

artelugio

dirección de comunicación y difusión cultural universidad autónoma de Querétaro



El tiempo de las muñecas había pasado

Carl T. Dreyer

Antonio Ariza

Entre la destitución y la resistencia.

Le proposito de Baudrillard

Lourdes Puente

Antonin Artaud: Arte y Muerte

Mirha Urbina

El arte postumano

Jorge Jugués

Manuel Álvarez Bravo:

fotógrafo

Armando Arias

Del teatro popular

al teatro político

Abelardo Rodríguez

El quetzal de ronco espectro sonoro:

Miguel Ángel Asturias

Cristina Torres

índice

Antonio Arvizu
Prof. de la Fac. de
Filosofía de la UAQ

para m.e.c.
y su devota mirada

Cineasta de convicciones intransigibles. Artista de principios.

Nada hay en el mundo
que pueda compararse a
un rostro humano. Es una
tierra que uno no se
cansa jamás de explorar,
un paisaje (ya sea árido o
apacible) de una belleza
única.

3febrero1889-20marzo1968

DRIVER

El tiempo de las muecas había pasado

El tiempo de las muecas había pasado

Entre la desilusión y
la resistencia. a propósito de

Baudrillard.

Lourdes Puente
alumna de la
maestría en
arte moderno y
contemporáneo
de la UAQ

Todo lo racional es
real y todo lo real es
racional.

Hegel

Toda cultura se
define por lo que
decide tener por real.

Debray

La decisión de cada cultura o sociedad en un contexto histórico sobre lo que es real, tiene al parecer relación con la ideología implícita en las imágenes con las que interactúa dicha sociedad. La idea de lo real o el consenso sobre lo que es real, parece tener también un origen común, hoy en día los mass-media. Tal vez existe un consenso sobre nuestros gustos, costumbres, modos y modas para "parecer de la

clase alta", la que tiene el poder que las imágenes representan, justifican y le dan legitimidad. El concepto de lo que realmente es bello es en gran parte impuesto. Parece que se promueve una idea de lo real, y que para ello se recurre hoy a lo obscuro de la imagen como ideología manipulada. Pero decir que los poderosos son los que manipulan la imagen o, que es debido al "sistema", que se impone una idea de lo bello y

lo real, podría ocultarnos otros aspectos relacionados como el de la estetización del mundo. En nuestro contexto de estetización, la imagen (o imágenes múltiples) son sin duda parte importante de nuestra cultura y, parte de lo que por consenso damos por real.

Lo complejo y difícil es que en este nuestro tiempo, lo real sea algo en lo que caben muchas realidades, como por ejemplo la del "todo vale", con lo que lo real parece ser tan grotesco como su imagen. O sea, en las imágenes se puede vislumbrar un algo grotesco, extrañamente pervertido:

"Como muchos otros conceptos hegelianos, también el de la muerte del arte resultó profético en lo que toca a los fenómenos verificados en la sociedad industrial avanzada, aunque no en el sentido exacto que tenía en Hegel, sino más bien, como solía enseñarnos Adorno, en un sentido extrañamente pervertido" (Vattimo).

Si sólo la caricatura de lo que somos nos acompañara en nuestros tiempos, sería incluso (es) divertido, pero lo grotesco tiene que ver con un mundo complejo que vivimos como un vacío. Por eso más que hombre masa, soy quien con otros, es parte del vacío. Algo así como un hombre vacío, que se da en un mundo lleno de imágenes. Un mundo grotesco puede tener una ideología perversa, surgida de su consenso sobre lo real:

"Toda cultura se define por lo que decide tener

real. Transcurrido cierto tiempo, llamamos "ideología" a ese consenso que cimenta cada grupo organizado. Ni reflexivo ni consciente, tiene poco que ver con las ideas. Es una "visión del mundo", y cada una lleva consigo su sistema de creencias". (Debray).

Para referirme a esta imagen de lo real "visión del mundo" he dicho ya, que lo hago desde una percepción de la estética como estetización. Con ayuda de Baudrillard se puede poner atención a la estética como una forma de pensar la imagen artística, y hablar sobre las imágenes en la construcción de la ideología y de esta última como estetización del mundo. Es decir, a la estética se le puede tratar como ideología, un medio para construirmos realidades. Con Baudrillard la estética la pensaré tratando de incluir la concepción de una estética muerta junto con la desilusión, en donde la muerte es la nada como problema al hablar de un vacío relacionado con un "encadenamiento" de la imagen. La estética pierde sentido en su concepción de teoría de lo bello del arte, en cuanto se pierde la ilusión que las imágenes de tiempos pasados fortalecían para el reconocimiento de lo real, o sea para la construcción de una particular ideología.

Baudrillard y el vacío de la desilusión

La desilusión se ha vuelto un chiste divertido, esteticista, una parodia que tiene que ver no sólo con el arte, con su historia, sino

también con lo que nosotros somos. Para Baudrillard esta parodia de la cultura no es por sí misma:

"Es una parodia y a un tiempo una palinodia del arte y de la historia del arte; una parodia de la cultura por-sí-misma, con forma de venganza, característica de una desilusión radical. Es como si el arte igual que la historia, por cierto- hurgara en sus propios basureros buscando su redención en sus deshechos". (Baudrillard).

Pero el arte no sólo busca entre los deshechos, o como palinodia no es una pura retractación de lo ya dicho, el arte no sólo canta la palinodia, sino que sin pedir perdón deviene sin prometerse a sí mismo una pronta o lejana liberación. Arte e historia hurgan en sus propios basureros, pero la redención que buscan puede no ser la de su liberación, sino la de su resistencia, su supervivencia en un mundo depredador. Para Baudrillard las tecnologías dominan, la Ge-Stellt de Heidegger es una metafísica realizada (el poder de tus sueños; Ford), que es inevitable señalar parte de "este futuro grotesco" hegeliano que Adorno ve. La Ge-Stellt puede ser no sólo las tecnologías en los mass-media, pero probablemente éstos sean para nosotros, una de las manifestaciones más claras del futuro y de la realización de un ser con las tecnologías, que se impone violento, monstruoso, como razón técnico instrumental, como información y comunicación generalizados y destinados al vacío de las

conciencias, de los quehaceres de resistencia, a un vacío lleno de aparentes libertades, justicias, igualdades... en relación a como las concibieron generaciones o sociedades anteriores.

La caricatura posmoderna de lo real que define a cada cultura, oculta a nuestra mirada tan desarrollada, el vacío. Con extraordinarias tecnologías visuales, se pretende cubrir el vacío y divertir a la gente para que ignore lo que es, o sea, que ignoren que viven en el vacío de la desilusión.

"En la medida en que la técnica y la eficiencia cinematográfica dominan, la ilusión se va. El cine actual ya no conoce (digamos en general) ni la ilusión ni la alusión: se entrega a un modo hipertécnico, hipersofisticado, hipereficaz, hipervisible; ya no hay vacío, no hay elipse, no hay silencio (como tampoco en la televisión, hoy, con la que el cine se confunde más y más)". (Baudrillard).

En estos tiempos que vivimos, lo real aparentemente está en la imagen, incluso hay quien ve los acontecimiento televisados (pienso en el 11 de septiembre del 2001, para recordar que se atacaron los centros del poder económico y militar- en un acto de desilusión) como un performance con auditorio mundial. Imágenes que en su alta definición son inútiles para reconocer una pretendida realidad, que tras

que considerar la muerte de la imagen. Muerto el hombre al que le corresponden 15 minutos de ser en la videosfera, también muere la imagen, consecuencia de un derecho subordinado:

"Pues bien, también cualquier objeto, cualquier imagen tiene derecho a ese cuarto de hora...en ese momento no es más que el médium de esa especie gloriosa aunque efímera aparición irónica, de todas las cosas a través de una gigantesca publicidad".
(Baudrillard).

