaron ofreciendo resultados distintos, hechas con actores y bailarines de cada una de estas tres ciudades.

El rasgo en común, convertido en una suerte de manifiesto escénico, con una clara dimensión ética, es el modo como los intérpretes abordan el momento de la actuación: desnudos en un espacio vacío que comparten con el público. La evolución del proyecto a lo largo de las tres ediciones fue conduciendo desde unos referentes políticos más explícitos en el caso de Madrid hasta un nivel mayor de abstracción donde las acciones autorreferenciales de los cuerpos ocupaban más espacio, ahondando en el significado social y personal de ese presente escénico que se proyectaba desde una potencia poética cada vez mayor.

Con una mirada de *entomólogo* más que de sociólogo, el trabajo del director y dramaturgo argentino

Federico León se ha centrado igualmente en los resortes que sostienen una determinada actuación.

Desde el estreno de *Cachetazo de campo* en 1997, Federico León ha conseguido una proyección internacional a partir de unos trabajos escénicos y en los últimos años también audiovisuales basados en la experimentación con un modo de actuación intenso y cercano. Sometiendo al actor a situaciones de desequilibrio, consigue que este muestre un lado *natural*, que en contextos habituales tendería a ocultar:

Encontrar lo que no le conviene a ese actor, lo que le hace pasar un mal momento, lo que lo hace sentirse fuera de su autodomínio, de su seguridad, de su idea de belleza. Esa incomodidad, esa vergüenza se traduce en energía, en un estado concreto de actuación, en una expresión concreta del rostro, en una forma particular de asociar, de accionar. Un actor puede llegar a lograr más intensidad en este tipo de registro que en sus registros habituales (León, 2005: 12).

En *Cachetazo de campo*, dos actrices, que hacen de madre e hija, están llorando durante toda la actuación. Este llanto, al que no se le encuentra una explicación clara, se convierte en un estado —escénico— en sí mismo. En una escena de la obra, además de seguir llorando se desnudan, mientras conversan sobre temas cotidianos. Su siguiente pieza, *Mil quinientos metros sobre el nivel de Jack* (1999), continúa esta indagación en las relaciones de familia como espacio de experimentación.



Para ello coloca a la madre, una actriz mayor, en una bañera en la que el agua está rebosando durante toda la obra. El resto de la familia entra y sale de la bañera, mientras este raro submundo acuático gana en intensidad y realidad sin dejarse capturar por una lectura única. En la película *Todo juntos* (2002) Federico León filma un proceso de separación de una pareja, que refleja la propia situación personal que él estaba atravesando; ambos son además los actores de la película. Y en *El adolescente* (2003) es el imaginario físico y emocional ligado a la adolescencia y a la energía característica de ese momento vital todavía previo a la madurez, el que se lleva a escena con ayuda de tres adolescentes y dos adultos. Estos actúan como contrapunto, tratando de ser aceptados en el grupo de jóvenes. Su último trabajo, *Estrellas*, es una película sobre una escuela de actores en un poblado miseria de Buenos Aires, que existe realmente. Estos mundos escénicos, recibidos por el espectador desde una inquietante cercanía, ponen en pie un espacio de tensiones que expresan una suerte de naturalidad dentro de un entorno escénico que no oculta su artificialidad y lo forzado de las situaciones, algo que podría hacer pensar, por el contexto de actuación, en las películas de John Cassavetes, una referencia presente en el director argentino.

Rodrigo García, de origen argentino, aunque afincado en España, ha llevado al teatro también el microcosmos de un poblado miseria a través de un grupo de murga en *Cruda, vuelta y vuelta, a punto, chamuscada* (2007). Los acercamientos, si lo comparamos con la obra de Federico León, son muy distintos, aunque en ambos casos hay una voluntad de no quedarse en el mero documento, en favor de la producción de una realidad específicamente escénica. Al tiempo que muestra la realidad personal de sus intérpretes, Rodrigo García subraya la energía física de la murga, superando el tono miserabilista que este tipo de propuestas podría tener en los festivales europeos donde se iba a mostrar. Frente a la energía espontánea de los habitantes de la villa se deja ver la historia, que para la mirada europea de Rodrigo García, como para Angélica Liddell, es la historia de una civilización convertida en un mecanismo de exclusión económica y manipulación social. Al final de la obra, sobre detalles de pinturas antiguas de temas religiosos se superponen los cuerpos de los murgueros girando sobre sí mismos, bailando en el aire, mientras en el escenario se canta *a capella* y se manipulan los cuerpos, que son limpiados con el agua de una manguera. En un monólogo final, Juan Oriente, el único actor profesional en escena, vestido como un predicador visionario, con gafas oscuras y biblia en mano, propone una teoría para la refundación del hombre en un universo en el que nada pueda ser copiado ni reemplazado. La medida para el nuevo mundo es el tiempo que una vaca tarda en olvidar que le han quitado a sus terneros, unos tres días. Frente a la construcción de la historia, de los sistemas morales o políticos, se defiende una ética de lo inmediato, una ética del cuerpo, contradictoria, frágil y efímera, una ética natural, una vez comprobado que todo lo que el hombre ha hecho como grupo, como sociedad, ha dado como resultado grandes fracasos:

Y la Gran Ética no será otra cosa,  
que una serie infinita  
de morales cambiantes,  
que se contestan y anulan unas a otras

Que un día se proclaman con exaltación  
Y al otro se derogan con apasionamiento

Se echan al fuego  
Se olvidan



Se recrean con fervor  
Se olvidan

Se recrean  
Se olvidan

Y todo ocurre  
En dos atardeceres como máximo

Lo que dura en una vaca  
Algo parecido al sentimiento  
(García, 2007a: 14).

Los excesos físicos, ya sean gastronómicos, escatológicos o sexuales han llenado el teatro de Rodrigo García; un gesto visceralmente escénico propuesto como reacción a una sociedad de consumo bienpensante que alimenta un orden económico fundamentalmente injusto. Los cuerpos se afirman desde su biología o sexualidad llevando al extremo acciones en las que se trabaja con comida y otros materiales orgánicos, o se juega con escenificaciones sexuales en las que no falta la simulación exagerada de orgasmos. Un título como *Jardinería humana* (2003) puede leerse en referencia a este abigarrado muestrario de poses físicas, que a su vez contrastan con los contextos políticos a los que se alude, como la lista de los militares indultados que participaron en torturas y asesinatos durante el Proceso Militar argentino, o una cumbre de jefes de Estado de los países más desarrollados en la famosa foto de las Azores, previa al ataque a Irak en 2003, en Agamenon. *Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo* (2003). En *Jardinería humana* los Cruda, vuelta y vuelta, a punto, chamuscada. Rodrigo García y La Carnicería Teatro. actores depositan sobre una mesa los objetos que llevan encima, de tipo muy diverso, y en otra mesa paralela sustancias o fluidos corporales. *Esparcid mis cenizas por Eurodisney* (2006) muestra a Juan Lorient y Núria Lloansi copulando por la cabeza hasta llegar al orgasmo, mientras que una familia, con abuela, dos hijas y perro, se sitúa junto a un flamante 4x4, iluminados por las luces de este, mientras miran fijamente hacia delante, con una música ceremonial de fondo. *En algún momento de la vida deberías plantearte seriamente dejar de hacer el ridículo* (2007) retoma el mundo vegetal como punto de comparación de la sociedad humana. Jorge Horno, pegado a un palo que lo mantiene de pie, mira atontado hacia delante, como una especie de San Sebastián metido en una maceta, como si se tratara de una planta, mientras Luca Camilletti le pregunta si ha leído a Dante, Aristóteles, Joyce, Foucault, Canetti, Agamben, Cervantes... De fondo, en enormes imágenes, se proyectan clasificaciones botánicas y análisis de plantas. Esta situación, casualmente, tiene un cierto paralelismo con el mundo vegetal de *Ciervos de ojo rumanos*, de Beatriz Catani, donde la Hija permanece toda la obra sembrada en una maceta mientras que el Padre, a base de extraños injertos con zumo y cáscara de naranja que restriega sobre su cuerpo, trata de acelerar su crecimiento.

En los últimos años Rodrigo García ha evolucionado hacia un universo más detenido, por momentos menos violento y más construido desde dentro, en ocasiones intimista y silencioso, como él mismo explica: "Nada de música o casi nada. Nada de subrayar un momento mediante efectos de ninguna clase. Todo desnudo. Silencios. Tiempos largos. Mucha palabra escrita, grande, proyectada" (García, 2007a: 34). Las referencias al mundo de la naturaleza son más frecuentes, a medida que la palabra parece venir por detrás del escenario, en forma de textos proyectados, dejando el centro del espacio libre para una exposición en directo de una naturaleza *en crudo*. Este lugar de la



naturaleza es propuesto, a su vez, como una reacción a un sistema social que no funciona: “Ante el fiasco de la democracia / como sistema de convivencia ideal, / había que crear algo y colocarlo / en ese sitio” —como se dice en *Cruda, vuelta y vuelta, al punto, chamuscada* (García 2007b: 23)—, y lo que se coloca es un espasmo, un temblor que remite al misterio de la naturaleza, al cuerpo y la acción, un universo fuertemente escénico que choca con un paisaje social con el que parece no tener mucho que ver.