Muerto el hombre y muerta la imagen (como ilusión), es la publicidad (y su producción de ilusiones consumistas) la que se sobrepone al vacío de las ilusiones, tanto de hombre, como de imagen. Es así que con Baudrillard el vacío con su sin-sentido, con su no-ser, sea condición de una imagen que no se diversifica hasta su ausencia. Ante la publicidad de la imagen, o de las cosas que son tantas que no nos deja ver, lo que se hace posible es un encadenamiento de estas imágenes publicitadas, diversificadas. Las imágenes se pueden pensar encadenadas con la transestética y encadenar con el arte. No se pretende

liberar la imagen porque, dice Baudrillard, en eso ha consistido su proliferación y "a la vez la anulación en tanto tales (imágenes)". Según él, para liberar las imágenes es necesario encadenarlas:

"La única manera de liberar las formas, las figuras, las imágenes, es encadenándolas, es decir, encontrando su encadenamiento, encontrando el hilo conductor de una metamorfosis que las engendre, que las vincule, claro, y ello sin violencia. Además, ellas se encadenan solas; el asunto está en encontrar la forma sutil del encadenamiento, en adentrarse en la intimidad de ese proceso".
(Baudrillard).

Con Baudrillard es entonces posible pensar una transestética a la manera de heurística (arte de la búsqueda) de lo sutil, que como posmodernidad de resistencia busque en el vacío, establezca relaciones entre las imágenes, relacione las desilusiones, aquí, los vacíos. Estética o transestética, que en la muerte de la estética, del arte y de la imagen aporten pensamientos en torno a nosotros, nuestras culturas, para sin certeza

posibilitar lo que somos. La imagen y lo real son para Baudrillard obscenos. La imagen, la estética, el arte ya no son entonces parte de la historia, excepto si lo fueran de algo putrefacto, mejor dicho pervertido (Adorno), obsceno. Baudrillard nos remite a una transestética que reconoce la muerte de la estética en la muerte de la ilusión, o sea, para sin certezas, sin sabiduría, asumir la ignorancia que significa vivir en un mundo en donde se ha realizado el poder de nuestros sueños, y éstos nos dominan hasta hacer que la imagen sea lo que damos por verdad, fruto de una ideología, de un consenso en el que "toda cultura se define por lo que decide tener por real". Como lo real que en la videosfera nos compete, es decir, lo real de la desilusión, lo real del vacío o, lo real de lo que permanece como cercanía con el abismo. Ante éste se necesita a los pensadores, a los artistas, para que encadenen las imágenes, de manera que por lo pronto, no se de un vacío de mujeres y hombres, que confronten un mundo grotesco y estetizado. El propio Baudrillard lo dice con claridad "se necesita gente que sepa que el arte todo es antes que nada...consiste en inventar señuelos". Probablemente el arte con su

irrealidad sea "todo antes que vacío".

En suma, el arte todo es antes que nada, puede entenderse como superación de la libertad moderna de las imágenes, a partir de su encadenamiento. Vivimos tiempos en los que las certezas se derrumban, a menos que se viva divertido y enajenado en un mundo lleno de imágenes que aún así no llegan a llenar el vacío de las aspiraciones de la modernidad, de lo real que es racional. Con pensadores como Baudrillard nos es posible pensar estos tiempos a partir de puntos de vista, que nos ayuden a reflexionar sobre lo que hoy somos, lo que es nuestra cultura. Tal vez los artistas y los aficionados al arte tengan en sus manos un papel importante que jugar. Ante el fin de los grandes proyectos y los grandes relatos, los artistas y los aficionados pueden vivir a través del arte, resistiendo a la imagen como enajenación, encadenándola en lo que, más que un proyecto de liberación, es un proyecto transestético, de supervivencia; el de las imágenes del arte en una cultura de desaliento y depredadora; la del reinado de la imagen y el vacío.

“Antonin Artaud, arte y muerte”

4ª Edición

Jornadas del día internacional del teatro en la UAQ

Artaud: “Escupo torrentes de civilización de mi boca, esputos del maligno coño de Europa.

¡Oh vuestras glorias indígenas apenas aceptadas y reconocidas por los réprobos sublimes!

¡Oh salvajes maravillosos!, vuestra cosmogonía me plait beaucoup, Ca va?”

El nuevo y revolucionario: Jade inox (Tlacaxipehualiztli con telemercadeo)

Alejandro Ortiz Bullé Goyri

En 1961, con la intención de destacar su importancia, Jean Cocteau promovió el día 27 de marzo como fecha para celebrar el aniversario del día internacional del teatro. Respaldo esto, la Dirección de Comunicación y Difusión Cultural de la UAQ, organizó el pasado mes de febrero y de marzo, por cuarta vez consecutiva, una serie de eventos, en esta ocasión articulados como Ciclo: Antonin Artaud, arte y muerte.

En esta su 4ª. edición, hubo eventos varios como: la celebración del nacimiento de Ibsen (20 de marzo de 1828), la presentación de un video en torno al trabajo de Eugenio Barba y una conferencia por parte del maestro Raúl Quintanilla. Además, destacó también el taller del maestro Pino Di Buduo, del grupo italiano Pottlach, quien compartió sus experiencias en la dramaturgia del espectáculo: Teatro y calle, al

tiempo que promovió su proyecto “Ciudades invisibles” que realizará próximamente en Querétaro, una propuesta tendiente a dar voz a lo negado y lo subterráneo, así como a la diversidad cultural de los centros urbanos.

Como eje central, en torno a Artaud, se presentaron dos de las películas en las que actuó, *Napoleón* (realizada en 1927, bajo la dirección de Abel Gance) y *La pasión de Juana de Arco* (producción dirigida por Carl Theodor Dreyer); una conferencia del maestro Jorge Juanes, *Artaud y el teatro del cuerpo* y las mesas *Conversaciones en torno a Antonin Artaud*, con Edgar Ceballos y Nicolás Núñez, y *¿Por qué Artaud se hartó de los mexicanos?*, a cargo del Dr. en teatro Alejandro Ortiz Bullé Goyri, el director de la editorial *El Milagro*, David Olguín, y el director y escenógrafo teatral de la Universidad Autónoma de Puebla, Felipe Galván.

La propuesta de Artaud, el hombre que fuera definido por Luis Cardoza y Aragón como el “gran señor de la miseria ... el inconsolado príncipe de Aquitania de la torre abolida. El tenebroso, cuya sola estrella está muerta y cuyo laúd constelado lleva al sol

negro de la melancolía” y que abriera toda una serie de controversias al formular su idea del teatro de la crueldad y el símil entre teatro y peste, encuentra hoy una tierra cada vez más fértil. Algunos consideran *El teatro y su doble* como el más importante del siglo XX, al abrir desde el teatro una crítica a la cultura occidental y una mirada hacia los “orientes”. Con Artaud, señala Derrida, se trata de inventar el teatro del “mañana”, un teatro nuevo que pueda afirmarse frente al occidental, un teatro “...declinante, negativo y decadente” (Castrí).

No obstante que Artaud es una referencia indispensable para fijar las principales tendencias dramáticas de los últimos años, se dan también lecturas distanciadas y críticas del mismo; no hay una lectura unánimemente positiva de su propuesta, sino un espacio de tensión y lucha, que bien puede definirse como expresión misma del debate que, en términos culturales, enfrentamos actualmente, tras la crítica a la vertiente totalitaria y excluyente de la racionalidad occidental, crítica que termina por bifurcar el pensar de nuestro derrotero, y conducirnos a la necesidad de optar entre: una colocación “por fuera” de la razón,

con una salida consecuente hacia el irracionalismo y el misticismo, o bien, una colocación que consiste en la búsqueda de un pensar las posibilidades de una razón ampliada.