Estos escenarios mudos no renuncian, sin embargo, a la palabra. Sus textos, que antes estaban dichos en su mayoría por los actores, cara a cara con el público, son ahora proyectados en muchos casos en grandes caracteres, buscando, como ya ocurría antes, una relación de no coincidencia con lo que está sucediendo en escena. En otros casos, como en *Esparcid mis cenizas sobre Eurodisney* o en *Borges*, se recurre a la deformación electrónica del sonido, lo que enrarece la emisión de la voz, o a textos leídos, como en *En algún momento de la vida deberías plantearte seriamente dejar de hacer el ridículo*. Incluso cuando los textos se plantean como traducción al francés o al italiano de lo que dicen los actores, situación que ha llegado a ser constitutiva de su teatro, estos se refieren a los actores en tercera persona: “Ellos dicen...”, “Ellos están hablando de...”, “Ahora discuten de...”, acentuando la distancia entre ambos mundos, el escénico y físico, sostenido por los cuerpos y la acción, y el abstracto de la palabra, las historias que se cuentan, que hace presente la voz del creador por detrás de la escena y que a veces ofrece información adicional sobre lo que está ocurriendo en escena. Entre ambos niveles se produce una relación de tensión, que mantiene al espectador alerta a un doble nivel de percepción; por un lado está lo que ve, acciones literales en las que se opera con materias orgánicas, como la miel, la leche, la tierra (en ocasiones con lombrices), el barro, el vino o desechos biológicos, y lo que se dice desde una pantalla o directamente, reflexiones críticas en un tono personal, historias morales o apreciaciones sobre la sociedad de consumo.

La presencia de animales, una constante en la obra de Rodrigo García, utilizada como forma de contraste con el mundo social, adquiere especial importancia en *Aproximación a la idea de desconfianza* (2006), una de las obras que marca este giro hacia un ámbito más intimista. Sobre el fondo se proyectan las imágenes captadas por un video colocado sobre el caparazón de una tortuga. El ritmo lento de sus movimientos, al que se suma el andar nervioso de unas gallinas por el escenario, y el silencio de fondo, solo interrumpido por estas reflexiones mudas que resuenan en la cabeza del espectador, intensifica el trabajo con un componente natural que parece chocar extrañamente, pero también responder, al paisaje social al que apuntan los textos.

Entre el yo-actúo, hecho visible desde una dimensión en primer lugar biológica, y las convenciones a las que se refería Rodrigo García a comienzos de los noventa, cuando defendía de forma radical su derecho a expresarse en primera persona (García, 1990), un objetivo que se irá realizando de forma cada vez más directa, crece un campo de tensiones, de presencias y ritmos en el que se mueve la creación escénica desde los años noventa en España, a mitad de camino entre la representación y la acción. Con planteamientos distintos según las obras, el yo-actúo responde a esta disyuntiva, ofreciéndose a través del cuerpo, afirmando una potencia —natural— de actuación, una capacidad que convierte al actor en ser humano y lo singulariza como individuo; se trata de un gesto escénico que va desde la resistencia calma a la actitud de violencia, de la transparencia verista al juego espectacular del cinismo; distintas respuestas ante una misma imposibilidad de establecer un lazo entre lo limitado del yo



y una historia difícil de abarcar; entre lo concreto de la escena y lo complejo de un mundo transformado en imágenes como estrategia de manipulación.

Al comienzo de *La historia de Ronald, el payaso de McDonald's* (2002), de Rodrigo García, cada actor se dirige al público para contarle la primera vez que fue a un McDonald, algo aparentemente banal cobra en cada uno una especial trascendencia como experiencia personal. En paralelo a cada relato, presidido por un menú McDonald que descansa iluminado sobre un pedestal, un actor, semidesnudo, comienza a girar compulsivamente sobre un charco formado con la leche o el vino con que otro actor le riega el cuerpo. Después le echa una manta encima, que también se empapa en el líquido, y finalmente le restriega por el cuerpo vísceras de animal, antes de limpiarle con un aspirador mecánico. Toda la dimensión telúrica, subrayada por una banda de sonidos graves y metálicos que llenan la oscuridad de un ámbito que hace pensar en una nave industrial, contrasta con esos relatos aparentemente anecdóticos contruidos en torno a una empresa de ámbito mundial. Entre ambos momentos, el del relato y el de la acción, se establece una extraña relación que rompe la lógica causal, despertando una pregunta acerca de la conexión entre el cuerpo y un entorno social y económico de una amplitud difícil de entender, acerca del lugar desde donde se levanta ese yo, sujeto de la experiencia, y la construcción de las historias. La naturaleza orgánica del actor se afirma frente a lo abstracto del pensamiento y lo fácilmente manipulables de las historias, atravesadas por el capitalismo global. Sobre esta fractura se cuestiona la identificación, aparentemente natural, de lo uno con lo otro, del yo con la historia, del cuerpo con la identidad.

En *Accidens. Matar para comer* (2006), una acción de unos veinticinco minutos, Juan Lorient observa durante los primeros diez minutos, en silencio, un bogavante suspendido en medio del escenario (Cornago, 2007b). Un micrófono pegado al caparazón amplifica los sonidos de su cuerpo. Durante la segunda parte de la acción, el actor, siempre en silencio, procede metódico, sin precipitaciones, a preparar el bogavante; lo descuelga, lo lleva a una mesa, lo trocea, lo sazona y descorcha una botella de vino blanco mientras espera que esté a punto. Al tiempo que saborea la carne blanca del bogavante, se oye la voz cálida de Louis Armstrong —“And I think to myself, what a wonderful world”—. Sobre un fondo marino se proyecta un texto en grandes caracteres que habla sobre los accidentes y lo imprevisto de la muerte, sobre el hecho de que los hombres ya no maten con sus propias manos para comer.

*Nos estamos quedando perplejos* (2002), de La Vuelta, un colectivo impulsado a finales de los noventa por Marta Galán, se abre con una oposición entre los paisajes de muertos de la historia a los que se refiere Xavi Bobés y los escenarios personales de Mireia Serra, sus espacios inmediatos, íntimos, a los que está ligada la realidad de su vida emocional. Unos y otros parecen no tener nada que ver y este desencuentro se convierte en un conflicto contra el que choca la posibilidad de la representación, expresada en términos físicos. Frente a la realidad inmediata de estos cuerpos y su mundo personal más cercano, la historia se deja ver como un horizonte lejano, una representación escenificada desde los poderes públicos. Ante la proliferación de muertos en los paisajes informativos, transformados en imágenes y cifras, se oye la pregunta: “Pero quién ha visto alguna vez un cadáver”. En contraste con esas biografías de posibilidades públicas cargadas de experiencias históricas, se dice en *El perro* (2005): “Yo no tengo nada público que recordar”, una idea recurrente en la obra de esta creadora madrileña, con residencia en Barcelona. Este escenario de lo personal, que refleja una identidad europea de alguien que no ha vivido ninguna guerra, como dice Rodrigo García en *Aproximación a la idea de desconfianza*, proyecta una mirada inquieta, de extrañamiento, a esa historia que llega desde lejos, convertida



en imágenes, aparentemente ajenas a la verdad íntima del yo. Contra el fondo de la historia oficial la acción se ve obligada a reducirse, en medio de esta desintegración del tejido social heredado del siglo XX, a su territorio próximo, a su afirmación como mera potencia. La primera fuente de tensión que da vida al yo escénico nace de esta necesidad de *actuar* que lo define como ser-actor, es decir, como ser histórico.

El cuerpo biológico, con sus órganos implosionados hacia afuera, cuerpos abiertos o cuerpos deshechos, se muestra en tonos expresionistas en los dibujos que Carlos Marquerie proyecta en *120 pensamientos por minuto*, o en las caretas con las que las intérpretes cubren sus rostros en *Abreve de besos tu boca* (2005), en un escenario presidido por dos fotografías gigantes de los órganos sexuales masculinos y femenino, o en la proyección de un parto en primer plano al final de *Machos* (2005), de Marta Galán, después de que Santiago Anguera Arbolí, tras una breve presentación autobiográfica, confiese que nunca sabrá qué se siente al ser madre. En esta misma obra se ofrece un muestrario de actitudes de género, entre las que no falta el comportamiento sexual del hombre. Este espacio biológico, cruzado con una mirada política, es el que se despliega también en el mundo de Angélica Liddell cuando pone en escena su renuncia a tener hijos en *Lesiones inconfesables con la vida*, el cuerpo como escenario último de un compromiso: "Mi cuerpo es la crítica y el compromiso con el dolor humano. / Quiero que mi cuerpo sea estéril como mi sufrimiento" (Liddell, 2003: 7). También Amaranto, en un plano más ficcional, apunta a un lugar comparable en *Four movements for survival* (2007) cuando Ángeles Ciscar, vestida de Eva, interpreta una canción que comienza con un cierto tono cínico para hacerse cada vez más oscura: "Yo, Eva, antes de parir miseria, abortaré, que antes de dar a luz trozos de carne sin nombre, no pariré".

Las reflexiones sobre la muerte, la vejez, las enfermedades, el tiempo biológico, el mundo de los niños, el miedo, el entusiasmo o los deseos han proliferado desde los últimos años noventa en los escenarios. La amplia utilización en este teatro del performance y las artes plásticas les da una actitud expositiva que difiere de aquellos otros mundos construidos bajo la mirada del *entomólogo*. Frente a lo cerrado de estos últimos, el tono expositivo y la frontalidad en la comunicación han sido características de estos escenarios de la naturaleza en el teatro español desde los últimos años noventa. El creador se presenta, no como un *operador* en un quirófano escénico explorando los márgenes de la actuación, sino como un observador ante cuya mirada se despliega un paisaje, esa *jardinería humana* que comparte con el público; aunque esto no deje de tener tampoco un aire de experimento social y escénico, como expone Bernat. Con frecuencia la naturaleza de estos paisajes humanos se hace enigmática y su aparente familiaridad se transforma en una siniestra alegoría de la oscura condición del hombre ante el horizonte político actual. Hacia estos escenarios, abiertamente expuestos al público, pero construidos desde dentro, se ha evolucionado en los últimos años, como se puede ver en *Shichimi togarashi*, en la que Juan Domínguez da un giro para dejar de hacerse preguntas y volver a construir sin mirar al público directamente, un giro paralelo al que Rodrigo García describe cuando dice acercarse a una poética con un tono más unitario y un carácter más intimista.