Si bien algunos acusan la nebulosidad o el carácter irrepresentable de su propuesta, y otros más la descalifican como “producto esquizofrénico y de un nerviosismo sin alcance”, debido a la profunda crisis de valores culturales y morales de nuestro tiempo, la crítica más sustantiva se centra en su apertura al misticismo y al irracionalismo, fenómenos culturales ciertamente cada vez más generalizados en nuestro tiempo y que rebasan con mucho las fronteras del teatro. Un claro ejemplo de ello es la avanzada cultural de esta nueva religiosidad llamada New Age y, nada lejano a esto, el de un tipo de postmodernismo que, bajo la bandera de la caída de todo modelo y frontera, arriba a la deshistorización, a la descontextualización, a la mezcla, dando la espalda a toda dimensión política, convirtiéndose así en terreno fértil para el irracionalismo.

Durante estas Jornadas, la controversia se hizo presente al destacarse dos posiciones frente a Artaud: la de aquellos que, a la manera que señala Massimo Castrí respecto a Derrida y Sollers, sucumben a su seducción y terminan por colocarlo en “situación de santidad e irrepitibilidad”, y aquellos que

Antonin Artaud.



guardan una distancia crítica con respecto a la misma, postura última en la que ubicamos la lectura dramatizada y escenificación fársica que presentara en estas Jornadas el maestro y dramaturgo Alejandro Ortiz Bullé Goyri, *El nuevo y revolucionario: Jade inox* (Tlacaxipehualiztli con telemercado; un detonante claro respecto al debate que queremos describir: Artaud: ¿Promotor de esoterismo, misticismo?; O, ¿Propuesta crítica, radical y utópica, que recupera una dimensión social y política? Nuestras preguntas se multiplican y bien podemos preguntarnos si cabe otra interpretación que nos coloque por fuera de este dilema.

Las dificultades no se reducen a la resistencia de su pensamiento a un estudio analítico y sistemático, efectivamente muy lejanos al pensamiento del propio Artaud, quien apostara por un pensamiento intuitivo e iluminador. Sabemos que con ello, en forma consecuente con su crítica a la tradición filosófica y del pensar de occidente, intenta abrir hacia un pensar vivo, móvil y dinámico, que se esfuerza, como lo señala el maestro Jorge Juanes, por no ser petrificado por el dominio del registro y de la inferencia lógica que ha empanado a la racionalidad occidental, así como por incorporar lo que ésta ha dejado fuera o excluido como una alteridad irreconciliable.

Cuando Massimo Castri se pregunta cuál es el camino que debemos seguir para la interpretación de Artaud, denuncia acertadamente cómo se ha tendido a realizar una

precipitada denuncia de su innegable caparazón místico, resultado de su encuentro con los "orientes": el teatro habrá de ser el lugar restablecer la comunicación con "verdades superiores", es decir, con nociones místicas de la existencia, de la naturaleza y de la relación entre lo Absoluto o de la Sustancia primera primordial y el ser humano; la primacía de una discursividad corpórea y gestual, por encima de la centrada en palabras; su concepción del individuo como reflejo especular del macrocosmos; su visión cósmica y onírica de la existencia; su incursión en el Tarot, la cábala y la astrología "para canalizar la energía cósmica"; su comprensión del teatro como la materialización o exteriorización de un drama esencial que, desde una visión panteísta, es la expresión de una Voluntad única y sin conflicto (Zorrilla), etc.

Y, ciertamente, el influjo de las doctrinas orientales, o del encuentro con los Otros, no puede ser más decisivo en su concepción de la puesta en escena y en su lucha por conformar un nuevo teatro occidental. Como señala Zorrilla, las fuentes de las que se nutre son impresionantes: "desde la literatura sagrada y las cosmologías

de la India, Irán y Siria, hasta las de Egipto y Grecia, sin dejar de tener encuentra las tradiciones chinas, hasta llegar a la cultura de los tarahumaras y de los druidas, sin olvidar todo lo que Europa le ofrecía".

No obstante, señala Castri, esta declaración precipitada termina por obstaculizar los frutos que puede dar un trabajo mesurado en torno a sus posibilidades como propuesta política de transformación del hombre a través del teatro (que no del sistema); que pueda dimensionar la propuesta de Artaud como búsqueda de una nueva forma de comunicación y elaboración colectiva utópica, en la que podemos encontrar que, pese a su repliegue hacia el pasado, hacia civilizaciones "no contaminadas", se convierte en un estímulo para transformar la realidad y transformar el teatro en su conjunto.

Artaud denuncia el olvido del fondo metafísico de la existencia, no sólo en la ciencia y la filosofía, sino también en el arte y el teatro, con el paso a la copia de la naturaleza externa y, con el avance del estudio científico, con la implantación del orden y el método lógico, que derivó en una peculiar

idea de lo artístico como representación del mundo exterior de acuerdo a los principios de la razón humana, provocando, el dominio de las apariencias sensibles y cotidianas, y particularmente en el teatro se dio paso a un teatro con fondo psicológico, "pobre e inútil", exterior y superficial.

Por ello, luchará por un teatro que sea parte de la realidad, no como representación o como acto comunicativo, sino como un acontecimiento que se vuelve real (como la fiesta), aunque no sustitutivo de ésta; pugnando así por un arte que bien podríamos llamar "peformativo" (Castri) y en el que podríamos encontrar un germen del performance. Desde aquí, disuelve al texto como punto de partida para anular la división entre director y autor y ser reemplazada por un creador único, se pasa de representar piezas escritas a "puestas en escena" directas, y el actor se convierte en un jeroglífico a descifrar; además de que se trata de anular la división entre escena y sala, para restablecer la comunicación entre actor y espectador.

Finalmente, el eje central de su pensamiento es entender el funcionamiento del teatro occidental para destruirlo y hacer nacer una forma totalmente nueva. No se propone un teatro de imitación de una realidad presupuesta sino el teatro como invención de la misma; no sólo presenta las contradicciones latentes en ésta sino también su

Antonin Artaud.



Mirtha Urbina V.
Alumna de la
Maestría en
Arte Moderno y
Contemporáneo
de la UAQ.

explosión y la proyección de una realidad alternativa. Así, aunque su propuesta no se adhería al teatro de agitación y propaganda de tendencia socialista y sin negar el "carácter ritualista de sus ideas" (Bullé Goyri), confiere al teatro una función central indudablemente política, una idea de destrucción y reestructuración utópica del mundo. Para ello, el teatro debe operar una transformación radical de sí mismo y sus categorías. El espectador debe ser implicado activamente, sentirse llamado y ser sustraído a la pasividad; se trata de remover en él lo reprimido, propiciar su agresión, conmoción o crisis al colocarlo frente a sus propias contradicciones internas. Pero también se plantea, mediante el uso de imágenes arquetípicas, conmover el inconsciente del espectador, quien frente a ellas ya no puede sostenerse aislado de un dinamismo activo y organizativo. Contra la pobreza del teatro psicológico, el psicoanálisis será un medio exploración subterránea del hombre, para ser liberado y hacer emerger dimensiones humanas y modos de vida alternativos. La analogía del teatro con la peste surge precisamente a partir de su poder de destrucción: bajo la acción del flagelo, el orden se rompe, la estructuras sociales se disgregan, se disuelven los conflictos, pero también se liberan las fuerzas y posibilidades colectivas. Bajo su impulso, las mentiras se desenmascaran provocando una gran conmoción que sólo puede resolverse con la muerte o la curación.

El punto más acendrado de su polémica contra el teatro occidental es una polémica contra toda una cultura que sólo puede pensarse a sí misma y que desarrolla una función represiva al limitar las posibilidades y potencialidades del hombre, generando un individuo disminuido, vaciado de sus posibilidades creativas y reducido a una dimensión racional. Desde este ángulo, la problemática de fondo se centra sobre el estatuto mismo de lo real, oponiendo a la ontología racionalista occidental una ontología alternativa y más amplia. La dimensión ontológica se abre mediante el teatro hacia el espacio de la interioridad del hombre y hacia una apertura de las fronteras o ensanchamiento de la realidad al restablecer la "ligazón entre lo que es y lo que no es".

No obstante, hoy vivimos el riesgo de que la revaloración de Artaud responda a esta línea mística generalizada, con su tendencia al olvido de la memoria histórica; a descontextualizar, deshistorizar y amalgamar; a desactivar las potencialidades críticas, transgresoras o

transformadoras (despolitización) y a un centramiento en la interioridad y el individualismo, que da la espalda a la reflexión sobre las relaciones sociales.

Por ello, urge dimensionar el "irracionalismo" y misticismo de Artaud, desde una comprensión histórica y cultural, como un espacio de resistencia contra el dominio de una razón calculadora y desde su preocupación o necesidad de encontrar en el terreno de la cultura una razón alternativa o liberadora, es decir, desde sus implicaciones políticas. Para Castri, si es posible establecer un puente de comunicación entre Brecht y Artaud, es precisamente en cuanto a su concepción de un teatro que se plantea romper con la imitación naturalista y que lanza la apuesta por la transformación de la conciencia del hombre.

El nuevo y revolucionario: Jade inox (Tlacaxipehualiztli con telemarcodeo) de Bullé Goyri nos convoca a la risa al señalar los riesgos de la omisión o de la carencia, porque sin la dimensión política, terminamos por comprar el legado occidental, que el mismo Bullé Goyri señala en su ponencia, del mito del "salvaje

feliz", hoy al servicio de la voraz mercadotecnia y de un capitalismo ciertamente salvaje. Quizá valdría la pena recordar aquí lo que señala Bartra: "los hombres salvajes de Europa guardan celosamente los secretos de la identidad occidental. Su presencia ha custodiado fielmente los avances de la civilización. Detrás de cada hito plantado por el progreso de la cultura europea, se esconde un salvaje que vigila las fronteras de la civilidad".

Instalados en tal mistificación, sólo podríamos ser un eco más de su lamento desesperado:

*"¿Dónde están mis salvajes felices para seguir su camino?
¡Ay de mí, qué se hicieron aquellos hombres puros
preservadores de los más altos valores humanos!
¡Esto es una mierda, una mierda!
(Bullé Goyri)*

Bibliografía

- Massimo Castri. *Por un teatro político: Piscator, Brecht y Artaud*. Madrid, Akal, 1998.
Zorrilla. *Antonin Artaud, una metafísica de la escena*. México, INBA, 1967.
Roger Bartra. *El salvaje artificial*. México, Era, 1997.

el hombre

teoría teoría teoría teoría teoría teoría teoría teoría teoría teoría teoría teoría teoría teoría teoría

**está empezando
a llevar su cerebro fuera
de su cráneo y sus
nervios fuera de su piel;
la nueva tecnología
engendra un hombre
nuevo.**

Mac Luhan

Son muchos los que piensan que la relación afirmativa del arte con la tecnociencia puede conducir a una salida promisorio. Se trae a cuento, por ejemplo, el revulsivo que para las artes plásticas supuso el invento de la fotografía, o ya en el siglo XX, las influencias invaluable del cine, los nuevos medios audiovisuales y, en general, la cibercultura. Yendo más lejos, podemos decir que el arte de fin de siglo se encuentra influido por técnicas y formas de visión surgidas en la era electrónica. Dentro de ésta, el arte oscila entre la tecnología analógica concretada artísticamente como video-cultura y la tecnología digital basada en postulados virtuales.

Por lo que toca a las imágenes analógicas producidas para la pantalla de video, la presencia del hombre concreto es todavía decisivo. Constátenlo videobjetos o videoinstalaciones que exploran las posibilidades del cuerpo real en movimiento dentro de un espacio real, cuerpo y espacio analógicos que pertenecen aún a la visualidad dependiente del aquí y ahora dado.

Hecho que emparenta el arte analógico, siempre con las diferencias del caso (al igual que sucede con la fotografía y el cine), con la visualidad heredada de las artes contemporáneas: buen ejemplo de ello lo tenemos en *Desnudo bajando una escalera* de Shigeo Kubota, 1975-1976, que recrea el memorable lienzo de Marcel Duchamp.



Las obras de video-arte de Nam June Paik, Bruce Nauman, Wolf Vostell, Bill Viola y otros, mantienen la referencia del hombre consigo mismo y con su entorno: personajes que ríen y gritan, imágenes que muestran el cuerpo físico y mortal en situaciones cotidianas o extremas, escenas de desolación, actos de masoquismo, juegos eróticos, crítica política, etc.;

entendamos, la video cultura mantiene siempre una referencia con la corte de los milagros presidida por el cuerpo carnal. Podemos concluir que la representación analógica obedece a la realidad primera, a un referente realmente vivido que persiste aún y cuando el mismo sea manipulado o transformado radicalmente. Ir y venir entre realidad e imagen en pantalla, que con el advenimiento de la tecnología digital (propriadamente cibernética) se vuelve innecesario.

Las imágenes digitales son ciertamente autorreferenciales: surge sin necesidad de mantener relación alguna con el mundo empírico, se trata pues de imágenes monádicas surgidas de cierta información numérica que obedece a su vez a la objetivación del lenguaje purificado de las matemáticas Tecnolingüística científica cuyos códigos permiten crear una realidad virtual que a diferencia de la representación analógica, funge como matriz primaria y autosuficiente lo que da lugar a que la infografía digital (imágenes creadas por computadora) le enmiende la plana a la videografía analógica.

Sustentada en la destitución de cualesquiera determinante natural o físico-corporal, la infografía nos proporciona una identidad virtual basada en el ciberespacio y en la ciberpercepción. Identidad que abre la puerta hacia una nueva forma de creación plástica. Agreguemos que las imágenes virtuales cobran presencia espacial en la red telemática, que proporciona lo que se ha dado en llamar un viaje cibernético que tiene a la pantalla por punto de encuentro y de interrelación con el mundo. La oferta de imágenes virtuales es hoy inconmensurable.

El art^o poshumano

Marcel. Ii Antúnez Roca. Performances interactivas.



Faltaba más, los artistas tradicionales rechazan el arte ligado a la era informática. Pero la verdad es que la discusión ha dejado de responder a los parámetros habituales. Los nuevos protagonistas del arte disputan ahora sobre la elección entre el arte analógico o el digital, entre videografía o infografía, e incluso se plantea un posible encuentro entre ambas posibilidades tecnoplásticas.

La inserción creativa del arte en los medios tecnológicos no sólo supondría libramos de la esterilidad y de la asfixia imperantes sino que posibilitaría, además, que el arte se asumiera en la contemporaneidad histórica desmarcándose, en consecuencia, del proceso de producción de obras muertas por anacrónicas. Argumentos que contribuyen a defender la idea de que la tecnoplástica debe tomar el relevo en el campo del arte. Relevo que significa continuar con la aventura vanguardista consistente en no detenerse ante nada y abrir nuevos territorios al arte. La cosa suena bien. Pero el asunto no deja de ser problemático, sobre todo si tenemos en cuenta que la tecnoplástica actual se cimenta en

el cierre conceptual concretado como mundo poshumano (posbiológico) donde quedan canceladas, en términos absolutos, las prerrogativas del cuerpo y el plus insondable de la naturaleza en lo que puede considerarse una postración ante el determinismo tecnocientífico que viene a consumir, a su vez, al sujeto trascendental forjado por la metafísica de la razón: que renace ahora en la figura del cyborg.