En 2004 (*tres paisajes, tres retratos y una naturaleza muerta*) Carlos Marquerie se pone en escena como ese observador errante que va guardando recuerdos y sensaciones, que se hacen públicos desde el escenario. La figura del creador escénico, en otros años representada por la del director o la del constructor de complejas maquinarias que funcionan de manera autónoma frente a su mirada perpleja, como en el caso de Kantor o Foreman, es ahora puesta en pie desde el cuerpo de quien mira y presencia esos paisajes de la naturaleza y la historia, limitado inevitablemente por la



fragilidad del propio cuerpo con el que mira: Esta es la historia de un hombre que camina no tiene un destino, no busca nada, solo se detiene, observa y deja que el tiempo [transcurra: es su manera de existir. (Marquerie, 2005: 196)

El escenario de *2004* se termina transformando en una naturaleza muerta con la que se cierra la obra, cuando los dos intérpretes, Montse Penela y Emilio Tomé, y el propio director abandonan la sala para dejar al espectador solo frente a ese paisaje detenido. Las naturalezas muertas, que atrajeron la atención de Benjamin como un modo de pensar la historia, vuelven a proliferar en esta modernidad última. La quietud de estos escenarios puestos en escena convierte la naturaleza en objeto de la historia, una naturaleza en la que el paso del tiempo ha dejado sus huellas; al mismo tiempo, la historia, a imagen de la naturaleza, se convierte en un paisaje de destrucción. El primer paisaje que se presenta en *2004* muestra las huellas de la Batalla de Brunete durante la Guerra Civil española, cerca de Madrid, en el mismo lugar donde vive el paseante que describe este paisaje en primera persona, Carlos Marquerie. Sobre las trincheras ha crecido ahora el verde y entre las piedras que sirvieron de escudo a las balas se entrelaza la vegetación.

La historia de la naturaleza hace pensar en la naturaleza de la propia historia del hombre, en un "retrato anexionado al suelo" (198) o al cuerpo.

La ausencia de los intérpretes subraya la quietud de esta naturaleza escénica al final de la obra. Sobre este espacio empolvado de blanco mortuario se oye el tañir lento de unas campanas, se ven las vísceras dibujadas de un cuerpo junto a una bandera de los Estados Unidos. Como esas *facies hippocraticas*, mascarillas fúnebres a las que alude Benjamin (1963: 159), el escenario remite al rostro petrificado de la historia como paisaje *natural* de destrucción.

En *El temblor de la carne* (2008), segunda entrega del ciclo *El cuerpo de los amantes*, tras *Que me abreve de besos tu boca* (2005), Marquerie se adentra en ese espacio detenido que es el taller del artista, un lugar que alcanza un cierto simbolismo como lugar interior donde se construyen cosas para ser expuestas a la vista de los demás, donde lo íntimo se hace público. Desde esta voluntad, que es también una voluntad escénica, se trata de comprender lo incomprensible, medir lo infinito de los cuerpos, la belleza naciendo del dolor y la melancolía de la destrucción. El taller del artista, convertido en alegoría escénica, atravesado de innumerables referencias pictóricas, se convierte en un espacio de recogimiento cargado de un sentir religioso, un espacio de transiciones entre la imagen, el cuerpo y la palabra, entre el arte y su historia a lo largo de los siglos, entre el movimiento y la quietud, entre quien se muestra y quien mira, un espacio donde lo natural de esos cuerpos se entrelaza de forma misteriosa con la historia (escénica) que no deja de nacer de ellos.

El equivalente de esas alegorías barrocas para el siglo XX son lo que Benjamin (2005) llamó "imágenes dialécticas", imágenes construidas sobre el contraste llevado al extremo de elementos opuestos.

El paisaje material que se va construyendo a lo largo de las obras de Rodrigo García, con escenarios arrasados de paquetes de comida, desechos orgánicos, logos comerciales y cuerpos abiertos, pueden ser vistos como ejemplos de estas imágenes donde se agolpan elementos heterogéneos en una extraña continuidad. Las alegorías del barroco histórico, que hablan de las huellas del paso del tiempo en la naturaleza, se transforman, en el contexto barroco del capitalismo posindustrial, en paisajes materiales, resultado de una estrategia de proliferación y dispersión característica de la economía de consumo, trasladada ahora a los escenarios.