'El teórico de la inteligencia artificial Hans Moravec nos asegura tranquilamente que estamos a punto de entrar en un universo "posbiológico" en el que formas de vida robóticas capaces de pensar y de reproducirse independientemente "se desarrollarán hasta convertirse en entidades tan complejas como nosotros": Pronto, insiste, descargaremos nuestros deseosos espíritus en la memoria digital o en cuerpos robóticos y nos libraremos de una vez de la débil carne.'

(Dery)

Sin deseos o sueños, sin secretos o sentimientos, exento de fragilidad, frío e imperturbable, el cyborg resulta ser la condensación del hiperracionalismo occidental, el

logro más alto tras siglos de cálculos, técnicas, estrategias de poder, culpabilizaciones religiosas del cuerpo, tabúes, etcétera, y cuyo resultado no debe sorprender: un pseudo cuerpo apático y dócil (sometido, usado, perpetuamente instrumentalizado) que permite cumplir el gran anhelo poshumano impedido por el hombre biológico, mortal y precario, y que supera con creces el propósito ilustrado de "convertirnos en amos y poseedores de la naturaleza", a saber: salir de la tierra, instalarse en otros planetas, competir ventajosamente con los dioses de antaño. Tecno-escatología cibernética (teología de la tecnología) en la que estamos inmersos y donde todo tiende a caer en las redes inmateriales de la economía informática y en el universo virtual del ciberespacio que considera a los hombres y a la naturaleza como entes descualificados, esto es, como meros signos informáticos.

Ciertamente el mundo poshumano acentúa la conceptualidad ontofóbico-sensualofóbica que dio origen a la modernidad.

Desafección del cuerpo y de la materia que muestra la derrota definitiva del

hombre de carne y hueso, humano, demasiado humano y, por lo tanto, poca cosa para aspirar a empresas radicalmente titánicas.

"¡El conocimiento es poder! ¿Acaso crees que tu pequeña frágil forma tus rudimentarias piernas, tus ridículos brazos y manos, tu minúsculo y arrugado cerebro- puede contener todo ese poder? ¡Por supuesto que no! Tu raza estallando en pedazos bajo el impacto de su propio saber. La forma humana primigenia se está volviendo obsoleta." (Sterling).



Las estrategias mediante las que el cuerpo poshumano y posevolutivo (las prótesis no esperan a que la biología traiga por sí mejoras corporales) se impone y se despliega, ilustran una concepción del espacio y del tiempo y del papel del hombre en el mundo que, tenía que ser, alcanza también al territorio del arte. Me basaré en el ejemplo de Stelious Arcadiou, Stelarc, tal y

teoría teoría teoría teoría teoría teoría teoría teoría teoría teoría teoría teoría teoría teoría teoría

como lo expone Mark Dery. Stelarc propone "una estética protésica" que implica dotar al cuerpo biológico de electrodos y cables, ojos láser, un brazo automático (el tercer brazo) y un video...

Cibercuerpo que opera, a su vez, en determinado ciberespacio y que, puesto ya en funciones, supera con creces al cuerpo-carne: le hace ver sus límites, su obsolescencia y su anacronismo en asuntos artísticos.

El arte poshumano se sustenta, en efecto, en el rechazo de formas expresivas o autobiográficas: "el cuerpo no como sujeto sino como objeto, no como objeto de deseo sino como objeto de diseño". Y el artista cyberpunk exige eso: que sus actos se juzguen a partir de una

terminología objetiva, desapasionada, fiel al cuerpo destripado y convertido en receptáculo de emisiones pide, en suma, dejar de lado categorías analíticas trasnochadas, por

electrónica. Se nos pide, en suma, dejar de lado categorías analíticas trasnochadas, por ejemplo, tanto las que tengan que ver con construcciones del espíritu humano como aquellas consagradas a exaltar la entrega del cuerpo al infierno de la carne.

Y aunque el entresijo de cables que impone sus reglas al cuerpo humano pueda ser substituido por redes inalámbricas (la tecnofilia en acto equivale a la hispóstasis de lo obsoleto, ya que lo nuevo es de inmediato desplazado por lo "último" y así al infinito), el propósito nihilista de convertir la carne viva en carne muerta se mantiene en pie. Al respecto, Dery acuña una acertada imagen: "El cyborg stelarquiano es un monumento

faraónico al cuerpo momificado que se marchita en su interior". De seguir las directrices poshumanas, acabaremos desembocando en un mundo abstracto cuantitativo, impersonal y asexuado en que cada uno deviene representante reemplazable de la universalidad tecnológica. La era del cyborg requiere asimismo la substitución de la palabra incierta del existente mortal y frágil, por un orden determinado por el signo célibe. Célibe, puesto que el cyborg surge de la eliminación de cualquier deriva irracional, tarea insoslayable sin la cual no podríamos alcanzar el estado de pasividad (suspensión del deseo) requerido para que el cuerpo-prótesis opere sin interferencia alguna.

La modernidad alumbrada por la luz de la razón pura ha cumplido al final de su trayecto lo que prometió en sus inicios: lograr que todo sea indubitable, transparente, sin oscuridades o

enigmas perturbadores. Una hiperrealidad en que esencia y apariencia son lo mismo. Es lo real como objeto absoluto, o sea, como realidad puesta por y para el sujeto de conocimiento y de dominio en que la "cosa en sí" -lo subyacente e impenetrable, previo al concepto- ha sido definitivamente olvidada. Olvido que ni siquiera es ya percibido como tal, la hiperrealidad poshumana (ciberpaisaje) es ahora principio y fin. Por lo tanto, no queda en adelante ningún secreto que indagar o ningún encantamiento que exorcizar pues lo que está ahí, el cuerpo y la materialidad artificiales, pone de manifiesto la transparencia absoluta que la cabeza cibernética formula previamente.

La tecnociencia consumada, autorreferencial y concretada en el arte, parte entonces de un cuerpo-prótesis ya dado, que, en términos meramente instrumentales, admite combinaciones innumerables aunque siempre controladas. Todo en eso: conectar y someter el otrora cuerpo deseante y sintiente a un mecanismo sometido a los ordenamientos de un entramado electrónico que anestesia los sentidos. El



Marcel Broda, *Antifaz Roca*, Epitafio, 1994.



El replicante toma la iniciativa pero, por lo que se detecta en los artistas robotizados, las máquinas poshumanas son todavía torpes y la realidad artificial suscitada resulta aún poco convincente. De allí que la única señal recibida de la puesta en acto que crucifica al hijo de la naturaleza, sea el tenue y gélido ruido proveniente de las imperturbables máquinas combinatorias empeñadas en derrocar la barrera del arte expresivo-formal (existencial, ontológico, sacro, estetizante) concebido en los textos de los conceptuales y de los poshumanos como el último y enigmático reducto que aún se opone al deslumbrante poder del intelecto absoluto.

Nam June Paik. Tv cello, 1971.



Hasta ahora nos hemos ocupado de la subordinación del arte a la

epistemología y los modos del sujeto de conocimiento (principio de razón). Pero sería injusto pasar por alto ciertas consideraciones surgidas en el interior de la ciencia misma que, sorprendentemente, se fundan en premisas propias del arte: teoría del caos, geometría fractal e inexacta, sistemas no lineales. Aquí, al igual que en el arte radical, se parte de la entraña de lo cualitativo y lo que ello conlleva: el azar, la incertidumbre, el desorden y la inestabilidad, lo aleatorio y lo irregular. Figura del saber que al separar el espacio profano (contingencia del caosmos) del espacio de Dios (absoluto, sustraído a la contingencia), toma distancia

respecto a la causalidad, la

objetividad y el determinismo. La complejidad de la *physis* y el desorden creativo vuelven a cobrar vida. Dicho en lenguaje llano: las corrientes de aire y los ríos, el vuelo de una mariposa, las crisis y las inestabilidades, o sea, los atractores imprevisibles que dan lugar a los trastornos y mutaciones proliferantes de cualquier ente, encuentran, al fin, cabida en las fórmulas de los sabios.

Revaloremos los logros de la ciencia disidente y la capacidad inventiva de los científicos que la forjan, su creatividad, sus agallas para reconocer que el mundo obedece a un permanente juego de dados. La disyuntiva está abierta. Quizás el resurgimiento del arte tenga que pasar por la experiencia de su muerte, el grado cero, la distancia y el artificio extremo de lo poshumano. O por el contrario: aliarse a la ciencia concreta, desasistida del orden absoluto y de la voluntad de dominio. Sea lo que fuere, hay que agarrar el toro por los cuernos: ni postrarnos ante la cibercultura (electrónica, biotecnología, digitalización), ni negarla; sino meditar sobre la esencia de la

técnica poshumana y sus consecuencias apoyándonos, de ser necesario, en los planteamientos de las ciencias abiertas a la vida. En efecto. Cuesta trabajo concebir una constelación artística en que lo trágico y lo cómico, lo sublime y el azar, la fealdad y lo lúdico, el temblor de muerte y la belleza queden cancelados en nombre de la omnipotencia cibernética que presume haber superado el carácter fallido y errante de los mortales. Creo que lo excluido debe volver por sus fueros: donde se habla de desmaterialización, cabría hablar de rematerialización, o sea, de reinserción en el territorio del arte de la carne frágil y mortal y de la alteridad de la naturaleza; sigo pensando que lejos de proclamar la obsolescencia de la vida terrenal debe vindicársela otorgándole al deseo y a la imaginación la figura de un destino plasmado de múltiples maneras, entre ellas -¿qué lo impide?-, la poética formal de la tecnoplástica.

Jorge Juanes.
Filósofo, crítico de arte y Profr. en la Facultad de Bellas Artes de la UAQ.

Cien años de vida, ochenta de ellos dedicados a la fotografía, poseedor del premio *Master of Photography* del Museo Internacional de la Fotografía en Nueva York; el *Sourasky Art Price*, El Premio Nacional de Arte, colecciones de su obra en importantes centros de cultura, públicos y particulares, son balance obligado a la tarea de don Manuel Álvarez Bravo, quien es homenajeado internacionalmente, especialmente en este México que lo vio nacer un 4 de febrero de 1902, por su dedicación al arte de la fotografía. En Querétaro, no será sino hasta el mes de septiembre que el Museo de la Ciudad realice una gran exposición-homenaje por el centenario del fotógrafo mexicano.

estudió después en la Escuela de Bellas Artes. Música y artes plásticas marcaron su vida, pero no su subsistencia; para comer trabajó en las oficinas de la Secretaría de Hacienda y el destino probaría su paciencia antes de colocarle detrás de una cámara. Indagó con su primera esposa, Lola Álvarez Bravo, las incógnitas técnicas que solucionadas, definirían su vida profesional. De hecho, en la obra de doña Lola se encuentran todos los recursos estéticos de don Manuel.

Muchacha viendo pájaros. 1931



álvarez

fotógrafo

Como la mayoría de los fotógrafos de vocación (que también los hay de afición) el joven Manuel tomó por vez primera una cámara prestada. Las cámaras de entonces eran colosales equipos de estudio con pesados trípodes y portanegativos de madera. Un hombre solo difícilmente transportaba una de estas máquinas. La satisfacción que obtuvo el muchacho, le creó la necesidad de dibujar con luz como un requisito indispensable para vivir. Pasó el tiempo, pero cuando adquirió su primera 4X5, fue cuando inició su historia, la historia del fotógrafo. Lasallista aplicado primero,

Hablar del estilo de Álvarez Bravo es difícil. El dominio de la película en blanco y negro revelada con químicos de manufactura casera, se da durante el periodo más interesante de su carrera. La alquimia comprada por gramos en droguerías, los negativos de placa, la óptica de cristales tallados a mano, la amplitud de sus profundidades de campo, lo acercan a la imagen dramática, plena de cielos grises y blanquísimas nubes, propia del cine cultivado por Serguei Eisenstein, con quien

Armando Arias
fotógrafo.

Dos pares de piernas. 1928-29



manuel

bravo

fotográfico, las situaciones son distintas a las del joven Manuel. Por un lado, la tecnología provee de cómodos equipos, efectivos y compactos, pero por otro lado, limitan las posibilidades de hallar un lenguaje propio en la fotografía, pues en un siglo de popularidad, este lenguaje plástico forjó innumerables autores creativos que dejan al más atrevido innovador como "quien descubre el hilo negro". De ahí que los fotógrafos descolantes de finales del siglo XX basen su estilo en el perseverante seguimiento de un tema y no en la exploración incesante de varios, como prefiere trabajar don Manuel Álvarez Bravo: "Cuando uno trabaja - dice- debe tener abiertos los sentidos para poder captar el instante, porque eso es lo que hace la fotografía: detener los momentos que difícilmente volverán a repetirse. Ese es

colaboró en *¡Que Viva México!*; cielos que posteriormente veríamos en cintas clásicas del Indio Fernández, como *Enamorada*, a través del lente de don Gabriel Figueroa. La cercanía de la fotógrafa italiana Tina Modotti y su contacto con el neoyorquino Edward Weston, propiciaron la difusión de los avances químicos y ópticos que caracterizan las fotos de todos ellos. Para quienes hoy inician la búsqueda del arte

Parábola óptica. 1931



Trabajador muerto en una huelga. 1934



álvarez

fotógrafo

manuel bravo

su valor. Para el ojo del fotógrafo todo es nuevo, todo se puede fotografiar." Coincidiendo con Henri Cartier Bresson, para Álvarez Bravo, el traslado óptico del mundo tridimensional, al químico del plano bidimensional sólo es justificado, si ese instante es el decisivo.

Durante el 2002 se han organizado varios festejos. La muestra *Manuel Álvarez Bravo. El rostro desconocido*, es presentada por la Universidad Nacional Autónoma de México, en el Museo del Chopo. El Instituto Nacional de Bellas Artes, ofrece en el Palacio de Bellas Artes *100 Años de Luz de Manuel Álvarez Bravo* y presentó el libro *Cien años, cien días*, de Carlos Monsiváis. El Museo de la Estampa, por su parte, mostrará una colección de grabados de los siglos XVII, XVIII y XIX, coleccionados por don Manuel. El Centro de la Imagen exhibirá *Objetos encontrados. Centenario de Manuel Álvarez Bravo*. Para los queretanos, la muestra que montará el Museo de la Ciudad, seguramente constituirá un cabal acercamiento a la obra del ilustre fotógrafo.