Como alegorías, estos paisajes dejan ver las huellas de la historia de un sistema económico convertido en una maquinaria de destrucción, porque como dice Benjamin





en el *Libro de los pasajes* (H 2 a, 3) en una cita de Paul Morand tomada de *Los 7 pecados capitales*, “La necesidad de acumular es uno de los signos precursores de la muerte tanto en los individuos como en las sociedades”, para añadir a continuación: “Materia fracasada: eso es la elevación de la mercancía al nivel de la alegoría”. Como “materia fracasada” pueden entenderse esas acumulaciones escénicas de objetos fabricados y restos orgánicos, entrelazados con actitudes extremas de sexo, violencia y gula. Mediante el choque entre realidades distantes se rompe la posibilidad de un sentido único o la aparente armonía de una representación social imposible de sostener, para abrir la escena hacia espacios extremos que invitan a pensar la historia a través del cuerpo, y la naturaleza a través de la política.

En *Transilvania 187, in memoriam* (2003) Marta Galán propone una reflexión sobre la vejez y la muerte como dos formas de extradición en una sociedad de consumo que hace desaparecer los cuerpos que ya no son funcionales. Políticas de lo visible e invisible, políticas en última instancia escénicas, a las que se oponen las emociones y los cuerpos como una forma de denuncia. También Amaranto presenta el cuerpo personal de cada uno de ellos como espacio de conflicto, lugar de resistencia frente al medio público al que se exponen abiertamente, pasando por situaciones de tortura y humillación. En *Four mouvements for survival* Lidia González explica las enfermedades que afectan a cada órgano del cuerpo y los tipos de muerte que provocan, con ayuda de un muñeco al que le va extrayendo los órganos en cuestión. Las explicaciones no inciden únicamente en los efectos de la enfermedad, sino también en sus consideraciones sociales. Al término de cada explicación simula con su cuerpo cada tipo de muerte. De fondo, presidiendo este escenario de individuos tratando de explicar físicamente sus estrategias de supervivencia, se ve nuevamente una naturaleza muerta, sobre la que aparece un texto, a modo de emblema, que nos habla de la vanidad del artista como explicación final de tantos escenarios.

En *Historia natural (elogio del entusiasmo)* (2005), de Matarile, se intercalan descripciones fisiológicas con estallidos de vitalidad, reflexiones sobre estados anímicos con escenas de bailes populares comidas de campo. El mundo de los niños y los viejos, el cuerpo visto a través de sus afecciones orgánicas o emocionales, la muerte, el sexo o la violencia, y como punto de comparación el mundo de los animales, son los lugares contra los que chocan las construcciones históricas. Puestos en escena, estos mundos se proyectan como espacios mudos, escenificados a modo de naturalezas muertas, desde las que repensar en términos escénicos, es decir, materiales, las abstracciones de la política y las construcciones de la historia, personal o colectiva.

La ampliación del espacio público a toda la realidad, transformada en un permanente espectáculo, o en otros términos, la proyección de lo privado en lo público, obliga a replantear la relación entre el afuera y el adentro de la representación o de la historia, de la escena y del cuerpo, y por tanto también el modo de proponer un pensamiento que pase por lo social. “El espectáculo está unificado y a la vez es difuso, de modo tal que es imposible distinguir lo interior de lo exterior, lo natural de lo social, lo privado de lo público”, afirman Hardt y Negri (2000: 171) en su análisis de ese orden imperial que desde los años setenta se mueve a escala mundial. La concepción política de lo público se ha universalizado, pero con ello ha perdido también realidad; se ha transformado en imagen, en espacio *virtual* de actuación. “El fin de lo exterior — concluyen los autores de *Imperio*— es el fin de la política liberal”.

Paolo Virno (2003) se pregunta en qué períodos se tiene más necesidad de subrayar esta condición natural del ser humano, que el filósofo italiano identifica con la capacidad performativa, sostenida en primer lugar por la enunciación básica *yo-soy*.



Decir “yo soy” implica afirmar algo a través de un acto verbal, una operación que en términos escénicos se podría traducir en el *yo-actúo*, la afirmación mínima de un cuerpo que entra a un escenario. Ernesto de Martino destaca las situaciones históricas de inestabilidad como aquellas en las que resulta más urgente recurrir a esa potencia de actuación que identifica al ser humano como un *ser-actor*, en un sentido social. Cuando el sistema social deja de funcionar como garantía, como una estructura que respalda al individuo, es cuando este se ve en la necesidad de poner en juego su condición natural, su ser como potencia del cuerpo, como posibilidad de ser-social en un proceso continuado de construcción que hay que defender constantemente. En ese instante preciso de la actuación se expresa la condición natural a la vez que histórica del ser-actor; de ahí recibe aquello que le individualiza al tiempo que le vincula a una naturaleza común que le hace formar parte de un grupo al que se expone.

En la descripción que hacen Hardt y Negri (2000) del nuevo Imperio mundial se concluye también con la necesidad de poner en juego la dimensión biológica del individuo. Desde los años setenta se han levantado sobre el tablero de la historia unas *reglas de juego* instaladas en un permanente cambio. Estas reglas afectan a unas condiciones laborales y modos de producción determinados por numerosas variables y a un nivel que supera la idea de nación. Al individuo se le exige ajustarse a esta situación de no permanencia, adaptarse a un proceso de formación continuo, en el que no se da nunca por cerrado su aprendizaje, lo que le mantiene en un proceso de reconstrucción que hace visible al hombre como una pura potencia, históricamente determinada por los sistemas de producción. Los niveles de precariedad y movilidad impuestos por estos obligan a recurrir a lo más permanente del ser humano, su condición natural, que es también, como afirma Adorno (1972), su determinación extrema como ser histórico; de este modo, lo más natural, el cuerpo, pasa a ser también lo más histórico.

A partir de la idea de riesgo como componente social, recuperada desde la escena por el teatro de acción, Beck (1999: 5) llega a un estadio similar al tener que pensar la era global en términos que en otro momento parecían excluyentes, como “sociedad y naturaleza, ciencias sociales y ciencias de la materia, construcción discursiva del riesgo y materialidad de las amenazas”. Estos conceptos son retomados ahora desde un mismo escenario teórico capaz de acercarse a lo social sin olvidar la naturaleza a un nivel mundial que supera las políticas nacionales: “¿Qué es medio ambiente? ¿Qué es naturaleza? ¿Qué es tierra virgen? ¿Qué es humano en los seres humanos? Estas preguntas y otras parecidas tienen que ser recordadas, replanteadas, reconsideradas y rediscutidas en un contexto transnacional, aunque nadie tenga las respuestas” (Beck, 1999: 13).

Este retorno de la naturaleza no viene ya, por tanto, de la mano del irracionalismo, como algo contrario a lo social o al pensamiento, según se planteó desde los comienzos ilustrados de la modernidad; un juego de opuestos potenciado desde campos como el inconsciente freudiano o el ámbito de las artes a lo largo del siglo XX. A medida que transcurren los años sesenta y setenta, cuando estos escenarios de la naturaleza regresan a la vida social, la denominada *nueva izquierda* lleva a cabo una revisión de los presupuestos marxistas enlazando con el pensamiento materialista. Se ponen entonces de manifiesto las implicaciones ideológicas de esta forzada división entre la razón y el deseo. Ya en los ochenta afirmaciones como las de Sloterdijk (1983: 226) —“La vuelta de lo expulsado naturalmente no puede tardar y la ironía de la Ilustración pretende que semejante vuelta pase como irracionalismo”—, se retoman como punto de partida para seguir pensando la política en términos de cuerpo, sociedad y actuación, marcando el fin de un imaginario clásico de la política ligada a



los conceptos de *trabajo*, *fábrica* y *sindicatos*. También Agamben (1978: 196), en diálogo con Benjamin y Adorno, se pregunta en estos mismos años si acaso la naturaleza no está por entrar nuevamente en lo político, una naturaleza “que de nuevo le pide la palabra a la historia”, mientras el hombre sigue con la mirada fija, tratando de encontrar una repuesta en una historia mítica de progreso que debía terminar salvando a la humanidad. Cuando esta promesa deja de ser creíble, el sistema se agrieta y el hombre vuelve a mostrar su naturaleza como tabla de resistencia.

Frente a la historia oficial y sus representaciones, la escena explora un espacio previo, inmediatamente anterior, que se presenta como lugar de acción y reflexión al mismo tiempo, un lugar del cuerpo y de las ideas, donde se hace visible el hecho de la actuación, consciente de sí misma, un *cuerpo pensante*. Agamben propone el concepto de “in-fancia” como metáfora de estos espacios sin palabras necesarios para volver a pensar el sujeto de la experiencia y la historia. Se trata de focalizar el momento preciso en el que algo pasa a formar parte de la historia, haciéndose público, en el que alguien da un paso adelante para presentarse frente al otro. Esta infancia de la historia no delimita una época previa en un sentido temporal, sino un estadio permanente del que constantemente está naciendo el habla, la experiencia y la historia. Siguiendo a Agamben, el yo, el cuerpo y el lenguaje, tres pilares de la naturaleza humana, se revelan como instancias para volver a pensar el espacio social, ligado tanto a un fenómeno verbal como a un acontecimiento físico.