del teatro popular tal teatro político

Por principio hay que distinguir entre un teatro popular espontáneo que emerge por variados caminos de la base popular y se difunde espontáneamente en ella, como lo fue la Comedia del Arte o la carpa y el teatro de revista, de un teatro que intencionalmente quiere ser popular en una sociedad ya articulada y compleja. Éste último, el teatro popular como concepto, surge a finales del siglo XVIII con la Ilustración. En particular Rousseau y Diderot plantean al seno del Iluminismo la necesidad de recuperar del gran teatro griego "... grandes y soberbios espectáculos, presentados bajo el cielo, frente a un entero pueblo". Rousseau va más lejos pues propone la abolición del espectáculo para sustituirlo por la Fiesta, en donde la comunidad entera se representa y expresa. Posteriormente, los hombres de la Revolución francesa promulgaron

leyes que denotan la gran importancia que dispensaron al teatro, al que consideraron un instrumento fundamental para la educación del pueblo, a través de la representación de "dramas republicanos". Sostuvieron que: "El teatro y las fiestas forman parte del segundo grado de instrucción pública". También durante los primeros años de la Revolución rusa se organizaron grandes espectáculos de masas y fiestas públicas que tenían por objeto "evocar mediante la pantomima los principales acontecimientos de la revolución". Sin embargo, parece ser que este rol que juega el teatro en ciertos periodos revolucionarios, pierde su importancia en otros periodos en donde se reestablece un orden autoritario (llámese Napoleón o Stalin). Así, después de la Revolución francesa no se volvió hablar de teatro popular. Sin embargo, aunque el romanticismo que viene a

continuación no se plantea la organización de un teatro popular, sí suministra, aunque tardíamente, un repertorio para este teatro. Un famoso maestro universitario francés decía a sus alumnos en 1847: "Dadle la suprema enseñanza que fue la única educación de las ciudades antiguas: un teatro verdaderamente del pueblo. Y en este teatro hacedle ver su leyenda, sus empresas, lo que ha hecho. Nutrid al pueblo con el pueblo mismo... Hablo de un teatro inmensamente popular, de un teatro que responda a la idea del pueblo, que viaje por las más pequeñas aldeas". Años después, el 29 de mayo de 1871, durante una de las últimas asambleas de la Comuna de París, bajo el fuerte cañoneo de la burguesía europea, los comuneros discutían la ley para el teatro, en donde se repetía constantemente la necesidad de realizar una autogestión de los

instrumentos teatrales por parte de los trabajadores del teatro, gestión llevada a cabo bajo el control directo de la comunidad. Esta tradición de un teatro popular programático no clasista, es decir, sin división ni exclusión de clase social alguna, y con un carácter de "instrumento de la educación pública", tuvo continuidad en Francia hasta bien entrado el siglo XX, con Romain Rolland y la aparición del Teatro Nacional Popular: "El teatro debe ser la luz para la inteligencia. Debe contribuir a iluminar la mente llena de sombras, de secretos, de monstruos". Este proceso culmina con Jean Vilar, a quien debemos la definitiva sistematización teórica del concepto teatro popular como "servicio público cultural" aunque neutro, es decir, sin ahondar demasiado en la feroz división y lucha de clases, pues se plantea que "El arte del teatro no asume

Por Abelardo
Rodríguez Macías
Licenciado en
Literatura Dramática
y Teatro, UNAM,
Director,
Dramaturgo y Actor
del Colectivo Mitote
AC.
Promotor de Teatro
Comunitario e
Indígena y video
documentalista.

todo su significado sino cuando logra reunir y unir, congregar en tiempos tan diversos a hombres y mujeres de todas las fes confesionales y políticas". Esto es un desfase histórico, pues cuando llega a cuajar el concepto de teatro popular, las condiciones que le dieron origen ya habían desaparecido. Es decir, cuando el carácter revolucionario de la burguesía y su convergencia con las clases populares ya no eran tales. Cuando la burguesía, ya instalada en el poder, se vuelve conservadora y rompe cualquier ilusión acerca de la igualdad, la fraternidad, la libertad. Sin embargo, el teatro popular cumple la función emblemática y estimuladora de la "unidad social y nacional" tan necesaria para los procesos dominantes del capitalismo decimonónico. Por ello se encarga a los intelectuales y artistas la tarea de "ilustrar al pueblo" y estos logran entender,

hasta cierto punto, esta contradicción pues siendo burgueses, ya no se identifican con el proyecto político de su clase y se solidarizan con la situación que viven los obreros y los campesinos. Este es el marco político en que surge el naturalismo. *Germinal* de Zola es un buen ejemplo. En Alemania, dice Nina Gourfinkel: "El naturalismo aclimatado en Alemania aportaba a la *Weltanschauung* socialista un magnífico instrumento: la acusación de la sociedad burguesa (...) ahora con los textos naturalistas el verismo es puesto al servicio de la crítica social". Al contrario de otras épocas literarias en las cuales el pueblo ofrece sólo personajes cómicos o un único personaje trágico, como el Woyzeck de Büchner, por primera vez en el naturalismo alemán, en particular la dramaturgia social de Hauptmann, el proletariado

aparece en el teatro como clase. Sin embargo, esta simpatía de artistas e intelectuales burgueses con la clase trabajadora no cuaja en una auténtica identificación. Esto los hace necesariamente distantes. Los naturalistas ven a las clases subalternas con las anteojeras de la ciencia positivista: en un cristal como objetos de estudio y en el otro con una conmiseración paternalista. Ambas visiones negativas del teatro popular. Los naturalistas aceptan estos nuevos contenidos sociales para revitalizar el drama, pero no instauran una nueva forma teatral. El naturalismo es una contradictoria estructura dramática híbrida, que expresa las tensiones de una época cultural en transición. Un momento histórico en que el Hombre se presenta menos libre. Es la era del cruel capitalismo disciplinario. El naturalismo presenta esta nueva realidad con

un irremediable fatalismo, frente al cual solo alcanza a oponer un individualismo desesperado. La confluencia del teatro popular y naturalismo llevaba una grave consecuencia: el público popular era llevado a observarse a sí mismo a través de los ojos de un autor burgués que proyectaba su compasión hacia las clases populares y las presentaba como víctimas impotentes. El naturalismo, en este sentido y de acuerdo con la tesis de Szondi, resulta ser fruto "de una clase que vigila a otra clase". Piscator lo define así: (el naturalismo) "nos da motivo de desesperación en lugar de una respuesta".

No fue hasta el siglo XX, con la aparición de Piscator y Brecht, cuando los viejos conceptos del teatro popular programático y naturalista se rompen y en su lugar emerge el del Teatro político. El avance del partido socialdemócrata alemán lo llevó

del teatro popular



Bertold Brecht

a crear sus respectivos teatros: la Volksbühne, que llegó a aglutinar a decenas de teatros y compañías en las principales ciudades de Alemania. El objetivo fue el de democratizar el goce del teatro, poniéndolo al alcance de la cada vez más numerosa clase obrera. Desde el principio, 1892, hubo una escisión por diferencias respecto a la función del arte frente al proletariado. Por un lado, los que pretendían politizar; por el otro, los que optaron por despolitizar el teatro para convocar a un público más amplio y multclasista; se trataba "de hacer llegar el teatro al pueblo". En esto último vuelven a aparecer los aspectos negativos del teatro popular: concepción paternalista y difusiva de la cultura, acepción neutral e idealista del arte e indefinición tramposa del concepto pueblo, visto como amalgama de clases sociales e intereses. Pronto estos

últimos ganaron la delantera y acabaron dirigiendo la Volksbühne con tal éxito, que la derecha conservadora pronto tuvo que fundar su propio teatro, la Bühnenvolksbund (la Alianza popular de las escenas) utilizando métodos similares y estructuras paralelas a los de su enemiga socialdemócrata, pero con un contenido "cristiano y patriótico". Sin embargo, la coexistencia de los dos teatros opuestos fue pacífica hasta el punto de colaborar entre sí en espectáculos neutros, de puro divertimento o de "arte puro". Su despolitización unía a la socialdemocracia con la derecha prusiana, en los años en que se fundaba el partido de Hitler. Ese fue el momento que llegó Piscator a la Volksbühne, a una sólida, potente y rica organización teatral que desde hace tiempo había abandonado todo programa político para transformarse en una prodigiosa

máquina teatral que convocaba un amplio pero heterogéneo y adulterado público sin voluntad precisa de transformar la historia. Ante esto, Piscator decide "aplicar la táctica revolucionaria, no la reformista: educar al público, incluso en contra de su voluntad, abrumarlo con la actividad y la convicción en la propia misión". Intentó sacar de la indefinición a la Volksbühne, combatiendo "la idea burguesa de la neutralidad del arte". Pero esto lo llevó a la ruptura con la socialdemocracia y a fundar su propio teatro.

El teatro Épico es como nombra Piscator a su propuesta. Él, como toda su generación, experimentó el desencanto de la vida frente a las atrocidades de la Primera guerra mundial. Vivió en el momento en que la Historia se partía y las sólidas ilusiones burguesas acerca del Progreso imparable, fáustico, se berlinés,

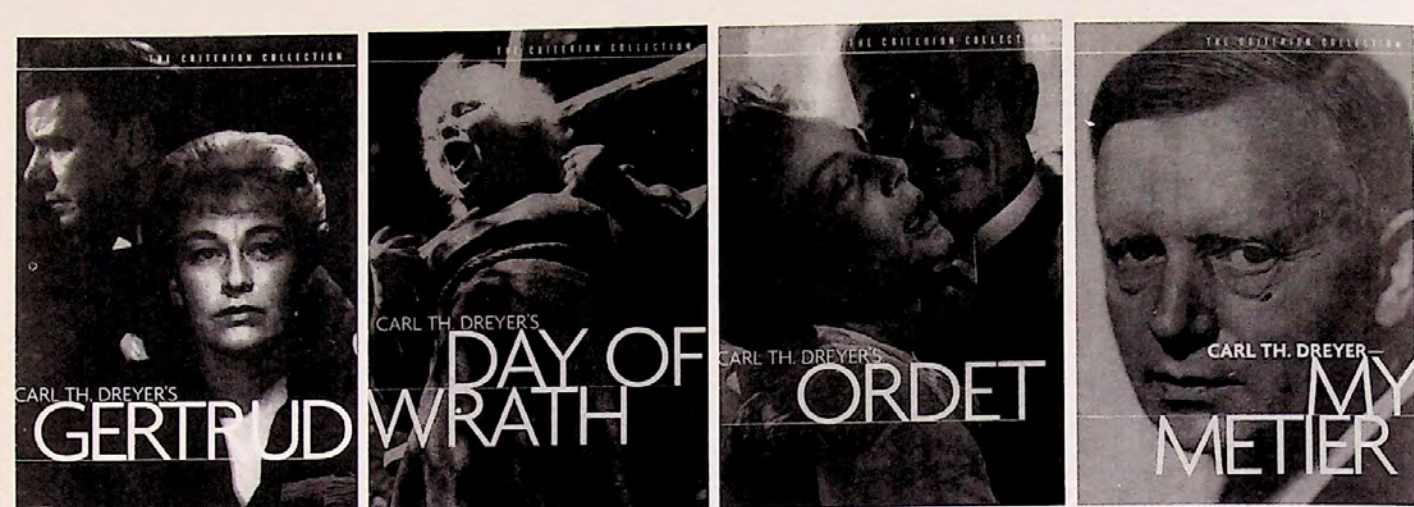
desvanecieron en el aire. Siendo el Dada un grito desesperado pero vital frente a la guerra, fue, como muchos, un dadaísta. También vivió el desencanto político ante la traición de la socialdemocracia, asesinos de Rosa de Luxemburgo y el encantamiento que originó el mito de la revolución rusa. Todo ello aumentaba la confusión de esta época. Urgían pues explicaciones. Las vidas personales se habían empequeñecido frente a la enorme sombra de la guerra y sus cada vez más eficaces instrumentos de aniquilación masiva. Piscator llega a escribir sobre este momento: "¿Qué significa personal? No hay nadie que se desarrolle 'personalmente'". La guerra era un proceso colectivo irracional que arrastraba tras de sí a millones. Esta explosión de irracionalidad debe haber pesado en Piscator para proponer un teatro que se

al teatro político

dirigiese a la razón del espectador y que interviniese rápido y sin mediaciones como instrumento de convicción y de educación política de las masas populares, al fin de cuentas "carne de cañón" de las guerras entre las burguesías europeas. Para Piscator el arte como fin y como expresión "bella" de sentimientos privados, muere con la guerra. En esto radica la experiencia del Dada berlinés: "el arte es mierda (...) destruyamos el arte" e inventemos un nuevo instrumento penetrante, agudo, agresivo y eficaz, más allá incluso que la estética, una manera alternativa de ser y vivir. Una posición que bien dice el fundador del Dada: "Es cierto que la *tabula rasa* elegida por nosotros como principio director de nuestra actividad no tenía valor, sino en la medida en que otra cosa habría de sustituirla". Un arte perentorio, condenado a

morir cuando la Revolución hiciera estallar la realidad. Sin embargo, Piscator no se queda en el Dada y sus ambigüedades estéticas y morales (Un asunto que evidenció, entre otros muchos, la división del grupo Dada de París, fue la controversia sobre "la cartera del mesero", que los puso en un dilema moral: Regresar o gastarse el dinero que olvidó el humilde mesero del café que frecuentaban los dadaístas) La insolencia Dada que aspiraba a la libertad ilimitada podía tener un efecto bumerán. En eso el Dada berlinés, más politizado y cercano al expresionismo, se distinguió del parisino. Para quien declara, como Piscator, una guerra de liberación, las definiciones son imprescindibles y la confusión una derrota. "Un sí, un no y una línea recta", como dijo Nietzsche, unía la acción y la moral revolucionarias. Esta tarea, con

todos sus riesgos de dogmatismo, pero con todas sus posibilidades creativas al deslindarse de un desarrollo teatral naturalista o burgués, la asumió el teatro político alemán, particularmente Erwin Piscator con su propuesta de Teatro Épico, Bertolt Brecht con su Teatro Épico Dialéctico y Peter Weiss con su Estética de la Resistencia y Teatro Documento. Y fuera de Alemania Dario Fo y el Teatro Latinoamericano de Grupo y de Creación Colectiva. Un Teatro político que con sus medios específicos combate al Poder Constituido (El Estado), para hacer una propuesta estética de Poder Constituyente (El pueblo armado). Es necesario revisar todas estas experiencias para rearmar el concepto de Teatro Político y su tránsito hacia una nueva propuesta de Teatro Popular. Cosa que haremos en otro artículo.



País: Dinamarca (versión original en danés con subtítulos en inglés)

→ Universidad Autónoma de Querétaro
Dirección de Comunicación y Difusión Cultural
Coordinación de Difusión Artística y Cultural

CARL THEODOR DREYER

homenaje

ORDET (LA PALABRA)

Carl Theodor Dreyer
1955
Auditorio de la Biblioteca Central
19:00 hrs.

GERTRUD

Carl Theodor Dreyer
1964
Auditorio de la Biblioteca Central
19:00 hrs.

DIES IRAE

Carl Theodor Dreyer
1943
Auditorio de la Biblioteca Central
19:00 hrs.

CARL THEODOR DREYER MI MAESTRO

Torben Skjodt Jensen
1955
Auditorio de la Biblioteca Central
19:00 hrs.

DIES IRAE

Carl Theodor Dreyer
1943
Patio Barroco
19:00 hrs.

ORDET (LA PALABRA)

Carl Theodor Dreyer
1955
Patio Barroco
19:00 hrs.

GERTRUD

Carl Theodor Dreyer
1964
Patio Barroco
19:00 hrs.

CARL THEODOR DREYER

MI MAESTRO
Torben Skjodt Jensen
1955
Patio Barroco
19:00 hrs.

l m m j j w s d

1 2 3 4 5 6 7

8 9 10 11 12 13 14

15 16 17 18 19 20 21

22 23 24 25 26 27 28

29 30

abril