Representar un orgasmo en tiempos de globalización significa dirigirse al cuerpo en una de sus reacciones más específicas para preguntarle algo. No se trata, como pudo suceder en otros momentos del siglo XX, de una celebración vitalista del cuerpo, en un sentido autista, ni tampoco de un acto que busque algún tipo de trascendentalismo o liberación desde el yo, dentro de una dimensión idealista, ni siquiera de una mera estrategia de transgresión social, que a estas alturas podría resultar ingenua. Estos cuerpos masturbándose, como toda esta constelación de reflexiones en torno al tiempo biológico, la muerte, las enfermedades, la vejez, el deseo o la voluntad de actuación, están mirados desde fuera y desde dentro al mismo tiempo; es una pregunta que parte de otro lugar y que trata de llegar a lo profundo de la naturaleza —escénica— del hombre, política y biológica al mismo tiempo. Pero el cuerpo no ofrece respuestas, sino acciones, y desde este pensamiento de lo inmediato, un pensamiento hecho carne a través de la actuación, como diría Virno, estos escenarios del cuerpo vuelven a mirar hacia afuera, hacia el horizonte social o histórico desde el que surgió esa necesidad de buscar respuestas, de indagar en el barro último de la naturaleza humana, en su capacidad de actuación. La ineficacia de mediaciones estrictamente sociales o políticas para ofrecer resistencia a un orden económico de dimensiones mundiales y un tejido social impuesto desde arriba termina poniendo en escena al propio cuerpo enfrentado cara a cara con una historia que no sabe cómo entender, un paisaje transformado en una extraña alegoría que nos habla al mismo tiempo de progreso y destrucción, de salvación y muerte. El cuerpo se convierte en el gesto mínimo de una potencia de actuación que no sabe cómo realizarse.



## Referencias bibliográficas

ADORNO, Theodor Wiesengrund (1972), "La idea de historia natural", en Actualidad de la filosofía, Barcelona, Paidós, 1991.

AGAMBEN, Giorgio (1978), Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004.

BECK, Ulrich (1999), La sociedad del riesgo global. Amok, violencia, guerra, Madrid, Siglo XXI, 2000.

BENJAMIN, Walter (1963), Origen del drama barroco alemán, Madrid, Taurus, 1990.  
— (1982), Libro de los pasajes, ed. Rolf Tiedemann, Madrid, Akal, 2005.

CATANI, Beatriz (2007), Acercamientos a lo real. Textos y escenarios, ed. Óscar Cornago, Buenos Aires, Ediciones al Sur.

CORNAGO, Óscar (2005), Políticas de la palabra. Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell, Madrid, Fundamentos.

— (2007a), Éticas del cuerpo. Juan Domínguez, Marta Galán, Fernando Renjifo, Madrid, Fundamentos.

— (2007b), "¿En qué piensa Europa? Acerca de Accidens, de Rodrigo García", Afuera. Estudios de Crítica Cultural, 3 (noviembre). <http://www.revistaafuera.com>

DOMÍNGUEZ, Juan (2007), The Application, en Éticas del cuerpo, Madrid, Fundamentos, pp. 129-167.

GARCÍA, Rodrigo (2007a), Aproximación a la idea de desconfianza. Esparcid mis cenizas en Eurodisney. Conversación, Madrid, Aflera. Pliegos de Teatro y Danza, 20.

— (2007b), Cruda, vuelta y vuelta, al punto, chamuscada, Madrid, Aflera. Pliegos de Teatro y Danza, 22.

— (1990), "Otro loro", Fases, 0 (noviembre 1990), pp. 7-8.

HARDT, Michael y Antonio NEGRI (2000), Imperio, Buenos Aires, Paidós, 2002.

LACHAUD, Jean-Marc y Claire LAHUERTA (2007), "De la dimensión crítica de cuerpos en acción en el arte contemporáneo", en Cuerpos dominados, cuerpos en ruptura, dirs. Jean-Marc Lachaud y Olivier Neveux, Buenos Aires, Nueva Visión, pp. 95-114.

LEÓN, Federico (2005), Registros. Teatro reunido y otros textos, ed. Jorge Dubatti, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

LIDDELL, Angélica (2003), Lesiones incompatibles con la vida / Lesões incompatíveis com a vida, Lisboa, Edições do Buraco.

— (2008), Perro muerto en tintorería: Los fuertes, Madrid, Centro Dramático Nacional.

MARQUERIE, Carlos (2005), 2004 (tres paisajes, tres retratos y una naturaleza muerta), en Políticas de la palabra. Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell, ed., Óscar Cornago, Madrid, Fundamentos, pp. 195-224.



RANCIÈRE, Jacques (2005), El viraje ético de la estética, Santiago de Chile, Palinodia, 2007.

SÁNCHEZ, José Antonio (2007), Prácticas de lo real en la escena contemporánea, Madrid, Visor.

SLOTERDIJK, Peter (1983), Crítica de la razón cínica, Madrid, Siruela, 2003.

VIRNO, Paolo (2003), Cuando el verbo se hace carne. Lenguaje y naturaleza humana, Buenos Aires, Cactus/Tinta Limón, 2004.

